

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное агентство по образованию
Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова

Е.Л. Сташевская
Г.М. Нажмудинов

Бытие человека в художественной философии

(на примере творчества Андрея Тарковского)

Учебное пособие

*Рекомендовано
научно-методическим советом университета
для студентов негуманитарных специальностей*

Ярославль 2007

УДК 18:001.11
ББК Ю61я73
С 78

*Рекомендовано
Редакционно-издательским советом университета
в качестве учебного издания. План 2007 года*

Рецензенты:

Учебно-методический совет Ярославского филиала
Современной гуманитарной академии;
А.К. Кудрин, доктор философских наук, профессор кафедры философии
Ярославской государственной медицинской академии

С **78** **Сташевская, Е.Л.** Бытие человека в художественной философии (на примере творчества Андрея Тарковского) : учеб. пособие / Е.Л. Сташевская, Г.М. Нажмудинов ; Яросл. гос. ун-т. – Ярославль : ЯрГУ, 2007. – 119 с.
ISBN 978-5-8397-0525-8

Пособие представляет собой философско-культурологический материал, в котором теоретически обосновывается экзистенциальная проблематика фильмов выдающегося российского кинорежиссера Андрея Тарковского. Фильмы Тарковского («Иваново детство», «Андрей Рублев», «Зеркало», «Солярис», «Сталкер», «Ностальгия», «Жертвоприношение») рассматриваются в широком контексте философии существования. Творчество Андрея Тарковского призывает нас вернуться к истокам жизни, ощутить свою причастность к вечным сферам реальности, перестроить свои отношения с бытием во избежание мировой катастрофы.

Пособие предназначено для студентов, обучающихся по специальностям 090102 Компьютерная безопасность, 010503 Математическое обеспечение (дисциплина "Культурология (философия искусств)", блок ГСЭ), очной формы обучения, а также для широкого круга читателей, интересующихся творчеством Андрея Тарковского.

УДК 18:001.11
ББК Ю61я73

© Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова, 2007

© Е.Л. Сташевская,
Г.М. Нажмудинов, 2007

ISBN 978-5-8397-0525-8

Предисловие

Основным содержанием данного учебного пособия является анализ творчества режиссера Андрея Тарковского с позиций экзистенциалистской проблематики.

Структура учебного пособия обусловлена задачей формирования определенной философско-эстетической базы для мировосприятия молодого человека. В соответствии с этой задачей и строится курс, включающий рассмотрение художественных концепций экзистенциализма в первой главе. Данный материал подготовит студентов к адекватному восприятию второй главы. В ней отражены истоки и самобытность творчества художника-философа Андрея Тарковского, раскрыта экзистенциальная проблематика в его фильмах, где она получила новый оттенок, стала носить общечеловеческий характер.

Пособие может способствовать более полному пониманию философии искусства. Прослушав этот курс, студенты смогут по достоинству оценить фильмы Тарковского, увидеть, как режиссер решает в них глубокие философские проблемы, рассматривая художественную образность искусства для выражения интуиций, касающихся сущности и судьбы человека в нашем несовершенном, но жаждущем совершенства мире.

Курс по выбору «Причастность человека к вечным сферам реальности в художественной философии» предусматривает обязательный просмотр фильмов Тарковского в видеозаписи, а также дискуссии после просмотра, что позволит молодому поколению выработать собственное мнение о творчестве талантливого режиссера.

Введение

Проблема существования человека, смысла жизни с особой остротой обозначилась в культуре в начале XX века. Художественное мышление претерпевает огромное воздействие философии и естествознания. Был даже момент, когда казалось, что наука оттесняет искусство на второй план. Произошел отход от традиционных ценностей. Рвались связи человека не только с современностью, но и с историей, не только с обществом, но и с природой.

Тарковский оказался чутким к социальной сущности этих драм. Его философские картины стали отражением трагичности существования, смысл которого человек осознает в момент, когда «мир сдвинут с места». Стоит ли удивляться тому, сколь значительное место заняли в его творчестве не только проблемы истории, нравственные искания, в которых отчетливо звучали религиозные мотивы, но и проблемы существования человека.

Несмотря на разнохарактерность фильмов Тарковского, можно четко проследить несколько главных тем, пронизывающих каждую его картину, а именно:

- Постигание смысла жизни и личностного бытия;
- Стремление к преодолению трудностей;
- Стремление к идеалу как к огромной внутренней духовной силе, благодаря которой герои Тарковского становятся способными взять на себя ответственность за свой выбор перед другими, совершить жертвоприношение во имя мировой гармонии.

Углубляя эти темы, режиссер обнажает перед зрителем слабость и рефлексивность ищущего человека, соединенные с мучительными поисками внутреннего совершенства:

- Резкое ощущение дисконтакта между людьми, одиночество, отчужденность и одновременно стремление к взаимопониманию, к любви друг друга;
- Жертвенность. Ищущий истину человек в его фильмах неизбежно жертвует своим существованием. И через эту жертвен-

ность проявляется не только его любовь к отчужденному дому, но и любовь к всеобщему дому человечества, к миру на Земле;

- Познание истины бытия, приобщение к трансцендентному.

Многие эти темы носят экзистенциальный характер, и это сближает Тарковского с философами и писателями-экзистенциалистами, которые также были обеспокоены судьбой человека и человечества.

Андрей Тарковский принадлежит вечности, потому что был сыном своего времени и своего отечества. Как один из самых интеллектуальных деятелей России, он участвовал в процессе гуманизации жизни, когда это было особенно трудно. И его созидательный духовный вклад в нашу обычную трудную жизнь был осознан соотечественниками и воспринят.

В фильмах Тарковского совершенно особый драматизм. Его искусство невозможно сузить до социальной проблематики. Оно прорастает дальше – в общечеловеческие сферы, общезначимые проблемы. Тарковский научил нас не отчаиваться перед лицом серьезных проблем, которые он обнаружил в нашей жизни и из-за которых страдал сам.

Серьезностью, высоким талантом, экзистенциальной пронизательностью в души людей и мировидением он возвышался над современниками. Его фильмы оценены в мировом кинематографе как классика. Их будут смотреть все новые и новые поколения, к ним станут возвращаться люди нового тысячелетия. И сегодня, задыхаясь от нетерпенья, мы перечитываем и смотрим то, что от нас скрывали когда-то, и это не праздное любопытство, не проявление затаенного интереса к запретному, а жажда наверстать упущенное, стремление восстановить связи в развитии культуры.

Мы живем багажом прежних представлений, налицо отставание экзистенциально-философского сознания. Философия перестает питать искусство, искусство – философию. Сегодня экзистенциализм остается конкретным подходом к реальности. Мы прошли мимо проблемы, касающейся сознания человека, не выяснив до конца ее сути, – теперь она пришла с другого конца, через материальную сферу жизни, где не на жизнь, а на смерть разгорелся спор между свободной и направляемой экономикой.

Творчество Андрея Тарковского, его экзистенциальное настроение, уходящее корнями в социальное бытие России, сегодня как никогда побуждает нас к этому разговору. Своеобразной экзистенциальной опорой, путеводной звездой для Тарковского, так же как и для многих философов-экзистенциалистов, послужило мировоззрение русского писателя Ф. Достоевского. Мышление художника сформировала война и быстрое развитие технического прогресса. А религиозные идеи, которыми отмечены его последние работы, связаны с мучительными нравственными исканиями в нашем обществе.

Кинематография Андрея Тарковского представляет собой новаторство в самом полном смысле. Ареной проникновенных его открытий явилось не столько само творчество, сколько киноэстетика. На переломе 50 – 60-х гг. XX в. происходила революция в киноязыке. Ее принципы и тенденции нашли в фильмах Тарковского совершенное воплощение, а в теоретических работах – глубокое осмысление и обоснование. Тарковский предложил новую концепцию кинематографической образности. На этом фоне он остается почти уникальной фигурой: в отличие от большинства своих предшественников и современников Тарковский не просто использовал или преломлял в своей деятельности отдельные философские принципы, но полностью и вполне сознательно подчинил свое творчество главной задаче – выражению через образы киноискусства определенного философского мировоззрения.

Чрезвычайно характерны его слова о предназначении кинорежиссера: «Только при наличии собственного взгляда на вещи, становясь своего рода философом, он (режиссер) выступает как художник, а кинематограф как искусство»¹.

В силу сказанного становится ясно, что любые попытки оценить творчество Тарковского по меркам «рядового» искусства или «рядового» кинематографа неизбежно обречены на неудачу, на полное непонимание истинных целей и достижений режиссера. Яркий пример такого непонимания дает статья:

¹ Тарковский А. Запечатленное время // Вопросы киноискусства. М., 1967. Вып. 10. С. 80.

Ю. Скрамтова². Его произведения – это своего рода философия в искусстве, и поэтому они существуют по иным законам. В своих фильмах Тарковский не столько следует определенным канонам образной выразительности, сколько стремится к адекватному и полному соединению идеи и художественной формы. Коллизия, которая постоянно его интересует, – это драма сознания. Независимо от того, является ли человек центром события, у Тарковского он понимается как элемент мира, с ним что-то происходит, случается, он выступает как объект, а не как субъект действия.

И в этом смысле Андрей Тарковский представится молодому поколению как истинный наследник лучших традиций русской художественной культуры и русской философии.

² Скрамтов Ю. Постсоветское мышление и авангард // Искусство кино. 1995. № 9. С. 114 – 121.

Глава 1

Художественные концепции экзистенциализма

Большое внимание в проблемах экзистенциализма уделяется искусству как важнейшей смыслообразующей сфере бытия. Согласно эстетике экзистенциализма, художник, воплощая свою идею, пытается избавиться от нее в процессе и результате творчества. Поэтому художественное произведение становится способом спроектировать мироощущение. Такую возможность предоставляет ему только искусство, способное показывать тонкие переливы переживаний, проигрывая варианты человеческой судьбы. Самопостижение здесь носит скорее чувственно-эмоциональный, чем интеллектуальный характер, т.к. невозможно рационально объяснять иррациональное. Художник каждый раз надеется хотя бы немного приблизиться к истинной реальности.

Ряд важнейших вопросов, волновавших художественное сознание современников, поднял датский мыслитель С. Кьеркегор.

Основное сочинение Кьеркегора – работа «Наслаждение и долг», в которой человек исследуется не в абстрактно-теоретической завершенности, а в постоянной изменчивости, глубокой противоречивости, непрерывной динамике. Анализ реальной жизненной траектории человека служит для мыслителя обоснованием трагичности человеческой участи, что находит выражение в известном учении Кьеркегора о трех основных типах экзистенции – эстетической, этической и религиозной.

Эстетическое существование, по С. Кьеркегору, отличается тем, что человек устремлен в идеальный мир, творимый самим же индивидом.

Солидаризируясь с романтиками, философ считает, что в эстетической экзистенции эстетиком является не только художник, но вообще всякий человек, жизненные установки которого направлены на наслаждение. Как полагали и романтики, подлин-

ное наслаждение и обретение себя возможно лишь при погружении в художественный мир, в эстетическую реальность, демонстрирующее независимость человека от действительности. Согласно Кьеркегору, процесс создания и процесс восприятия произведения искусства в экзистенциальном плане оказываются равнозначными. Наслаждение живописца, литератора, музыканта, создающих воображаемый мир, в равной мере захватывает зрителя, читателя, слушателя, обретающих в художественном переживании средоточие своей подлинной жизни. Индивид растворяется в художественном вымысле, обретает в нем гармонию, однако отказывается рассматривать художественный мир в перспективе его реализации. Для художественно искушенного человека мир искусства более подлинен, чем окружающая реальность. Однако «свобода действительности», лежащая в основе эстетического принципа существования, всегда иллюзорна. Пребывание в вымышленном мире дарит упоительную иллюзию, духовное насыщение, но оставляет человека одиноким и потеряннным в рутинной повседневности.

Чем более захватывающе художественное переживание, тем сильнее отчаяние, чувство никчемности и заброшенности при возвращении «на землю». Как ни парадоксально, но именно по этой причине эстетический способ существования требует от индивида огромных усилий, хотя имеет своей целью наслаждение.

Систематическое пренебрежение действительностью жестоко платит человеку, по существу, оно заведомо трагично. В противоположность Ницше, утверждающего в философии эстетики образ сверхчеловека, Кьеркегор делает главным своим персонажем изначально несчастного человека. Последнего Кьеркегор затем проводит по путям этической и, наконец, религиозной экзистенции, являющейся в его глазах наиболее высоким и подлинным типом существования, хотя Христианство мыслитель толкует самобытно, отлично от канонических форм.

Развивая романтическую традицию, датский мыслитель Кьеркегор выводит эстетику на экзистенциальный уровень. Для него она не абстрактная теория, но способ человеческой жизни. Он выявляет две главные формы экзистенции – эстетическую и этическую («Или – или», 1843). При этом эстетическая, принци-

пом которой является гедонизм – наслаждение жизнью (а в ней – красотой) во всех ее аспектах, представлялась ему изначальной и непосредственной: «... эстетическим началом может быть названо то, благодаря чему он становится тем, чем становится»³.

Кьеркегор призывает человека сделать выбор в пользу этического начала, открывающего ему возможность религиозно-нравственного совершенствования, которое не исключает, но подчиняет себе эстетическое начало. Согласно Кьеркегору Бог сам выступил своего рода «соблазнителем»: соблазнил человека к эстетическому существованию (Dasein), чтобы он научился «жить поэтически», т.е. творчески строить свою жизнь как произведение искусства (сущность которого составляет красота) на основе прекрасных нравственно-религиозных принципов, ощущая себя одновременно «произведением» высшего художника – Бога.

Стремление Кьеркегора поставить в центр эстетики и философии потерянного и угнетенного человека, рассмотреть возможности искусства и литературы как средство и этап индивида на пути к самому себе заложило основу такого направления мысли, которое было подхвачено в XX веке.

В понимании **Хайдеггера** искусство – это единственное, неподвластное никакому рассудочному схематизму бытие. Через произведение искусства, как считал Хайдеггер, можно услышать то, о чем «вещает» нам бытие. «Искусство не может считаться ни сферой деятельности культуры, ни явлением духа, оно относится к событию, из которого лишь только и может быть определен смысл бытия ... В произведение искусства установила себя истина сущего»⁴.

Задача мыслителя, как ее понимает Хайдеггер, совпадает с задачей художника. Мыслитель должен «прислушиваться» к бытию и выражать «услышанное» в языке, тем самым создавая новый язык, ибо существующий язык не может быть адекватным средством для такого выражения. Язык сохраняет связь с бытием только у наиболее великих поэтов и мыслителей, говорит Хайдеггер, у тех, которые сами создают язык. Язык науки – это

³ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. Ростов н/Д., 1994. С. 153 – 254

⁴ Хайдеггер М. Истоки художественного творения // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 7. 1986. №3. С. 24.

язык, оторванный от бытия, язык, ставший средством. А у поэта и мыслителя он выступает как цель. Согласно Хайдеггеру, языковое творчество – изначальная форма самовыражения личности. «Язык есть дом», или «дом истины бытия»⁵.

Интересна хайдеггеровская концепция языка как поэтического мышления. Он говорит, что первоначальный язык, праязык, – это поэзия как утверждение бытия, «утверждение истины». «Поэзия есть изначальное название бытия». «Мышление есть поэзия». «Язык в чистом виде – это стихотворение»⁶.

Хайдеггер утверждает, что только поэт способен постигнуть силу, заключенную в языке, использовать могущество и ценность слова. Слово – это такое благо, которое дано только поэту, постигающему его тайну особым необычным путем благодаря своей профессиональной способности, которую он получил свыше. Поэт не только достигает знания, но и проникает в отношения между словом и вещью. Однако это не такое отношение, в котором, с одной стороны, выступает слово, а с другой – вещь. Это отношение сводится к тождеству: нет слова, нет и вещи, вещь есть только там, где есть слово. Поэт своим творческим дарованием проникает в тайну тайн, приоткрывая завесу над той загадкой, которая не может быть решена разумом. Язык как таковой начинает говорить именно тогда, когда мы не находим подходящего слова, чтобы назвать что-либо очень сильно нас захватывающее, то, чем мы взволнованы до глубины души. И здесь на помощь приходит слово поэта. Если в повседневном языке на первый план выступает то, о чем мы говорим, в поэтическом языке постигается сущее. Только поэт, благодаря своему высокому дарованию, способен проникнуть в недра языка и приоткрыть завесу его сущности, заставить сам язык заговорить. «Все искусство – дающее пребывать истине сущего как такового – в своем существе есть поэзия», – делает заключение Хайдеггер⁷.

Но если искусство по своей сущности – это поэзия, то и зодчество, и живопись, и музыку надлежит сводить к поэзии, т.е.

⁵ Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 203.

⁶ Хайдеггер М. Феноменология. Герменевтика. Философия языка. М., 1993. С. 103 – 104.

⁷ Хайдеггер М. Истоки художественного творения. М., 1993. С. 102.

искусству слова. Не является ли это чистейшим произволом? Дело в том, что по Хайдеггеру поэзия мыслится столь широко и в то же время в столь глубоком сущностном единстве с языком и словом, что неизбежно остается открытым вопрос, исчерпывает ли искусство, при этом именно всей совокупностью своих способностей, начиная с зодчества и кончая словесностью, сущность поэзии? Сам язык есть поэзия в существенном смысле. «Поэзия потом пребывает в языке, что язык хранит изначальную сущность поэзии. А воздвижение зданий и созидание образов, напротив, с самого начала и всегда совершается уже в разверстых просторах глагола и именовании. Глагол и именовании правят воздвижением и изображением»⁸.

Именно поэтому воздвижение и изображение остаются особыми путями и способами, какими истина направляет себя вовнутрь творения; это всякий раз особое поэтическое слагаемое в переделах просветленности сущего, такой просветленности, какая незаметно ни для кого уже совершилась в языке, поясняет Хайдеггер.

Таким образом, высказывания философа, что сущность искусства есть поэзия, а сущность поэзии есть утверждение истины, на наш взгляд, весьма убедительны и оригинальны. Тем более, что именно язык дает имя сущему и, благодаря такому именованию, впервые «изводит сущее в слово и явление»⁹.

Позиция К. Ясперса по отношению к искусству сводится к трансценденции. К. Ясперс мучительно реагировал на фашизацию своей страны. Очевидная деградация художественной культуры, ее огрубление и измельчение – низведение до продукта бездушного и безумного потребителя – вызывала у философа не стремление к элитарности искусства, а ностальгию по немецкому искусству прошлого, гуманистически воплощавшему высокие идеалы. В своей работе «Духовная ситуация эпохи» Ясперс с сожалением говорит о том, что в прошлые времена искусство целиком захватывало человека и он мог видеть себя в своей трансценденции. «В прошлом искусство в качествеобрази-

⁸ Хайдеггер М. Феноменология. Герменевтика. Философия языка. С. 104.

⁹ Там же.

тельного искусства, музыки, поэзии волновало человека в его целостности, и посредством него он ощущал себя в своей трансценденции. «Но если уничтожен мир, прославлению которого служило искусство, то возникает вопрос, где же создающий обнаруживает подлинное бытие, которое дремлет, но должно благодаря ему обрести сознание и раскрытие?»¹⁰. Рассматривая в качестве движущей силы культуры исключительно индивидуальное сознание, Ясперс пришел к выводу, что произведение искусства обязано своим появлением некоему «озарению», якобы позволяющему художнику проникнуть в область уже не «наличного», а «подлинного бытия», приобщиться к трансценденции, «соотнестись с Богом». «Искусство должно было бы сегодня, как испокон веков, ненамеренно делать ощутимой трансценденцию, причем в том образе, которому теперь действительно верят. Может показаться, будто приближается время, когда искусство вновь будет говорить человеку, что есть его Бог и что есть он сам. До тех пор пока это как будто еще не происходит, мы вынуждены взирать на трагедию человека, на сияние подлинного бытия в образах давно прошедшего мира – не потому, что там искусство лучше, а потому что там была еще сегодня действующая истина – мы...»¹¹.

В подтверждение своих взглядов на художественное творчество, на его сущность философ провел анализ соотношения сознания и характера творчества выдающихся деятелей искусства прошлого – шведского писателя И. Стринберга, голландского художника Ван Гога и немецкого поэта Ф. Гельдермана. Ясперс считает, что искусство должно создавать ощущение трансценденции во временных формах. По его мнению, приближается момент, когда искусство вновь скажет человеку, кто Бог и кто он сам.

До тех пор пока в технократическом массовом устройстве искусство будет выполнять функции наличного бытия, оно не сможет выявить самосущность единичного. «Вместо высвобождения сознания через созерцание бытия трансцендентности, ис-

¹⁰ Ясперс К. Духовная ситуация времени // Смысл и назначение истории. М., 1994. С. 367.

¹¹ Там же. С. 368.

искусство становится как бы отреченным от самосущностных возможностей, которым только и раскрывается трансценденция»¹².

Такое искусство может поочередно признавать существенным то одно, то другое, оно везде ищет сенсаций. Его сущностный признак – хаос, авантюризм, бессмысленность. При таких установках искусства, пишет Ясперс, театр стал развлечением, средством удовлетворения воображаемых потребностей и любопытства. Но в нем хотя и тихо слышны истинные мотивы. Актерское искусство, считает философ, еще обладает трансцендентной техникой. Актер может элементарно представить исходные моменты наличного бытия – ненависть, иронию и презрение, смешные образы. Но в подавляющем большинстве случаев актер пасует там, где должно быть выявлено благородство человека. При этом есть еще превосходные постановки, вызывающие бурю воодушевления, без приспособления к инстинктам масс.

Ясперс считает, что вопрос: где истина – в зрителях или публике, – был бы неправомерен. Здесь нет альтернативы, т.к. речь идет о несравнимом: в одном случае о нестойком формировании хаотического мгновенья в сознании голого наличного бытия в качестве пустоты, в другом – об искусстве, выражающем свою сущность. Другими словами, понятие зритель – наблюдатель со стороны – у Ясперса ассоциируется с наличным бытием. Для наблюдателя мир таков, каков он на поверхности и не более. А искусство наличного бытия подобно зрителю. Оно может сблизиться с удовольствием и даже со спортом.

Публика – это общество, объединенное каким-то общим признаком, и этим признаком может стать глубочайшее потрясение от произведения искусства, приводящее данное общество к глубокому прозрению сущности своего существования. В моменты такого прозрения осуществляется акт трансцендирования, т.е. выхода личности за свои пределы. У Ясперса трансцендентное – это Бог, соответственно трансцендирование – это общение с божественным, с Богом.

Ж.П. Сартр – философ, писатель, драматург решает эстетическую проблематику в рамках феноменологических ана-

¹² Ясперс К. Смысл и назначение истории. С. 368.

лизов сознания, а точнее, в феноменологической психологии воображения.

Воображаемое – регион бытия, который составляет предмет особого интереса Сартра. В заключительных разделах книги «Воображаемое», посвященных искусству, Сартр рассматривает проблему бытия эстетического объекта как частный случай бытия образа вообще и связанную с ней проблему эстетического восприятия. Феноменологическая концепция воображения, развиваемая Сартром, имеет опорным пунктом описанное Гуссерлем в «Идеях» различие между восприятием и воображением. Сартр выводит положение: воображающее сознание есть сознание о вещи в образе. Воображение «полагает» объект, с образом которого оно имеет дело, как отсутствующий и вообще не существующий. Восприятие имеет дело с неподатливым, плотным бытием вещей. Ирреальный мир, конституируемый воображением, утверждает Сартр, «представляет собой как бы отрицание условий бытия в мире, как бы антимир»¹³.

Таким образом, субъект воображения не может войти в мир, не ирреализуя себя. Будучи «изнанкой нашей свободы», воображение в каждом из своих актов отрицает не только материальный аналог образа, но и весь мир.

«Полагать образ, – пишет Сартр, – это конституировать объект «на полях» тотальности реального, это держать реальность на расстоянии, одним словом, отрицать»¹⁴. «Чтобы кентавр возник как ирреальный, – заявляет философ, – нужно именно, чтобы мир был постигнут как мир, где нет кентавра, и это может произойти только в том случае, когда различные мотивировки привели сознание к постижению мира как именно такого, где для кентавра нет места»¹⁵. По Сартру, бытие эстетического объекта и эстетического созерцания представляют собой частный случай образного бытия антимира и воображаемой ирреализации действительности. Философ показывает это на примере живописи, драматического искусства и музыки. Изображенный на картине Карл VIII как эстетический объект ирреален. Доказа-

¹³ Сартр Ж.П. Воображаемое. М., 1997. С. 303.

¹⁴ Там же. С. 302.

¹⁵ Там же. С. 303.

тельством этого служит тот факт, что нельзя увеличить освещение щеки путем поднесения к картине источника света. «Реализацией» лишь оказывается грунтовка холста, нанесение цветных мазков и т.д. «В действительности, – утверждает Сартр, – художник не «реализовал свой умственный образ»; он просто конституировал материальный аналог, так что каждый может постигнуть этот образ, если рассмотрит аналог»¹⁶. Легко заметить, что в сартровской трактовке образ вообще отлучается от мысли и по существу лишается объективного духовного содержания, становится удобным поводом для произвольных интерпретаций. Поэтому-то объект эстетического созерцания, по Сартру, не предмет (он ирреален), а Ничто, называется объектом созерцания.

«... Картина, – не устает повторять философ, – должна быть постигнута как материальная вещь, посещаемая время от времени (всякий раз, когда зритель принимает воображаемую установку) ирреальным, которое именно и есть нарисованный объект»¹⁷.

Другими словами, картина есть ирреальная вещь. И как вещи, содержания живописных полотен не могут быть ассоциированы с вещами окружающего мира. «Они ирреальны именно в той мере, в какой они суть вещи – аналоги образа, который не существует в действительности»¹⁸.

То же самое Сартр говорит о драматическом искусстве и о музыке. Романист, поэт, драматург создает посредством словесных аналогов ирреальный объект. Актер, играющий, например, Гамлета, пользуется своим телом как аналогом воображаемого персонажа. Он использует свои чувства, жесты как аналоги чувств и жестов Гамлета. Актер целиком живет в мире ирреального. «И не персонаж реализуется в актере, а актер ирреализуется в персонаже»¹⁹.

Когда речь идет о музыкальном произведении, то музыкальная ария, например, не отсылает нас ни к чему иному, кроме нее самой. Слушатель, отправляясь на концерт, стремится постиг-

¹⁶ Сартр Ж.П. Воображаемое. С. 305.

¹⁷ Там же. С. 310.

¹⁸ Там же. С. 312.

¹⁹ Там же. С. 313.

нуть, например, симфонию Бетховена «лично», осуществить контакт с ней как личностью. И как таковая симфония – это вещь. Она существует не в реальном времени. Исполнение – аналог симфонии. Чтобы постичь ее, отправляясь от этого аналога, нужно совершить воображаемую редукцию, т.е. постигать реальные звуки как аналог чего-то. Симфония не существует в умопостигаемом мире. Она вне времени и пространства, «вне реальности, вне существования». Именно поэтому, говорит Сартр, «эстетическое созерцание есть подлинное пробуждение»²⁰.

Отсюда философ делает вывод о том, что реальное никогда не бывает прекрасным, а этика и эстетика являются измерениями различных сфер бытия. Задача воображения, в понимании Сартра, – создание образов, посредством которых оно получает свое материализованное воплощение.

Автор устанавливает четыре характерные черты образа. Первой он считает то, что образ есть сознание, при этом сам образ не означает ничего другого, как отношение сознания к объекту. Второй особенностью образа Сартр считает феномен «квазинаблюдения», когда наша позиция отличается мгновением усмотрения объекта, непосредственностью его знания и подлинностью образа. Сам объект представляется нам извне и изнутри. Третьей характерной чертой образа является его связанность с «ничто». Воображаемая жизнь, посредством созидания образа, в понимании Сартра, обладает свойством ирреальности. Четвертой характеристикой образа, по Сартру, является его активность и тяготение к аффекту.

Будучи художником слова, Ж.П. Сартр не мог оставить в стороне проблему словесного творчества. Литературе он посвятил трактат «Что такое литература?». В данной работе Сартр подходит к проблеме соотношения художественного произведения с действительностью. Литературная деятельность рассматривается философом как часть практического преобразования мира и в себе самой неизбежно несет моральные измерения.

Деятельность романиста определяется как акт великодушия, как дар, содержащий требования, адресованный читателю в ожидании взаимности.

²⁰ Сартр Ж.П. Воображаемое. С. 315.

Литературный объект есть результат двойного движения – авторского конструирования и читательской инвенции: «Именно совместное усилие автора и читателя заставляют возникнуть этот конкретный о воображаемый объект, которым является духовное произведение. Искусство существует только для и посредством другого»²¹. Приглашение читателя к свободе посредством требования обеспечивает соединение эстетики с моралью.

Писатель должен, считает Сартр, не трансформировать мир в идеи, а заставить «осветиться бытие в качестве бытия с его смутностью»²². Это значит, что искусство прозы, по Сартру, не требует мыслей, поскольку безусловная свобода экзистенции сама определяет ценность мышления. Например, если писатель хочет изобразить гору, то он должен не описывать ее, а заставить героя, а вместе с ним и читателя взбираться на эту гору. Предметом изображения в таком случае будут **столкновения человеческой свободы и бытия**.

Второй особенностью новой установки романиста, по утверждению Сартра, должно быть стремление представить своих героев как свободных людей. Персонаж только тогда и живет, когда его поведение непредсказуемо. «Хотите, чтобы ваши персонажи жили? Сделайте их свободными»²³. Наконец, третья характеристика обновления прозы состоит в последовательном принятии автором точек зрения различных героев, участвующих в романе, показе их изнутри, или в модусе «бытия для себя». Такая авторская позиция делает из произведения «действие, рассказанное с различных точек зрения»²⁴. Чем глубже автор проникнет в сознание своего героя и воспроизведет уникальность его ситуации, тем больше гарантия для выхода к всеобщим определениям человеческого бытия – условиям человеческого существования. Новая писательская установка меняет отношение читателя к вещи и даже критериям прекрасного: читательское сознание бросается в гущу человеческого мира «без свидетелей», а текст, материальный аналог эстетического объекта, который в учении о воображении под-

²¹ Сартр Ж.П. Ситуации. М., 1997. С. 45.

²² Там же. С. 104.

²³ Там же. С. 62.

²⁴ Там же. С. 104.

вергался символическому изничтожению, теперь приобретает полновесное бытие реальных предметов.

Критерием красоты в таком случае делаются не формальные достижения писателя, а «плотность бытия», которая высвечивается в ходе столкновения героя и окружающего мира.

Так, в романе Сартра «Тошнота» главный герой Рокантен неожиданно для себя открывает «само существование» вещей, обычно скрытое под оболочкой привычных обозначений и стереотипов чувственного восприятия. У Рокантена появляется чувство беспокойства и страха – страха неизвестно перед чем и неизвестно от чего. Точнее говоря, страха, распространяющегося на все моменты соприкосновения с внешним миром и общения с ним. Предметы начинают пугать Рокантена своей непроницаемой вещественностью, непостижимой бездуховностью своего существования. Он ощущает это даже от своего собственного тела: «Я вижу мою руку, распростертую на столе... Она показывает мне свое жирное брюхо. Она похожа на опрокинутое животное... Пальцы – это лапы»²⁵. Страх преобразуется в отвращение, в тошноту. Внешний мир давит своей невыносимой «посторонненностью», обременяет своей беспредельной чуждостью. Рокантен в самом бытии вещей ощущает нечто враждебное в себе. «Вещи меня касаются – это невыносимо. Я боюсь их прикосновения, как если бы они были живыми зверьками. Теперь я вижу яснее, вспоминаю лучше то, что недавно пережил на морском берегу, когда держал в руке камень. Это было нечто подобное сладковатому отвращению. Как это было омерзительно! Отвращение исходило от камня, я в этом вполне уверен, и переходило с камня на мою руку»²⁶. Отвращение, о котором пишет Сартр, не просто эмоция. В нем отражена структура бытия, отношение между различными ее формами, положение субъекта в мире. В сферу отвращения попадают не только вещи, но и люди, их действия и поступки.

Иногда Рокантен встречает людей, на него похожих. «Этот одинок, как и я, он глубже, чем я... Его ждет собственное «отвращение» или что-либо в этом роде. Но чего он ждет? Ведь знает на-

²⁵ Сартр Ж.П. Тошнота. М., 1999. С. 122.

²⁶ Там же. С. 124.

верняка, что мы друг другу ничем помочь не можем...»²⁷. Благодаря «отвращению» совершается разрыв субъекта со всем, что не есть субъект. Разрыв с природой. Разрыв с людьми. Переход в какую-то новую форму существования – мучительную, но плодотворную. Отвращение загоняет в тупик, но оно же дает выход из тупика. Изолируя личное сознание от всех связей и влияний, оно возвращает человека к первоосновам внутренней жизни, к истокам самосознания, к подлинно человеческому существованию.

Растворяясь в общих интересах и заботах, личность теряет себя – отвергая мир, она себя находит. Отвращение разрушает все ценности, кроме одной, единственно важной – ценности человеческого субъекта.

Душа, измученная одиночеством, ниоткуда не получающая поддержки, в конце концов пробивается к истине: субъект есть начало всего, он может и должен полагаться на самого себя, он является источником всех ценностей. Подлинность его существования сообщает подлинность существования всего остального. С упоением Рокантен говорит себе: «Освобожденное, раскрепощенное существование возвращается ко мне. Я существую». Формула «Я существую» повторяется на протяжении всей книги как заклинание. Теперь собственное тело перестало быть посторонним, теперь оно стало для Рокантена моментом существования, продолжением его духа. «Я вижу свою руку, лежащую на столе. Она живая – она есть я... Я чувствую свои ладони. Двое зверьков, которые шевелятся на конце моих рук, это есть я. Теперь я знаю твердо: вещи именно таковы, какими кажутся, – и за ними... нет ничего»²⁸. (Эта мысль была положена Сартром в основу его философского трактата «Бытие и Ничто»).

По Сартру, «тошнота» есть неприятное, но необходимое состояние, через которое должен пройти человек прежде чем он осознает себя свободным, т.к. оно – открытие абсурдности существования.

В определенные моменты повседневной жизни у нас вдруг возникает чувство, что мы напрасно теряем время, что жизнь бесполезна. Что она должна быть чем-то большим, чем есть. От-

²⁷ Сартр Ж.П. Тошнота. С. 132.

²⁸ Там же. С. 122 – 123.

сюда страх, внезапное сознание неоправданности всего, что мы делаем, неоправданности самого существования, страх, порождающий тошноту. Как остаточное явление этого состояния выступает открытие факта подлинного бытия, открытие свободы выбора в конкретной ситуации и, как следствие этого, – ощущение ответственности перед самим собой.

Рокантен улавливает «бытие» и «ничто», улавливает отсутствие смысла существования, а значит, абсурдность бытия: «...Я понял, что нашел ключ к существованию, ключ к моей тошноте...Я только что познал на опыте абсолютное...или абсурд»²⁹. Мир абсурда преодолевается героем через отказ от него: Рокантен в конце романа «прозрел» (когда услышал в кафе граммофонную запись песни) и нашел выход из кризиса.

Подтвердив в конце произведения значение искусства, Сартр тем самым определяет природу искусства: идеи стали образами, персонажами, обрели существование, стали бытием. Только индивид существует, полагает Сартр. Индивид в полной мере может обрести существование в искусстве. Чтобы раскрыть своеобразную трагическую экзистенциалистскую диалектику личности и истории, индивида и общества, человека и обстоятельств, Сартр как бы вынужденно обращается от прозы к драме, он приступает к разработке теории ситуации. Воплощенные в драматургической форме идеи Сартра приобрели наивысшую и особую остроту выражения.

В 1943 г. в оккупированном Париже была сыграна первая трагедия Сартра «Мухи» на сюжет «Ористеи» Эсхила. «Мухи» – пьеса о рабах и для рабов. Конкретно-исторический конфликт второй мировой войны сознательно переводится на язык некой, якобы отвлеченной от современности трагедии идей. Резко преувеличенными предстают в «Мухах» как ужас бытия, так и значение человеческой воли. Предвоенная позиция политической и этической пассивности, «невмешательства» резко сменилась в «Мухах» позицией крайней активности, утверждением права и долга человека вторгнуться в мир властвующего зла. Люди не догадываются о том, что они свободны, значит, надо им это доказать. Такова главная мысль пьесы. Первейшая ее задача – оглушить зрителя позором, ужасом, пустотой смертоносной действительности.

²⁹ Сартр Ж.П. Тошнота. С. 151.

Сартр резко отклоняется от античного первоисточника. Герой «Мух» совершает свой акт возмездия из чувства ответственности за мир, а не отстаивает свое личное и родовое право, как эсхилловский Орест.

У Сартра Орест идет на убийство по убеждению, в силу той осознанной или абсолютной необходимости, перед которой его поставила не личная, а общественная ситуация. Сартр требовательно призывает человека к ответственности за совершенное в мире зло и тем самым возлагает вину на каждого. Он призывает к ответственности не самого преступника, а – для чистоты идеи – совершенно невинного человека. Ответственность за чужое преступление возлагает на себя сам герой, лишенный вины, «чужой», пришелец. Нет в мире «чужого» зла. На плечи каждого – кто бы и где бы он ни был – возлагается ответственность за войну и фашизм и обязанность пресечь зло, даже если ты сам, лично, не испытывал на себе его и можешь его избежать. Все виновны в том, что фашизм и война разразились. «Мухи» – документ французского отчаяния, гнева и протеста, первая попытка Сартра найти точку опоры в момент падения нации. Сущность человеческого существования, по Сартру, состоит в том, чтобы придать смысл жизни. Нет ценностей, раз и навсегда данных. Человек сам должен создавать их для себя. По Сартру, человек есть не что иное, как то, что он создает из себя. Отсюда еще одно положение: человек есть свой проект. Но осуществить его он может, только вовлекая свою свободу в действие, обусловленное конкретной ситуацией. Только такой путь, путь выбора, а следовательно, и ответственности за него есть путь к достижению свободы.

Особое место в эстетике Сартра занимает роль, которую он отводит культуре. С одной стороны, культура у него – некий фонд, зеркало человеческих деяний. С другой – ценность культуры он видит в ее диалогической природе: «Наша конкретная цель – это освобождение человека.... Облегчить свободному человеку коммуникацию с другими людьми благодаря произведениям искусства и благодаря этому погрузить их в ту же самую атмосферу свободы»³⁰.

³⁰ Долгов К.М. От Кьеркегора до Камю: очерки европейской философско-эстетической мысли XX века. М., 1990. С. 205.

В эстетике экзистенциализма проблема функции искусства является одной из центральных, которая претерпела определенную эволюцию.

Философ и талантливый писатель А. Камю одной из первых функций искусства называет возможность самовыражения, которого художник лишен во враждебной ему действительности. Оказавшись неспособным исправить реальную жизнь, художник ищет спасения в иллюзиях, самообмане. Вот почему искусство рассматривается экзистенциалистами как «искусство жить».

Камю ищет универсальный способ спасения от «ужаса» человеческого существования. Его рецепт – определенный образ жизни, облегчающий человеческую боль, побуждающий скользить по поверхности собственной жизни, не вникая в нее. Осуществить это возможно, соблюдая при помощи рефлексии небольшую дистанцию по отношению к самому себе.

Одним из абсурдных героев Камю считал Дон-Жуана, вечно стремящегося к красоте и любви. Его непостоянство – результат внутренней трагедии, а не вероломства. Для него бурная жизнь – способ забыться.

В отличие от Дон-Жуана профессиональный актер может сыграть множество разноплановых ролей. У него одно тело, но душ много, а т.к. по Камю «творить – значит жить дважды», то он может прожить большее количество жизней³¹. Именно на сцене, вырвавшись из неопределенности и аморфности действительности и осознав, наконец, свою роль, актер и живет по-настоящему, избегая очной ставки с самим собой. Возникает вопрос: нельзя ли перенести этот способ в действительность, чтобы вечно играя, отрешиться от нее? Такая возможность воплощается, по мнению Камю, в высшем типе актера-творца искусства. Искусство доступно избранным, но игра – одна из форм «существования», ведущая к художественному творчеству. Играть, творить свою жизнь может каждый. По мнению Камю, актера отделяет не такая уж большая дистанция от его персонажей. Между человеческой сущностью и стремлением к усовершенст-

³¹ Камю А. Бунтующий человек. М., 1999. С. 73.

вованию нет границ. «Кажущееся создает действительное», – утверждает Камю³².

Творец сочиняет собственный образ и сливается с ним. Этот образ становится его единственной правдой. Главное – верить в то, что роль, которую играешь, – самая серьезная, увлекательная. Актер целиком погружается в область желаемого, и ему кажется, что он является хозяином своей судьбы. Еще больше возможностей открывается перед художником.

По сути дела, считает Камю, функция «творения в искусстве» является компенсирующей. Человеку в мире недостаточно счастья, покоя, любви, уверенности в завтрашнем дне, цели в жизни, и эти пустоты он пытается заполнить искусством-игрой, искусством-самообманом. Трагическую окраску приобретает и само искусство, косвенно отражающее драму интеллекта. Ведь с точки зрения экзистенциалистов, оно начинается там, где кончаются рассуждения. Искусство призвано не объяснять, а описывать явления, обеспечивать связь между бытием и сознанием. Таким образом, искусство представлялось оторванным от общества и стоящим бесконечно выше его.

После первой мировой войны в философии, этике, эстетике на первый план выступают социальные проблемы. Предметом изучения становится не обособленный индивид, а взаимодействующий с обществом. Происходит гуманизация экзистенциализма, изменяются взгляды на искусство.

В эстетике Камю находят выражение его социальные искания. Камю пытается найти в художественном творчестве аспекты, благодаря которым художник становится полезным, необходимым обществу. Первостепенное значение приобретают социальные мотивы в искусстве, принцип «ангажированности» литературы, ее коммуникативная функция. Задачи коммуникации предъявляют новые требования: искусство должно быть доступно и понятно читателям. Именно этому должны быть подчинены художественные средства и весь строй произведения. Если раньше писатель высказывался для того, чтобы самовыразиться, то теперь он делает это, чтобы быть услышанным

³² Камю А. Бунтующий человек. С. 65.

всей аудиторией. Искусство превратилось в способ общения между людьми.

Человек, поднявшись до высот творчества, уже не одинок, потому что он обращается к миллионам, хочет помочь им, согреть своим теплом.

«Мы, писатели XX века, больше никогда не будем одиноки. Наоборот, мы должны знать, что не можем избежать общей горькой участи, и единственное наше оправдание, если оно вообще существует – говорить за всех тех, кто не может этого сделать», – говорит Камю³³.

Он исследует три взаимосвязанные в его системе категории: революцию, бунт и искусство, при этом революция противопоставляется бунту и искусству.

По Камю, бунт художника против реальности основывается на глубинном сознании: «... В искусстве созерцание рискует уравновесить действие, красоту, несправедливость и порой сама красота – безнадежная несправедливость»³⁴. В этих строках заключены важные для понимания философии и эстетики Камю идеи, во многом определившие и его политическую позицию: бунтарство Камю сводится к созерцанию, стремящемуся к равновесию.

Художник выступает у Камю в роли провидца, призванного уловить недостающую жизни ценность – меру – и ввести ее в реальность. «...Искусство приобщает нас к истокам бунта в той мере, в какой оно наделяет формой ценности, неуловимые в потоке вечного становления, но зримые для художника, который хочет похитить их у истории. Чтобы лишний раз в этом убедиться, поговорим о той форме искусства, которая призвана вторгнуться в процесс становления, придав ему тем самым недостающую форму, – об искусстве романа»³⁵.

Задача художника-бунтаря, по Камю, заключается в том, чтобы поддерживать единство, защищая его от любого вида тоталитарности – капиталистической и революционной, которые якобы убивают в человеке творца. Игнорируя реальную классо-

³³ Камю А. Бунтующий человек. С. 84.

³⁴ Там же. С. 319.

³⁵ Там же. С. 319.

вую борьбу как движущую силу развития общества, Камю переносит акцент на духовное сражение между художниками и «завоевателями». «Одно из направлений сегодняшней, а еще больше завтрашней истории – это борьба между художниками и новыми завоевателями, между свидетелями творческой революции и строителями нигилистической революции»³⁶. Причем исход этой борьбы, по Камю, далеко не ясен, т.к. победители умеют убивать, но не могут творить, художники же умеют творить, но не могут реально убивать.

Таким образом, Камю отказывает своему художнику в возможности реально действовать, обрекая его на роль пассивного созерцателя. Не исключая возможности летального исхода этой борьбы для искусства, Камю с этой новой точки зрения возвращается к определению места искусства, которое кажется нам очень важным.

По Камю, в случае победы безграничной нивелирующей тоталитарности, «место искусства все еще совпадало бы с местом побежденного бунта, слепой, пустой, исчерпанной надежды дней отчаяния»³⁷. Однако, пока искусство еще живо, оно призвано, по мнению Камю, попытаться подчинить своему влиянию всю действительность, сделать своим объектом не только индивидуальную человеческую психологию, но и условия человеческого существования в целом. Искусство, поставившее перед собой подобную цель, находится в опасности, но лишь оно, согласно Камю, может претендовать на власть перед коллективными страстями и исторической борьбой. Таким образом, Камю снова переносит решение реальных проблем в эстетическую область, рассматриваемую с внеклассовых позиций.

Отметим, кроме того, что Камю спешит обеспечить пусть робкую, но все же попытку выхода индивида к «коллективным страстям». Попытка эта, по Камю, таит опасность не только для художника как человека, но и для его творческого «Я». Ведь для того чтобы управлять коллективными страстями, рассуждает Камю, необходимо, по крайней мере, относительно пережить и

³⁶ Камю А. Бунтующий человек. С. 334.

³⁷ Там же. С. 334.

почувствовать их. Художник, испытывая их, одновременно разорван ими.

В результате наша эпоха становится эпохой комментариев и репортажей, а не произведений искусства. Искусство в этом виде, в каком оно существует сегодня, является, по Камю, лишь противоречивым итогом старого мира. Пусть его возрождение лежит не через историю, но через природу и красоту. Творческий бунт является последней и наивысшей ступенью бунта, «в искусстве бунт заканчивается и увековечивает себя в настоящем творчестве»³⁸, которое должно открыть путь новой цивилизации. Об этой новой цивилизации Камю говорит лишь то, что все люди в ней будут творцами.

«Необходимая нам цивилизация не должна отделять трудящегося от творца как в рамках класса, так и в лице отдельного человека, подобно тому как художественное творчество немыслимо при разделении форм и сути, духа и истории. Именно таким образом эта цивилизация признает за всеми достоинство, провозглашенное бунтом»³⁹. Камю считает, что все исторические революции, устанавливавшие новые порядки, были враждебны искусству. Искусство как воплощение вечного бунта против оков, несовместимо с революцией.

Своим творчеством Камю часто обращается к «миллионам одиночек». Он желает увеличить их число. Почему? Что это за объединение на основе разобщения? Оно возникает на основе двух причин, считает Камю. Первая – это эгоцентризм, лежащий в природе современной личности. Вторая – это механический характер объединения людей в современной цивилизации, это образование огромных государственных механизмов, пожирающих человеческие жизни.

Индивидуальное подавляется всеобщим, личность перемалывается, перерабатывается в чуждую ей сущность и становится плотью общественной машины. Убоявшись противочеловеческого, механически бездушного объединения людей, Камю не стал искать человеческих форм объединения, а встал на путь разъединения, на путь бунта. «Я бунтую, следовательно, мы

³⁸ Камю А. Бунтующий человек. С. 331.

³⁹ Там же. С. 332.

одиноки», - заключает Камю⁴⁰. « Я убежден, что она (надежда) живет, дышит, существует благодаря миллионам одиночек, чьи творения и труды каждодневно отрицают границы и прочие грубые миражи истории, чтобы помочь хотя бы на миг ярче воссиять истине, вечно преследуемой истине, которую каждый из них своими страданиями и радостями возвышает для всех нас»⁴¹.

По мнению Камю, даже невзгоды не сплачивают людей. Люди всегда враждебны друг другу, в лучшем случае друг другу равнодушны. Эгоцентризм настолько глубок, что лишь поверхностным слоем души можно принять участие в судьбе другого человека, лишь поверхностно можно соболезновать, помогать.

В романе «Чума» Камю показывает, что, когда в городе разразилась эпидемия, люди почувствовали свое реальное одиночество. Ощущение покинутости, обреченности, охватывает толпу и каждого человека в толпе. Народ в дни чумы – масса, бесформенная и бездеятельная, скопление разобщенных людей, толпа одиночек. Пышным цветом расцвел эгоизм: в несчастье все думают только о себе. Камю доказывает всеобщий эгоцентризм. Каждый умирает в одиночку от чумы, и каждый живет в одиночку.

Страх перед эпидемией разрушает последние человеческие связи и обнажает извечное одиночество, покинутость каждого всеми.

«В этом состоянии отчаянной разобщенности никто не мог рассчитывать на помощь соседа; каждый должен был нести груз своих забот в одиночестве, ответ, который он получал, обычно ранил его. Даже в трамваях люди поворачивались друг к другу спинами под властью одной мысли: как бы не заразиться»⁴².

Камю ставит людей в противочеловеческие экстремальные обстоятельства и выясняет, что случается с человеком, как меняется его характер. Он словно пытается измерить возможную глубину человеческого падения и героизм перед лицом неумолимой смерти. Камю задается вопросом, какая линия поведения верна. Он хочет постигнуть степень распада человеческой личности в фантастических условиях. Главные герои романа «Чу-

⁴⁰ Камю А. Бунтующий человек. С. 313.

⁴¹ Там же. С. 379.

⁴² Камю А. Чума. М., 1998. С. 59.

ма» по-разному реагируют на происходящее. На одном полюсе находится преступник Котар, который организовал черный рынок, немало наживается на эпидемии и разочарован, когда чума утихает. На другом – доктор Бернар Рье, который день и ночь без всякой надежды на успех борется с чумой.

Тот факт, что остальной мир игнорирует муки данного города, говорит об эгоцентричности людей; лишь немногим, «элите», свойственно чувство социальной ответственности. Борьба с чумой, которую ведет относительно небольшое количество людей, безнадежна. Это доказывает, что наука не может быть опорой человеку, что история бессмысленна и никто не может действительно познать мир.

Камю в «Чуме» высказывает мысль о незащищенности человека. Чума – суровый экзамен. Она предлагает каждому два вопроса: что есть жизнь? И что значит сохранить достоинство перед натиском неведомо откуда навалившегося и захлестнувшего все зла? Укрепись в своем долге, не становись на колени перед судьбой, чего бы это ни стоило, лечи, даже если надежд на окончательное «спасение» нет и нельзя отменить трагизм человеческого удела, – таковы уроки «Чумы».

Камю записал в своем дневнике: «С помощью «Чумы» я хочу передать обстановку удушья, от которого мы страдали, атмосферу опасности и изгнания, в котором мы жили тогда». По словам писателя, явное содержание «Чумы» – это борьба европейского Сопротивления против нацизма, фашистского нашествия. Дух несгибаемого противостояния шквалу, сеющему смерть, – это и есть то, чем Камю обязан Сопротивлению. Он-то и возвышает «Чуму» над произведениями, выросшими на почве все той же философии абсурда. «Чума» – это абсурд с суровым стоицизмом.

В произведениях Камю современный человек сталкивается с кризисом попыток своей сущности и не может найти ответа на свои сомнения ни в религии, ни в идеологии. По мере того как он утрачивает связи с ними, его внутренняя убежденность и внешняя активность уступает место внутреннему смятению и внешней нерешительности.

Именно такой фигурой абсурдного и бунтующего человека представляется Жан-Батист Кламанс, главный герой повести «Падение».

Прозревший к концу жизни Кламанс дает короткую, но исчерпывающую характеристику обществу, в котором он живет. Оно устроено по принципу: кто кого обглодает. Он сравнивает общество с крошечными рыбками бразильских рек, которые тысячами нападают на неосторожного пловца и мгновенно обглодывают его до костей. Общество предлагает более гуманный вариант самоуничтожения человека: профессия, семья, организованный досуг убивают столь же быстро. Трагедия изначально, потому что другим людям нельзя доверять, а доверять необходимо.

Нынешнее устройство общества ничего не гарантирует. К пацифисту, объявившему о своей любви ко всему человечеству, пришли фашисты и убили его. А он всем сердцем отрицал недоверие. Общество это допустило. Матери, вырастившей двоих сыновей, вежливо предлагают выбрать, которого из них расстрелять в качестве заложника. И это общество допустило. Трагедия человека, по Камю, в том, что все возможно и ничто не гарантировано. Он постоянно находится между мучительным выбором – доверия и подозрительности, любви и равнодушия, эгоизма и самопожертвования. Чтобы жить, нужно рисковать собой, но никто этого не хочет, и потому большинство выбирает суррогат жизни, идет в Кламансы. Кламанс – адвокат. Он оправдывает человека от имени общества, его угнетающего и уничтожающего; он защищает людей, ему совершенно безразличных. Он делает это механически, ничем ни рискуя, извращая тем самым подлинный смысл свободы. Общество уже давно отделило правосудие от невиновности, и потому оно судит, чтобы не быть самому осужденным. Но есть еще один суд – людской. Он находит конкретное выражение в отношении к человеку его ближайшего окружения. Чтобы жить счастливо, нужно, чтобы ты считал себя совершенством и не был бы судим. Но избежать суда почти невозможно. Будь счастлив и судим или не знай осуждения и будь горемыкой.

Как быть счастливым? Вечное бегство от суда официального или своего круга – такова сущность истинных внутренних чело-

веческих стремлений, скрытая цель каждого человека. В поисках средств ухода от суда человек хватается за богатство, главная функция которого состоит в том, что оно отсрочивает всякий немедленный суд. Однако, как показывают события повести, Кламансу это не удалось, а вернее, он отказался от жизни в обществе, но не избежал суда и трагедии. Трагедия Кламанса – логический результат, осмысленный с конца. Если Кламанс приходит к роли кающегося судьи, то художник, по мнению Камю, приходит к роли антисудьи. И это необходимо, говорит Камю, потому что в нашем мире борьбы и смерти, где ежедневно разыгрываются комедии мнимых политических, экономических, религиозных и иных ценностей, художник – единственный, кто выступает с позиций всего живого и живущего просто потому, что оно живет. Художник – это судья, который выносит только оправдательные приговоры, то есть не судья. Его программа – оправдывать, объединять, понимать. Следовательно, художник призван осознавать свое предназначение и свое неизбежное одиночество в борьбе.

Камю утверждает, что искусство не может служить партиям и государствам, а художник может служить в регулярных войсках только в качестве вольного стрелка. Камю говорит, что настоящие произведения искусства не основаны на ненависти или презрении к человеку. «Художник не судит, он оправдывает. Он вечный адвокат живого человека именно потому, что тот живой. Он искренне встает на защиту людей из любви к ближнему, а не из любви к тому отдаленному, туманному будущему, которое топчет уже существующий гуманизм, низводя его до судебного кодекса. Великое же произведение в конечном счете, напротив, сбивает с толку всех судей. С его помощью художник одновременно воздает почести самому возвышенному образу человека и склоняется перед последним из преступников»⁴³.

Проблема художественного творчества явилась одной из центральных в философии **Н.А. Бердяева**. Творческий акт, по Бердяеву, есть раскрытие полноты человеческой природы, оправдание его существования.

⁴³ Камю А. Бунтующий человек. С. 375.

Красоту и творчество красоты Бердяев понимал онтологично, для него эстетика творчества есть эстетика жизни и истории. Важно сохранить равновесие между эстетическим и этическим. Утрата или ослабление этического начала уводит в эстетизм. Мир должен быть оправдан не только как феномен эстетический, но и как феномен нравственный и разумный. Но и этическое оправдание мира Бердяев считает недостаточным. Он считает, что нужно будет признать красоту, по меньшей мере равноценной добру. Отвлеченный эстетизм менее вреден, чем отвлеченный морализм. Вспомним Достоевского: «Красота есть не только странная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей». Философ отмечает, что у Достоевского красота как «высочайший образ онтологического совершенства» представляется противоречивой, двоящейся: «Он не созерцает божественный покой красоты, ее платоновскую идею, он видит до самого конца ее огненное, вихревое движение, ее полярность; он не созерцает красоты в космосе, в божественном порядке. Отсюда – вечное беспокойство»⁴⁴. Именно в раздвоении и поляризации человеческой природы Бердяев видит причину того, что Достоевский стоял у порога новой мировой эпохи, раскрыв борьбу начал богочеловеческих и человекобожеских, христовых и антихристовых. «Душа человека нашей эпохи разрыхлена, все стало зыбко, все двоится для человека, он живет в прельщениях и соблазнах, вечной опасности подмены. Зло является в облики добра и прельщает»⁴⁵.

Однако не секрет, что в художественном сознании творческой личности борьба добра и зла становится источником творческой динамики.

Герои Достоевского испытывают себя, поднимаясь к сфере бытийной драматургии мировых стихий, отраженных в душе человека то трагической клоунадой, то шутовством, то юродством, то бунтом против всеобщего мирового абсурда. В этом Бердяеву открывается безграничность «вихревой антропологии» Достоевского.

Вопрос о том, можно ли **Ф. Достоевского** по праву называть писателем-экзистенциалистом, является спорным, хотя сами

⁴⁴ Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1999. С. 375.

⁴⁵ Там же. С. 133.

экзистенциалисты нередко ссылаются на него, потому что поднятые в его произведениях проблемы часто совпадают с проблемами экзистенциализма.

Так же как и экзистенциалистов, Достоевского возмущало обезличивание человека. Он горячо защищал принцип свободы выбора, свободы воли. Героям Достоевского свойственна противоречивость натуры. С одной стороны, личность должна делать самостоятельный выбор вопреки давлению внешних факторов, с другой – рядовому человеку эта свобода крайне тяжела, он с охотой предоставляет право делать выбор другим, более сильным. Об этом Достоевский говорил в «Легенде о Великом инквизиторе» из произведения «Братья Карамазовы»: «Говорю тебе, что нет у человека заботы мучительнее, как найти того, кому передать поскорее тот дар свободы, с которым несчастное существо рождается. Но овладевает свободой людей лишь тот, кто успокоит их совесть ... Или ты забыл, что спокойствие и даже смерть человеку дороже свободного выбора в познании добра и зла? Нет ничего обольстительнее для человека, как свобода его совести. Но нет ничего и мучительнее»⁴⁶.

Поведение человека может быть детерминировано идеей. Это очень важный момент концепции человека Достоевского. Идея, которая способна роковым образом определить судьбу человека, у Достоевского всегда социальная идея. **Достоевский, подобно экзистенциалистам**, любит изображать людей, противостоящих обстоятельствам, независимых от них. И это всегда любимые его герои. Например, Разумихин из романа «Преступление и наказание».

В «Легенде о Великом инквизиторе» из произведения «Братья Карамазовы» один из главных вопросов – вопрос о человеке, о его абсолютной ценности. В «Легенде» исследуются противоположные точки зрения на человека. Одну из них представляет Великий инквизитор. Это позиция презрения к человеку как существу бесконечно слабому, суетному и ничтожному. Человек слаб потому, что ему тяжелы любые духовные усилия, в особенности осуществление свободного выбора пути. Он предпочитает безумное обеспеченное существование. Ему нужен хлеб и освобождение от ответственности.

⁴⁶ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. М., 1997. С. 336.

Другую, антонимичную, идею в «**Легенде**» несет Христос. Нетрудно увидеть, что она заключается в том, что человек может и должен сам, не полагаясь на чудо и авторитет, выбирать между добром и злом. Его жизнь должна быть непрерывным духовным усилием. Человек, по Достоевскому, имеет изначально данную природу и, хотя общество оказывает определенное формирующее влияние на личность, оно всегда выступает как вторичное по сравнению с внутренней обусловленностью личности.

Творчество Достоевского, как и творчество писателей-экзистенциалистов, буквально изобилует конфликтами и характерами. Социальная действительность представлялась Достоевскому исполненной зла. Поэтому правда ее изображения заключалась, по его убеждению, в передаче трагического состояния мира. Мир трагических героев Достоевского совершенно неприемлем: в нем торжествует зло, страдают безвинные, он вопиюще несправедливо устроен. Достоевскому интересен человек своим критическим отношением к действительности и к себе. И справедливо будет сказать, что именно неблагополучие мира служит причиной усиленного сознания, стремящегося это неблагополучие разрешить. Герои-идеологи Достоевского мучаются вечными, общечеловеческими вопросами о мироустройстве, о смысле существования, о своей сущности и ценности. Достоевский написал однажды: «Если Бога нет – все дозволено», и «это является для экзистенциалистов отправной точкой», – так говорил Сартр в своей работе «Экзистенциализм – это гуманизм».

В самом общем виде экзистенциализм можно представить как болезненную реакцию на ослабление и одряхление межчеловеческих связей, на торжество сил, разрушающих идею человеческой общности. В результате чего индивид сознает себя «выброшенным в мир», равнодушным или даже враждебным его существу. Оказываясь один на один со своим земным «уделом», он, по мысли экзистенциалистов, познает случайность и хрупкость бытия, стремящегося к конечному уничтожению. Безнаказанность надругательства над гуманизмом была вместе с тем как бы предупреждением «гуманистическому направлению», увлекшемуся внешним преобразованием мира. Мысль о выработке «противоядия» постепенно поглотила Достоевского. Она все бо-

лее сказывалась у него с «потребностью веры в Христа». Для писателя было характерно глубокое интимное неприятие мысли об абсурдности человеческого существования, рождающее уверенность в высокой и целенаправленной миссии человечества. Религиозное сознание Достоевского расщепило «гуманизм» на два обособленных и даже враждебных друг другу понятия. С одной стороны, гуманизм как непосредственное, спонтанное человеколюбие явился краеугольным камнем идеологии писателя, с другой стороны – гуманизм в своем самодостаточном варианте вызвал резкие возражения писателя, полагавшего, что идея человеколюбия обладает серьезными противоречиями. Противопоставляя гуманизму христианское человеколюбие, Достоевский настаивал на бескорыстном характере последнего.

Зрелое творчество Достоевского можно рассматривать как непрекращающийся спор двух начал: начала «личностного» и начала «родового», освященного религиозными идеалами, начала, требующего от человека добровольного и восторженного самоотвержения, самопожертвования на алтаре рода. **Это и сближает Достоевского с экзистенциализмом.** Достоевский ратует за торжество второго начала, однако ему слишком близки и понятны амбиции личности. В этой интимной близости к обоим началам заключается своеобразие духовной атмосферы романов Достоевского.

Роман «Братья Карамазовы» в самом широком плане вскрывает конфликт между «экзистенциализмом» Достоевского и его пониманием действительности⁴⁷. Через весь роман красной нитью проходит мысль, что наука, разум и «просвещение» означают упоенное, прозревающее мораль стяжательство. Однако это лишь один из аспектов. Автор романа понимает, что существует реальный мир эксплуатации человека человеком, который должен быть переделан. Достоевский никогда не забывает о страданиях крестьянских масс, «русского простолюдина, измученного трудом и горем, а главное – всегдашнею несправедливостью и всегдашнем грехом, как своим, так и мировым»⁴⁸. Достоевский не взывает к сочувствию читателя. Он обладает глубокой пронизательностью.

⁴⁷ Финкелстайн С. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе. М., 1974. С. 70.

⁴⁸ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. С. 336.

Можно даже сказать – пророческой интуицией. Русский крестьянин, говорит он, движется к бунту. Отказ от веры в Бога влечет за собой утрату всех нравственных принципов – вот в чем пафос основной проповеди романа. Рисуя бурлящий котел, каким являлась Россия, и показывая, как шатки устои, на которых зиждется власть, Достоевский в «Братьях Карамазовых» бьет в набат.

Таким образом, в сложном творчестве гениального Достоевского мы можем найти экзистенциалистские мотивы, отражающие социально-нравственные проблемы. Уместно вспомнить, что большинство сочинений Достоевского оценивались его современниками весьма неоднозначно и очень многие критики справедливо указывали писателю на явные несовершенства его стиля, не вполне соответствовавшего сложившимся канонам литературного мастерства.

«Подлинное понимание тех идей, которые пытался выразить в своем творчестве Достоевский, пришло только тогда, когда его произведения стали анализировать не литературные критики, а философы, способные увидеть в кажущихся несовершенствах и недочетах необходимое и адекватное применение парадоксального метода художественного философствования»⁴⁹. Только в известных работах Н. Бердяева («Миросозерцание Достоевского» и «О русских классиках»), М. Бахтина («Проблемы поэтики Достоевского»), Н. Лосского («Достоевский и его христианское миропонимание»), Л. Шестова («Достоевский и Ницше»), А. Камю («Бунтующий человек») и др. «был достигнут исходный уровень проникновения в сущность художественной образности Достоевского, то предварительное понимание «законов» его художественного мира, отталкиваясь от которого можно было пытаться раскрыть мировоззрение писателя во всем его богатстве и оригинальности»⁵⁰.

В этом контексте особенно плодотворной представляется точка зрения Бердяева, утверждающего, что главной составляющей творчества Достоевского, его невидимым центром, к

⁴⁹ Евлампиев И. Художественная философия А. Тарковского. М., 2001. С. 79.

⁵⁰ Там же. С. 79.

которому тяготеет вся совокупность конкретных идей и образов, является **метафизика человека**.

Французский философ А. Камю в свое время в работе «Бунтующий человек» скажет: «Предметом моего исследования станет излюбленная тема Достоевского – о смысле жизни. Я вполне мог бы обратиться к произведениям других писателей, но у Достоевского вопрос поставлен в открытую и звучит так же мощно и страстно, как и у экзистенциальных мыслителей... Это сходство служит моей цели. Если бы Достоевский довольствовался исследованием этого вопроса, он был бы философом. Но он показывает следствие этой игры ума для человеческой жизни, на то он и художник»⁵¹. Камю считал Достоевского писателем экзистенциалистом, доказывая и утверждая на примере его произведений, что тема самоубийства – тема абсурдности – явилась тем сходством, которое для Камю стало основой его философских рассуждений. И как мы уже говорили выше, и для русского экзистенциалиста Л. Шестова Ф.М. Достоевский был «вечным спутником».

Таким образом, в художественных концепциях экзистенциализма искусство ставит каждого перед собственной человеческой ответственностью. Реализация художника, его индивидуальности – это реализация связи общности и солидарности, благодаря которой он выходит из одиночества и обретает себя в понимании других. Эта реализация предстает перед ним как требование, которое его прочно связывает со всеми людьми. В эстетике экзистенциализма просматривается стремление рассмотреть и понять феномен искусства в связи с судьбами человека в современном мире, с теми изменениями, которые претерпевает природа индивидуальности.

Принципиальное одиночество, утверждаемое экзистенциалистской художественной концепцией, имеет обратное логическое следствие: жизнь не абсурдна там, где человек продолжает себя в творчестве. Роль художественного творчества в реализации свободного самоосуществления, в поиске собственного пути, в обретении смысла жизни – все эти проблемы были созвучны ожиданиям времени. Но если человек – одиночка, если яв-

⁵¹ Камю А. Бунтующий человек. С. 79.

ляется единственной ценностью в мире, то он общественно обесценен, поскольку не имеет будущего, и тогда смерть абсолютна. Она перечеркивает человека, и жизнь становится бессмысленной.

Искусство реализует трансцендентальное условие чувственности и вследствие этого реализует человека в его конкретном и изначальном существовании, в его подлинной индивидуальности.

Человек, являясь частью природы, может забыть, что он ею является, и в этом случае он помещает себя в изоляцию, он не понятим обществом, не защищен от разрушительной силы времени, которая уничтожает ценность и смысл вещей. Он терпит неудачу при своей реализации, он не верен самому себе.

Как и природа, искусство входит в жизненный круг человеческого существования, соединяя судьбу человека с судьбой общества и мира.

Роль художественного творчества состоит в реализации свободного самоосуществления, в поиске собственного пути через непосредственную связь с окружающими людьми. Все эти проблемы были созвучны ожиданиям времени и ярко прозвучали в художественных концепциях экзистенциализма.

В художественном мире советского кинорежиссера Андрея Тарковского наблюдаются те же интенции, которые определили движение философии XX века к новому образу человека, к его экзистенциальной значимости.

Глава II

Экзистенциальные мотивы в творчестве Андрея Тарковского

1. Биографические сведения

Андрей Тарковский родился в 1932 г. в селе Завражье, близ города Юрьевца Ивановской области. Будучи сыном известного советского поэта Арсения Тарковского, он провел свое раннее детство фактически без отца, только с матерью. Это был полуголодный период военной поры. Затем учеба в музыкальной, художественной школах. Потом поступление в институт Востоковедения, который он оставляет через полтора года. Один год Андрей работал в экспедиции, в Туруханском крае. И только в июне 1954 г. он сдал экзамены во ВГИК и был принят на режиссерский факультет, в мастерскую М. Ромма.

В 40 – 60-е гг. все советское искусство было пронизано идеологией, однако кино оказалось наиболее подверженным ее влиянию в связи с его способностью воздействовать на большие массы людей.

В творчестве Михаила Ромма – учителя Тарковского и одного из наиболее ярких советских режиссеров 30 – 50-х гг. – «идейная» составляющая кино выступала со всей очевидностью. Дилогия «Ленин в Октябре»(1937), «Ленин в 1918 году» (1939) стала классикой советского киноискусства, призванного «воспитывать» массы в духе марксистско-ленинско-сталинской идеологии. Не меньший идеологический заряд несла и известная трилогия Ромма, посвященная обличению фашизма, – «Русский вопрос» (1948), «Секретная миссия» (1950) и «Убийство на улице Данте» (1956).

Несмотря на очевидную дидактичность, прямолинейность и шаблонность всех этих фильмов, в них есть несомненная кинематографическая выразительность и они являются выдающимися творениями киноискусства, поскольку демонстрируют возможность выражения в фильме определенной системы идей за счет органического сочетания всех доступных художественных средств: текста, сюжета, драматургии отдельных эпизодов, системы ключевых образов и т.д. Внутренняя творческая потребность Ромма проявилась в том, что и после исчезновения грубого идеологического диктата, в эпоху «оттепели» (конец 50-х – 60-е гг.), он продолжал снимать столь же «идейные» фильмы, развивающие темы его предшествующего творчества; особенно здесь нужно отметить «Девять дней одного года» (1962) и «Обыкновенный фашизм» (1966).

Последний фильм интересен в связи с тем, что в нем Ромм предпринял попытку создания произведения, выражающего глубоко личные убеждения режиссера, исключительно с помощью документального материала. Несомненно, именно от своего учителя Тарковский воспринял стремление к выражению в искусстве кино «больших», мировоззренческих идей.

Очевидное влияние на Тарковского оказало также творчество двух представителей молодого поколения советских режиссеров, сумевших в конце 50-х гг. существенно изменить язык киноискусства, избавить его от фальшивых идей – Григория Чухрая и Михаила Калатозова. «Сорок первый»(1956) и «Баллада о солдате» (1959) Чухрая, а также «Летят журавли»(1957) Калатозова открыли новую эпоху в советском кинематографе: в этих фильмах были сломаны стереотипы идеализированного изображения Гражданской и Великой Отечественной войн и война предстала не как цепь подвигов и блестящих побед, а как трагедия, принесящая народу невыносимые тяготы и страдания.

Тема войны была центральной в советском кинематографе 40 – 60-х гг., не случайно многие значительные художественные произведения этой эпохи были созданы на материале войны. Так это случилось и в творчестве Тарковского. В своем первом фильме «Иваново детство» Тарковский продолжил движение к более правдивому и глубокому осмыслению войны, начатое

Чухраем и Калатозовым, одновременно здесь получила оригинальное воплощение та новая «философия» киноискусства, о которой говорилось выше, переносящая акцент с объективной реальности на субъективный мир личности.

Философско-поэтический дар Андрей Тарковский унаследовал от своего отца, стихи которого органической сутью войдут почти во все его фильмы. Духовные накопления были привнесены самой жизнью в судьбу режиссера и впоследствии были мало подвержены внешним влияниям.

Тарковский Андрей Арсеньевич творил для того, чтобы как можно более полно выразить красоту, которая одновременно является истиной. Ради этой истины, а не ради собственной славы он борется с неподатливой материей.

Тарковский создал в кино свой собственный язык, и это позволило ему говорить наперекор тому, что следовало считать бесспорным. Он не признавал мир вещей и значимость обладания – усомнился в том, что его современникам казалось абсолютным, – показал, что именно этот мир является миром призраков, иллюзий, миром теней, а не сути существования.

Встреча с искусством Тарковского приводит не к восхищению создателем, а к восхищению миром, в котором режиссер открывает новое измерение – Бесконечность и веру в человека, его возможности.

2. Художник-философ (истоки и самобытность)

«Хрущевская оттепель» 50-х гг. XX в. явилась началом нового осмысленного отношения творческой интеллигенции советского общества к жизни. Возрождается представление о человеке как об абсолютной ценности. Это было время, когда люди начали искать себя, искать корни своей культуры. Они вновь открыли для себя историю, религию, философию, психоанализ, а также Достоевского, Толстого, Лао-цзы, Библию, Сартра, Хайдеггера, Ницше, Фрейда и других.

Дневники Тарковского находятся в поразительном соответствии с этим списком любимых авторов режиссера. Положение Тарковского в русской советской культуре второй половины XX в. очень похоже на положение в культуре второй половины XIX в. Достоевского. Сходство между этими художниками носит далеко не формальный характер хотя бы потому, что своим творчеством Достоевский в решающей степени повлиял на творческое и философское мировоззрение Тарковского. Возможно, именно у Достоевского Тарковский позаимствовал парадоксальный метод философствования художественными образами, точно так же, как и основной круг проблем, подлежащих рассмотрению, предельно важных для современного человека, но очень часто не допускающих решения в рамках «строгой» философии.

Конечно, не имеет существенного значения степень непосредственного знакомства Тарковского с сочинениями русских и западных философов-экзистенциалистов начала XX века. Вся эта **система экзистенциальных идей** не была «придуманна» ими – в ней было выражено сокровенное мировоззрение, служившее невидимой основой большинства творений западной и русской культуры. Такой чуткий художник, как Тарковский, безусловно, воспринял ее через атмосферу духовных исканий, и в первую очередь через творчество Ф.М. Достоевского. Только через выявление метафизических идей, лежащих в основе образного строя его фильмов, можно прийти к целостному пониманию творчества Тарковского и к точному описанию смысла используемых им выразительных средств.

В дневниках Тарковского и материалах интервью с ним можно отметить близость мироощущения кинорежиссера к трагическим антиномиям Достоевского. «В Достоевском Тарковского особенно привлекала беспримерная творческая мощь, с какой писатель раскрывал внутреннюю человеческую реальность, зияющие бездны в ней»⁵². Творчество Достоевского нашло отклик почти во всех произведениях режиссера (в «Зеркале» сквозь Машу, главную героиню данной кинокартины, про-

⁵² Мусиенко О. Тарковский и «идеи философии существования» // Мир и фильмы А. Тарковского: Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма. М., 1991. С. 269.

ступает героиня Достоевского Лебядкина из «Бесов»; в «Сталкере» три главные фигуры фильма: Писатель, Профессор, Сталкер – отсылают нас к героям «Братьев Карамазовых»; в «Жертвоприношении» много ссылок на «Идиота», а религиозная живопись в этой кинокартине является источником вдохновения и удивления как и в романе Достоевского).

Да и в дальнейшем, если бы не смерть, Тарковский мечтал поставить «Идиота» и «Подростка» Достоевского. Он говорил: «Для меня чрезвычайное значение имеют русские культурные традиции, идущие от Достоевского, по сути не имеющие развития во всей своей полноте в современной России...»⁵³.

«"Ура, Карамазову!", – говорит Достоевский в финале романа "Братья Карамазовы". Говорит тогда, когда провел нас с героем сквозь все его страдания, падения, ошибки и довел нас до такого состояния, что мы полны любви к герою и благодарности, признательности ему за его благородство, за верность себе, за перенесенные им муки. Он стал одним из нас. Мы черпаем в нем веру. Искусство дает нам эту веру и наполняет нас чувством собственного достоинства. Оно вспрыскивает в кровь человека, в кровь общества некий реактив сопротивляемости, способность не сдаваться. Человеку нужен свет. Искусство дает ему свет, веру в будущее, перспективу. Искусство дает человеку возможность найти в себе самом новые нравственные источники, возможность катарсиса, очищения через сопереживание другому герою. Пережив с ним вместе трагедийную ситуацию, "пережив" ее в себе, человек может почувствовать себя великим, встать на уровень художника. Если Карамазовы на что-то понадобились, мы можем верить в себя.

...Если зритель все же получает хоть какую-то опору для надежды, то перед ним открывается возможность катарсиса, духовного очищения – того нравственного освобождения, пробудить которое и призвано искусство», – говорит Тарковский в своих дневниках⁵⁴. Не вызывает сомнений, что Тарковский был хорошо

⁵³ Тарковский А. Архивы. Документы. Воспоминания. М., 2002. С. 314.

⁵⁴ Тарковский А. О киноискусстве (интервью) // Мир и фильмы А. Тарковского: Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма. М., 1991. С. 318 – 319.

знаком и с тем кругом экзистенциалистских идей, которые стали доступны нам в 50 – 60 гг., благодаря не только появлению неконъюнктурных критических исследований экзистенциалистских концепций, но и переводам трудов таких виднейших представителей этого философского направления как Ж.П. Сартр и А. Камю.

Так же как и экзистенциалисты, Тарковский с напряженным интересом всматривается в загадки и тайны человеческого бытия, пытаясь понять его нравственную суть сегодня и в будущем. Рожденные самой жизнью, художественной интуицией многие мотивы творчества Тарковского перекликаются с идеями философов-экзистенциалистов, с их рассуждениями о смысле жизни, об искусстве.

Тарковский задается вопросом: «В чем смысл нашего существования?» И сам дает ответ: «В том, чтобы духовно возвыситься... Я все годы пытался рассказать о внутреннем конфликте человека – между духом и материей, между духовными нуждами и необходимостью существовать в этом материальном мире. Этот конфликт является самым главным, потому что порождает все уровни проблем, которые мы имеем в процессе нашей жизни. Когда меня спрашивают: может ли искусство изменить мир, я отвечаю: прежде чем что-либо менять, я должен стать глубже. Чтобы преобразить себя и окружающий мир, надо принести жертву – только тогда ты сможешь послужить людям»⁵⁵. Нетрудно увидеть в данном высказывании режиссера **экзистенциалистские интонации**. Пристально вглядываясь в художественное творчество Тарковского, понимаешь, что одним из главных экзистенциалистских постулатов в нем выступает мотив преодоления, который глубоко развит в философии Камю (в «Мифе о Сизифе», где проклятье преодолевается несмирностью духа). Только через преодоление тягот жизни, внутренних переживаний, человек может познать смысл бытия, смысл собственного существования и открыть истину. «Всех моих героев, – скажет Тарковский, – объединяет одна страсть – к преодолению. Никакое познание не дается без колоссальной затраты духовных сил.

⁵⁵ Тарковский А. Для целей личностных высоких // Искусство кино. 1992. № 4. С. 121.

На этом пути могут быть тяжелые потери, но зато тем глубже, богаче будут постижения. Чтобы прийти к пониманию законов жизни, чтобы осознать в себе и окружающем лучшее, то, что составляет красоту и внутреннюю правду нашего существования, нашего бытия, для этого, чтобы остаться верным себе, своему долгу перед людьми и перед собой, – все мои герои проходят, должны пройти через напряженную сферу размышлений, исканий, постижений.

И чем глубже они стараются проникнуть в сложность и трудность стоящих перед ними задач, тем значительнее, убедительнее окажется их решимость противопоставить тяжелому и горькому – человеческое, светлое, доброе...»⁵⁶.

Тарковский, пожалуй, один из первых подхватил и продолжил одну из существенных традиций русского классического искусства, особенно литературы, – поиск и обретение свободы, **столь важной в экзистенциальной философии**. Тарковский говорит: «По настоящему свободный человек не может быть свободен в эгоистическом смысле слова. Свобода индивида не может стать следствием общественных усилий. Наше будущее не зависит ни от кого, кроме нас самих. Мы сполна наделены свободой воли и правом выбора между добром и злом»⁵⁷. «Свобода воли является гарантией того, что мы способны оценить общественные явления, так же как и свое собственное положение среди других людей...»⁵⁸.

Поэтому все герои в его фильмах либо внутренне свободные люди, либо стремятся достичь духовной свободы, не взирая ни на какие обстоятельства. Тарковскому – художнику близко экзистенциальное определение отношения личности к действительности. Подлинна лишь та действительность, за которой не скрывается другая возможность, которая потрясенного человека обязывает к поступку, немедленному выбору, повышая при этом его чувство ответственности за содеянное. Причем для этого выбора человек уже не ищет рациональных оснований. Он поступает только так, а

⁵⁶ Тарковский А. Зачем прошлое встречается с будущим? // Искусство кино. 1971. № 11. С. 96 – 100.

⁵⁷ Тарковский А. Архивы. Документы. Воспоминания. С. 343.

⁵⁸ Там же. С. 339.

не иначе даже в ситуации полной безнадежности. Тарковский нередко говорил о том, что его герой – слабый, одинокий человек. Но этот человек не уклоняется от ответственности, не перекладывает ее на других. В дневниках режиссера мы находим следующие высказывания: «Если человек лишен внутренне укрепленного в нем чувства ответственности за будущее общества, чувствуя за собой право распоряжаться только другими, извне направляя их судьбы и навязывая им понимание их роли в общественном развитии, то разногласия индивида с обществом начинают приобретать все более антагонистический характер»⁵⁹. «Надежда на осмысленную значимость каждой отдельной жизни и каждого человеческого поступка бесконечно повышает ответственность индивида перед самым общим движением жизни»⁶⁰.

Своими фильмами Тарковский не раз утверждает постулат религиозных экзистенциалистов, говорящих о божественном начале личности как о микрокосмосе и о его выборе перед лицом Бога. Тарковский говорит: «Заботясь об интересах всех, никто не думает о своем собственном интересе в том смысле, какой заповедовал Христос: «Возлюби ближнего своего, как самого себя», т.е. люби себя настолько, чтобы уважать в себе сверхличностное, божественное начало, которое не позволит тебе уйти в свои личностные, корыстные, эгоистические интересы, а повелевает тебе отдать себя другому, не мудрствуя и не рассуждая, а любя другого.

Для этого необходимо истинное чувство собственного достоинства, т.е. осознание той истины, что моя «Я» становится центром земной жизни, имеет объективную ценность и значимость»⁶¹.

⁵⁹ Тарковский А. Архивы. Документы. Воспоминания. С. 339.

⁶⁰ там же. С. 326.

⁶¹ Там же. С. 337.

3. Одиночество и ответственность за свой выбор перед лицом общества. Жертвенность как добровольное служение другим во имя мировой гармонии

Герои Тарковского от Ивана («Иваново детство») до Александра («Жертвоприношение») обречены на переживание своей трагедии, они не имеют возможности с кем-либо разделить свои страдания и тем самым облегчить их, они страдают от одиночества и не поняты обществом, как и человек экзистенциализма.

В первом фильме Тарковского «Иваново детство» главный герой Иван не понятен окружающим своим поведением: недетской ответственностью, отчужденностью, знанием жизни, нежеланием подумать о своем будущем.

Война отняла у Ивана самое близкое и родное, казалось, его ждет судьба «сына полка», «все виды довольствия», в перспективе – Суворовское училище. Но Иван наотрез отказывается пребывать в безопасном месте, выбор им давно predetermined.

В своей статье «**По поводу Иванова детства**» французский философ Ж.П. Сартр писал: «...Он (Иван) живет в военном подразделении, и офицеры..., которым не пришлось выстрадать трагическое детство, заботятся о нем..., хотят любой ценой его нормализовать, вернуть назад, в школу. На первый взгляд ребенок мог бы найти среди них отца взамен того, которого он потерял. Слишком поздно: он уже не нуждается в родителях. Нечто более глубокое, чем утрата, – нестираемый ужас увиденного насилия – обрекает его на одиночество»⁶².

Офицеры начинают относиться к ребенку со смешанным чувством нежности, изумления и печальной недоверчивости: «Они видят в нем странное существо, прекрасное и почти неприятное, которое утверждает себя лишь в разрушительных импульсах (например, игра с ножом).

⁶² Сартр Ж.П. По поводу «Иванова детства» // Мир и фильмы А. Тарковского: Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма. М., 1991. С. 13.

Он не может разорвать связующую нить между войной и смертью; чтобы жить, он теперь не нуждается в этом жестоком мире; во время боевых действий он освобождается от страха, а затем его вновь охватывает тоска.

Он внушает страх солдатам, которые его окружают, тем, что не сможет жить в мирное время.

«Укоренившаяся в нем жестокость, – пишет Ж.П. Сартр, – рожденная тоской и ужасом, поддерживает его, помогает жить и приводит к отставанию опасной миссии разведки»⁶³. «Маленькая жертва знает, что от нее требуется: война, смерть, месть»⁶⁴.

«Я не знаю ничего более волнующего, чем длинный эпизод через реку. Долгий, медленный, мучительный, – продолжает Сартр. – Несмотря на охватившие их тревогу и сомнение, офицеры, которые сопровождают Ивана, глубоко тронуты этой скорбной, страшной тишиной. Но ребенок, неотвязно преследуемый смертью, не замечает ничего, бросается на землю, исчезает: он идет навстречу врагу»⁶⁵.

И выбор Ивана, по сути, ужасает опытных солдат, которые уже познали цену смерти.

«В гуще людей мирных, которые согласны умереть ради мира и ради него ведут войну, этот воинствующий «безумный» ребенок ведет войну ради войны. Только для этого он и живет – среди солдат, которые его любят, в невыносимом одиночестве»⁶⁶.

Да, маленький воин погибает, и маленькая жертва во имя спасения мира, взметенная историей, останется как вопрос без ответа – непонятной и неразгаданной для окружающих. «Иван – образ искупительной жертвы, восстанавливающей гармонию божьего мира...»⁶⁷.

От Ивана нить потянется к тем героям, которые на свои плечи взгромоздят груз ответственности за всю планету и собственным подвигом, жертвоприношением самого дорогого возмечтают спасти человечество.

⁶³ Сартр Ж.П. По поводу «Иванова детства». С. 14.

⁶⁴ Там же. С. 13.

⁶⁵ Там же. С. 15.

⁶⁶ Там же. С. 15.

⁶⁷ Левин Е. «К проблеме жертвы» // Киноведческие записки. 1992. № 14. С. 78.

«Жертвенность... – рассуждает Тарковский, – должна стать органической и естественной формулой существования каждого человека высокой духовной организации и не может осознаваться им как вынужденное несчастье или наказание, посланное ему кем-то. Я говорю о жертвенности, которая есть добровольное служение другим, как единственно возможная форма существования, естественно принятая на себя человеком»⁶⁸. Рассуждения Тарковского о жертвенности сближает его с некоторыми позициями **Хайдеггера**, который считает, что человек может пожертвовать своей жизнью и благами ради своего предназначения и для познания истины. А также с рассуждениями Кьеркегора, анализирующего библейскую историю Авраама и Исаака, и позициями Л. Шестова. Христианский канон понимает жертву как одно из внешних проявлений внутренней связи с Богом. Речь в данном случае идет о жертве внешней, но принесенной «от чистого сердца». Самый великий пример искупления вины – вины всех людей, всего мира – дает самый безгрешный человек, Иисус Христос. Образ Иисуса, восходящего на Голгофу, является центром всего фильма Тарковского «Андрей Рублев». Недаром его первое название «Страсти по Андрею» непосредственно отсылает нас к Евангелию.

Данный фильм Тарковского – это попытка выразить свое понимание смысла той жертвы, которую принес Иисус, это осмысление через жизнь великого русского художника и всех людей, встречаемых им на пути, великого значения этой жертвы. И здесь мы обнаруживаем глубокую преемственность идей Тарковского по отношению к идеям философов религиозного экзистенциализма (в частности Н. Бердяева), для которых история Иисуса также была важнейшим примером нашей общей судьбы в мире.

Так, в интерпретации Голгофы в фильме Тарковского ясно выступает глубокий и совершенно неортодоксальный смысл жертвы Христа, который встает в воображении Андрея Рублева. Тарковский доводит до крайней степени, почти до парадокса, идею добровольной жертвы, которую приносит людям и миру Иисус; он утверждает (устаами Андрея Рублева), что не только Иисус любил всех людей, в том числе распинавших его, но и

⁶⁸ Тарковский А. Архивы. Документы. Воспоминания. С. 340.

распинавшие любили его, потому что «подсобили в деле, Богу угодном» (слова Андрея Рублева из фильма). Процессия, сопровождающая Иисуса на Голгофу, в видении режиссера состоит исключительно из простых деревенских детей, женщин и мужчин, т.е. из самых невинных и безобидных людей.

«Главный пункт, в котором представления Тарковского расходятся с канонической традицией, заключается в том, что его Андрей Рублев, очевидно, рассматривает Иисуса Христа не как Бога, а как человека. ... Иисус, идущий на Голгофу, – просто человек; но пройдя Голгофу и выступив примером для других, для тех, кто точно так же пройдет этот путь добровольного самопожертвования, мученичества, смерти и воскресения, он становится Богом – в единстве со всеми людьми и с преображенным бытием.

Жертва Иисуса становится действенным центром преображения мира, когда она принимается за образец для подражания, когда каждый человек осознает свое единство с Иисусом и оказывается готовым повторять его жертву – точно так же, как и Иисус. Оказывается способным добровольно выбрать путь страдания и смерти ради еще более глубокого объединения людей, отрицания негативной свободы, коренящейся в его собственной человеческой сущности»⁶⁹.

Видение русской Голгофы – это идейный центр фильма Тарковского, однако смысл, как мы считаем, подразумеваемый здесь, получает надежное подтверждение и оправдание только через саму жизнь, через примеры такого же самопожертвования, какое продемонстрировал Иисус Христос. Именно эта линия является главной в фильме и проходит почти через все его эпизоды.

Ее начало обнаруживается уже в прологе, где краткий полет мужика на воздушном шаре и его смерть воспринимаются как самопожертвование ради хотя бы мгновенного прорыва к преображенному – целостному и гармоничному миру. Примеры самопожертвования и мученичества мы также видим и в последующих эпизодах. Когда скоморох в первом эпизоде фильма выходит к позвавшим его княжеским дружинникам, в дверях он на миг останавливается, раскидывает руки, и в его фигуре мы уга-

⁶⁹ Евлампиев И. «Страсти по Андрею». Философия жертвенности // Вопросы философии. М., 2000. № 1. С. 65.

дываем крест – свидетельство того, что он идет на Голгофу. Свой путь страданий проходят и камнерезы, ослепленные по приказу Великого князя. А Патрикей принимает страшные мучения и смерть, хотя, если бы он открыл татарам место, где спрятано церковное золото, он мог бы избежать своей Голгофы.

Глава «Набег» показывает нам Голгофу целого народа, мученичество которого имеет ясно различимую вину – ведь здесь русские убивают русских.

Все эти эпизоды выстраиваются в единую линию, проходящую через весь фильм. Но, как это ни покажется странным, наиболее полно и точно смысл жертвы Иисуса в фильме Тарковского выражен, по нашему мнению, в истории двух его главных героев – Андрея Рублева и Бориски.

Что же говорить о жертве внутренней, когда человек должен чуть ли не поменять свою природу и в полном смысле слова преобразиться? Так, жизнь Андрея Рублева – это подготовка к самопожертвованию, в котором он мог бы в максимально возможной степени приблизиться к Иисусу – не столько в радикальности своих страданиях, сколько в радикальности воздействия своей жертвы на мир и людей вокруг него. Когда в главе «Праздник» мужики-язычники, схватив Андрея и насмехаясь над ним, привязывают его в виде распятого Иисуса Христа, он всеми силами протестует, просит даже привязать его вверх ногами, чтобы только не быть подобным Христу. Он понимает, что еще не готов к той жертве, которая была бы равна жертве Христа, что она ему еще не по силам. Но именно потому, что он лучше прочих понимает подлинный смысл этой жертвы, он оказывается способным повторить ее, хотя и в другой форме.

В главе «Набег» Тарковский показывает штурм и разрушение безоружного города Владимира. Самоистребление русских, поругание святынь, осквернение храма. Андрей Рублев будет не только свидетелем всего этого, но и спасителем блаженной.

Увидев, как воин уносит ее, чтобы изнасиловать, монах-иконописец лишает его жизни. И этот самый тяжелый из грехов раздавил его. Убийство татарского воина заставляет Рублева осознать всю глубину своей виновности и принять добровольную жертву – пятнадцатилетнее молчание и отказ от иконописи.

Это позволяет ему обрести новый опыт созерцательного приятия мира, подчинение себя ему через молчание в результате чего впоследствии возникнут его лучшие творения, выражающие ту высшую гармонию преображенного бытия, путь к которой открывается человеку только через всецелое соединение с миром, т.е. через всецелую жертву себя миру.

На этом пути для Андрея самым важным оказывается встреча с сыном колокольного мастера Бориской. Именно история Бориски, изложенная в последнем и самом большом эпизоде «Колокол», наиболее ясно продолжает линию Русской Голгофы.

Как только Бориска слышит от дружинников, что они ищут мастера, который мог бы отлить колокол, он, не раздумывая, предлагает себя, тем самым, как бы вставая на путь Голгофы. После долгих поисков Бориска выбирает место для колокольной ямы – это высокий холм, возвышающийся над городом. Помощники Бориски начинают копать яму, а он сам отходит в сторону и, раскинув руки, ложится на край ямы. Камера вздымает вверх, и в фигуре Бориски мы узнаем символ жертвы, которую принес Иисус Христос, и становится понятным, что этот холм – Борискина Голгофа, а изготовление колокола – его способ принесения себя в жертву людям и миру. Когда начинают копать, Бориска вытаскивает из земли длинный корень, а затем задумчиво смотрит на дерево, которому этот корень принадлежит. Корень – это как бы «жила» мира, бытия. «Деяние Бориски нарушают покой мира, разрушает что-то в нем; позже мы видим, что дерево засохло, Бориска виноват перед ним и перед всем миром за эту смерть. Но эта вина неизбежна, необходима, без каких-то разрушений в бытии не обходится ни одно деяние человека в этом несовершенном мире. Радикальное отличие его деяния в том, что оно становится его добровольной жертвой, его Голгофой, искупающей не только его частную вину, но и всечеловеческую...»⁷⁰.

Как и Иисус, в эпизоде русской Голгофы Бориска совершает свой крестный путь в окружении множества людей: от князя и его посыльных до его нелепого друга Андрейки и литейщиков,

⁷⁰ Евлампиев И. «Страсти по Андрею». Философия жертвенности. С. 68.

которые помогают ему и почти любовно относятся к нему, понимая великое значение его жертвы.

Но для того чтобы крестный путь человека и его жертвы действительно обрели смысл новой Голгофы, нового шага в направлении преображения мира, должен быть кто-то, кто, не действуя, только наблюдая, принимает жертву.

В каноническом христианском понимании Голгофы жертву, которую приносит Христос, принимает Бог-Отец, она происходит как бы перед его «очами», перед его судом и искупает все человеческие грехи. В мире Тарковского Бог проблематичен, он, скорее, «конституируется» жертвой Иисуса, который приносит ее перед всеми людьми и перед миром – перед несовершенным бытием.

Именно поэтому в эпизоде русской Голгофы Тарковский показывает простых людей – крестьянских мужиков и баб, стоящих в снегу на коленях и принимающих жертву Иисуса. «Во всех эпизодах, представляющих в фильме образы мученичества и жертвенного предназначения человека, присутствуют две «станции», принимающие жертву и тем самым придающие ей смысл, включающие ее в ту нескончаемую цепь, начало которой положила жертва Иисуса», – пишет И. Евлампиев.

Данные рассуждения подводят нас к мысли, что жертва значима и для всего мира, всего бытия, поскольку, в конечном счете, каждая жертва, как и жертва Христа, имеет целью преображение всего бытия. Поэтому в определенном смысле крестный путь каждый человек принимает как свою судьбу и как шаг на пути к совершенству.

У Тарковского в большинстве сцен, показывающих мученичество и самопожертвование человека, присутствует взгляд на событие с большой высоты птичьего полета, и его можно считать как бы «взглядом» самого бытия, принимающего жертву человека. Перед тем как произойдет ослепление камнерезов, камера показывает лес и дорогу, по которой они идут, с большой высоты, сверху вниз; в последнее мгновение перед смертью Патрикея его мученичество также показано сверху, из-под купола собора; эпизод мученичества целого народа также завершается взглядом с высоты птичьего полета.

Наконец, в самом начале работы над колоколом, когда Бориска и его помощники копают колокольную яму, камера взмывает вверх и мы видим Борискину Голгофу, снятую с большой высоты. Во всех этих случаях наиболее простой формой объяснения этого взгляда сверху вниз на разворачивающуюся трагедию было бы признание, что таким образом Тарковский дает символическое обозначение «взгляда» Бога, Спасителя, принимающего искупление человеческих грехов. Однако последний из упомянутых эпизодов позволяет дать более точную трактовку этого приема.

Перед тем как мы видим колокольную яму сверху, Бориска вытягивает из земли корень и затем долго смотрит на дерево, растущее рядом с ямой; после этого и начинается движение камеры вверх до точки, примерно соответствующей верхушке дерева, на которое смотрит Бориска. Создается впечатление, что этот «взгляд» принадлежит самому дереву, которое пройдет свой «крестный путь» вместе с Бориской и умрет для того, чтобы свершилась его жертва и внесла в мир больше смысла и совершенства. Поэтому здесь взгляд сверху – это именно взгляд самого мира, страдающего в своем несовершенстве вместе с человеком, но жаждущего совершенства и принимающего жертву человека в надежде на воскресение и окончательную гармонию. Если и можно назвать это взглядом Бога, то Бога надо здесь понимать не в смысле традиционного христианства как уже совершенное и абсолютное существо, находящееся вне мира, а в смысле как центр совершенства и гармонии в самом мире, впервые созданный жертвой Иисуса.

После того как зазвучал колокол, мы понимаем, что борискина Голгофа закончилась не смертью, а воскресением. Он все-таки сумел закончить свое дело, с риском для жизни, т.к. что бы стало, если бы колокол не зазвонил? Никто не знает, но догадывается. Причем это воскресение стало не только для Бориски, но и для всего окружающего мира – перед нами предстает тот самый праздник всеобщего воскресения, который Андрей Рублев изобразил на стенах Владимирского собора в сюжете Страшного суда.

Мы видим праздничный, воскресший после татарского нашествия и долгих лет голода Владимир; ликующих, просветленных, одетых в белое жителей города, словно бы тех же, но воскресших

людей, которые гибли от рук татар и воинов Малого князя в эпизоде «Набег». Мы видим преображенную Дурочку, много лет назад увезенную в Орду татарами, а теперь, словно сошедшую на землю прямо из сонма Праведных жен на иконе Рублева. Видим самого Андрея, постаревшего, но, наконец, обретшего силы для творчества, поскольку к нему вернулась не только речь, но и способность молитвенного прозрения, способность увидеть весь мир целостным, гармоничным и просветленным.

Все это свершила та жертва, которую принес людям и миру Бориска, его Голгофа. Но преображение, совершенное в мире Борискиным деянием, не является, конечно же, окончательным и полным, оно должно быть продолжено.

Его жертва должна быть принята людьми, которые, свершая в свой черед добровольную жертву, проходя свой крестный путь, умирая и воскресая на своей Голгофе, понесут ее дальше и сделают мир еще более совершенным. В последних кадрах мы видим, как Андрей Рублев символически принимает Борискину жертву для того, чтобы продолжить подвиг Иисуса и всех, кто шел за ним. Тарковский вносит очень характерные черты в эту сцену: Бориска идет по лобному месту, на котором стоят орудия для колесования, и падает у какого-то столба, скорее всего также предназначенного для пыток и казни.

Это – последние шаги Бориски на его крестном пути; когда Андрей садится рядом и поднимает плачущего Бориску, перед нами предстает картина, выстроенная Тарковским в полном соответствии с иконографической традицией сцены оплакивания Христа. И уже за пределами сюжетной линии фильма, как его завершение, мы видим фрагменты икон Андрея Рублева («Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Троица»), создающих образ того просветленного и гармоничного мира, который предстал Андрею в итоге его крестного пути и его Голгофы – всей его жизни, завершившейся подлинным воскресением и бессмертием. Но и это еще не все; последним, что показывает нам Тарковский, оказывается лик Спасителя, и последнее слово фильма – это образ Иисуса Христа, это образ жертвенности. Если люди отрекутся от своего предназначения, уклонятся от повторения той жертвы, которую принес Иисус, образы совершенного

мира останутся только образами, только мечтами художника, возвысившегося над прозой жизни. Судьба Иисуса-человека, а не Бога – это отражение самой глубокой сущности бытия. Дождь, стекающий по иконе Спасителя, и финальные кадры земной гармонии подчеркивают неразрывное единство этой судьбы с судьбой мира, показывают, что путь Иисуса – это единственный путь к преображению мира.

Все герои Тарковского внутренне свободные люди. Они свободны в своем жизненном выборе, в своих мыслях, суждениях, не боясь порой страшных последствий с риском для жизни. В «Рублеве» Тарковский поразительно показал одну из форм свободы – юродство. В России оно некоторого рода оппозиция – абсолютная свобода – абсолютному всевластию. Юродивый нищ. Ему нечего терять. Юродивый не просто свободен и социально, и внутренне. Он слышит голос Всевышнего. Он способен державного царя назвать иродом. Так, немая Дурочка в «Рублеве» – юродивая, взрослый ребенок. Сирота, совершенно ничья. При этом она чувствительна ко всем проявлениям внешнего мира, умеет мгновенно сориентироваться, а также вольна и свободна в своих решениях, чего бы они ни стоили в глазах других. Например, в одном их эпизодов Дурочка бежит от Андрея, который хочет прекратить ее постыдное самоунижение, а она плюет ему в лицо – ему, спасшему ее от насилия! – и уезжает вместе с татарами.

А что же сам Андрей Рублев? Чувствует ли он свою свободу? В споре с Феофаном Рублев предстает как человек, свободный от догматов: для него стремление к истине прежде всего. Но истину невозможно постигнуть вне любви, а любовь к людям приводит его, монаха, к мыслям еретическим. С Феофаном Греком Рублев предстает как инакомыслящий. Он исходит из собственных ощущений окружающего мира, он сам ищет истину, и поэтому любовь Богу у него выражается прежде всего любовью к людям. Недаром Христа он представляет в виде русского мужика, и недаром Феофан предупреждает Андрея о возможных карах за его вольнодумство: «Ты понимаешь, что говоришь? Упекут тебя, братец, на север иконки подновлять за язык твой». Вместе с тем, по нашему мнению, Андрей Рублев в фильме – человек глубоко религиозный, ибо совестлив и превышает все ста-

вит любовь к истине и к человеку. Итак, отчуждение Андрея Рублева, обет молчания преодолевается не разумением, а верой – верой в возрождение народа вопреки всему, что происходит на данный момент на Руси. Символом этой веры становится икона «Троица», возникшая как чудо. Рублев возвращается к жизни именно после встречи с Бориской.

Ответственность за свой выбор несет и главный герой фильма «Сталкер». Чтобы быть поводырем к вере, помочь людям совершить путь самопознания, Сталкер принес в жертву нормальное существование своей семьи, свой дом и очаг, свою дочь, которая родилась калекой.

Он ведет в Зону людей, рискуя опять сесть «за решетку», чтобы каждый поверил прежде всего в самого себя, пожертвовал собой – ложным – и тем самым сделал возможным свое возрождение и спасение.

Все жертвы, вместе взятые, не спасли мир от краха заветов, норм, идеалов, умерли и Бог, и идол, кому же молиться, кому и за кого приносить жертвы? Тем более надо верить, убеждает Тарковский, верить в чудо, в святость грешников (проезд Сталкера, Профессора и Писателя в Зону на дрезине снят режиссером так, что они вызывают ассоциацию с «Троицей»), в чудесные возможности девочки-мутанта (дочки Сталкера), как верит его жена потому, что верит. Источник и необходимость веры в ней самой.

Конечно, Сталкер – метафора. Диссидент – верующий в мире безверия, присвоивший себе миссионерскую функцию и ради нее готовый вновь и вновь пожертвовать свободой («ты уже отсидел 5 лет, в следующий раз получишь десять», – говорит ему жена). «Сталкер» – это призыв верить и жертвенно самосовершенствоваться. «Однако, не является ли любая жертва во имя спасения мира языческим актом, не покинул ли Создатель этот мир, если не удалось спасти его Богочеловеку, не пуста ли любая вера в мировую гармонию, ... не хватит ли жертв?»⁷¹

На эти вопросы Тарковский пытается ответить в «Ностальгии» и «Жертвоприношении». В них он, в еще большей степени, проповедник. Так, в фильме «Ностальгия» выбор одного из геро-

⁷¹ Левин Е. К проблеме жертвы // Киноведческие записки. М., 1992. № 14. С. 82.

ев (Доменико) сводится к личному самопожертвованию, к саможжению «дома своей души». Таким образом он надеется образумить цивилизацию, выразить протест и беспокойство за способ жизни, « в котором нет реальной возможности контактов»⁷².

Поджигая себя, Доменико пытается потрясти и всколыхнуть души разобщенных, закосневших в эгоизме и эгоцентризме людей, призывая их к солидарности и взаимопониманию. Он обличает греховность мира, который сошел с праведного пути.

Тарковский в своих дневниках скажет: «Доменико чувствует свою действительную ответственность перед жизнью, берет на себя смелость совершить такой поступок... Он избирает свой собственный мученический путь, только бы не поддаться всеобщему цинизму погони за своими материальными привилегиями и еще раз личным усилием, примером личной жертвы попытаться перекрыть тот путь, по которому человечество, точно обезумев, устремилось к своей гибели»⁷³.

Доменико одинок и не понят. Многие его считают за сумасшедшего. В разговоре с русским писателем Горчаковым, приехавшим в Италию выяснить судьбу некогда жившего тут крепостного музыканта Сосновского, он говорит: « Одна капля и еще одна составляет одну большую каплю, а не две». А на одной из стен его места обитания виднеется запись: $1+1=1$. Может быть, в этом скрыта определенная мысль?...

Каждый человек одинок, несмотря на то, что живет среди людей, среди своих близких. Его внутренний мир не может быть окончательно познан другими. Горе, страдания, трудности каждого человека в отдельности в конечном итоге составляют одно большое мировое горе... Поэтому-то Горчаков интуитивно понимает Доменико. «Страдания писателя начинаются тогда, когда ему вдруг становится ясно, что невозможны истинные отношения между людьми. Здесь он находит для себя единомышленника, Доменико, страдающего от того же внутреннего разобщения и жертвующего собой во избавлении его», – скажет Тарков-

⁷² Тарковский А. О природе ностальгии // Искусство кино. 1989. № 2. С. 134.

⁷³ Тарковский А. Архивы. Документы. Воспоминания. С. 327 – 329.

ский⁷⁴. Горчаков тоже одинок здесь, в Италии. Одинок без Родины, семьи, которая ему постоянно снится. Но, прежде всего, его мучает одиночество своей души, души, которая так и не познала истину. И только в одну из последних минут, перед своим отъездом в Россию, Горчаков неожиданно для себя делает выбор: он не уедет, пока не выполнит просьбу Доменико: пройти со свечой через бассейн Св. Екатерины. Зачем? Для чего? Эти вопросы уже не волнуют писателя, он «встает на одну линию» с Доменико, принимая его муки как свои собственные.

Когда-то Доменико продержал 7 лет свою семью взаперти в надежде спасти ее от конца света, но оказалось, что спасать надо всех, весь мир. С тех пор чувство вины, тревоги и ответственности за мир не давали ему покоя. Очищение путем сострадания и страха за мир становится для обоих своеобразным способом исповеди во имя обретения веры в себя и истину. Необходимо отметить, что для Тарковского характерен показ двойственного или родственного мироощущения, чтобы подчеркнуть значение жертвы, которая в религиозном смысле предполагает отождествление со страданиями других или даже всего человечества. «Тарковский отходит от простого психологического мотива двойника, соотнося сходство людей с более возвышенными духовными законами. Как жертва Доменико, так и намерение Андрея Горчакова пронести через бассейн свечу определяются законом, предполагающем подчинение более высокой, невидимой силе.

Поэтому Андрей не столько обменивается своей сущностью с Доменико, сколько делит с ним некую роль, теснейшим образом связанную с понятиями трансцендентальных человеческих эмоций и личного благополучия. Это четко выражено в той цели, которую поставил перед собой Доменико: «Нужно подчиниться более высоким идеям», - говорит он, – раньше я был эгоистом....»⁷⁵.

В последнем фильме Тарковского «Жертвоприношение» подобный выбор (как и Доменико) совершает главный герой – Александр. Поступок его поначалу кажется безумным, абсурдным, как и поступок Доменико. Александр обещает Богу дать

⁷⁴ Тарковский А. Архивы. Документы. Воспоминания. С. 330.

⁷⁵ Хаслингер Р. Метафизика страдания // Киноведческие записки. М., 1992. № 14. С. 141.

обет молчания, принести в жертву то, что ему дорого (свой дом), если таким образом можно предотвратить конец света (о приближении всемирной катастрофы предупреждает диктор телевидения) и спасти человечество.

Данный выбор настолько осознан и настолько глубок по своей сути, потому и не каждому понятен. «Для Александра принести в жертву свой дом значит уничтожить ту часть своей жизни, которая связана с ним. Сожжение дома – это принесение в жертву самого себя. Александр не пытается объяснить необходимость и неизбежность жертвы. Чтобы спасти мир и человечество, кто-то должен принести жертву. И этот «абсурдный» поступок, а также готовность остаться непонятым в своем глубочайшем личном переживании могут открыть путь ко всеобщему спасению»⁷⁶.

Пронизанный «северным светом», фильм Тарковского прямо отсылает нас к кьеркегоровской параболе об Аврааме, рыцаре веры. Так же как и поступок Авраама (принести в жертву собственного сына, веря в божественное провидение), смысл жертвоприношения Александра нельзя объяснить: оно вне обыденного сознания, вне здравого смысла. Познав истину, обретя веру после ночи с таинственной служанкой Марией – «доброй ведьмой» (в чем по уверению почтальона Отто и есть залог спасения мира), Александр понимает, что ответственен за произнесенные слова-обещания. То, что просил, получено (опасность угрозы миру миновала), остается выполнить обещанное – принести в жертву дом и свое существование. Окружающие принимают его за сумасшедшего, но для него это уже не важно. Мир спасен.

«Какой невероятный парадокс – вера!...Парадокс, которым обычное мышление не может овладеть, ибо вера именно там и начинается, где обычное мышление кончается», – писал Кьеркегор⁷⁷. Но что же движет этими людьми? Что заставляет их идти на такие жертвы?

Прежде всего, это совесть, стремление к свободе, любовь, вера и ответственность за других.

⁷⁶ Мусиенко О. Тарковский и идеи «философии существования» // Мир и фильмы А. Тарковского: Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма. М., 1991. С. 271.

⁷⁷ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. Ростов н/Д, 1998. С. 403.

4. Приобщение к трансцендентному как путь к нравственным исканиям и определение своего предназначения в жизни

Значимой для Тарковского является экзистенциалистская тема – обретение смысла личностного бытия через приобщение к трансцендентному, потаенному, к свободе. Так, пролог фильма «Андрей Рублев» начинается сценой полета безымянного мужика, соорудившего кожаный мешок для данной цели.

Человек почувствовал потребность противостоять действительности, взять над ней верх, познать истину бытия, не взирая на то что окажется перед лицом смерти, на грани между бытием и небытием. Эпизод с воздушным шаром заканчивается падением и смертью мужика. Но почему далее идут кадры, показывающие как перекачивается через спину лошадь?

Пролог построен на противопоставлении: судорожная, озлобленная возня людей и отрыв от грешной земли в свободный полет несмотря ни на что. Родится человек, суется, и все-таки в нем – даже в самом темном – заложено стремление к высшему, таинственному и запретному. Может быть, он к нему и взлетает, но взлет за пределы общепринятого опасен. Мы полагаем, что Тарковский, таким образом, не соглашается с однозначностью вывода: да, смерть безобразна, но ведь и полет был, и он ею не перечеркнут, и прекрасная жизнь существует – лошадь вольно катается в траве у реки.

В главе «**Феофан Грек**» Тарковский показывает Андрея Рублева идущим по лесу с одним из своих учеников – Фомой. Иконописца волнует окружающая природа своим естеством, неподдельностью, тайной. Взгляд его замирает при виде булькающей воды, ее зеркальности, при виде густо сплетенных корней, цепляющихся за землю, и суеющихся муравьев. «Глянь, Фома, глянь!», – осторожно, словно боясь что-то спугнуть, говорит Андрей. Но Фома не понимает его «растворенности» в природе, которая является неотъемлемой частью иконописца, видевшего

в ней человеческие свойства, поэтому это волнует его душу. Истина Бытия открывается ему на мгновение.

Может быть, Тарковский таким образом хочет сказать нам, что рожденный природой и нераздельно в природе пребывающий человек должен научиться слушать Бытие. И впоследствии искусство Андрея Рублева будет говорить то, о чем «вещает» нам бытие (по Хайдеггеру).

Одним из важнейших эпизодов фильма «Андрей Рублев» является происходящая в разрушенном Владимирском соборе беседа Андрея Рублева с «призраком» Феофана Грека, завершающая весь огромный и чрезвычайно насыщенный событиями, образами и символами эпизод «Набег». Здесь раскрывается еще одна составляющая философского мировоззрения Тарковского – его представление о смерти и бессмертии человека.

Человек, согласно Тарковскому, существует не только в измерении времени, но и в измерении вечности, и это второе измерение – **трансцендентность** – открывается в критических, «пограничных» ситуациях жизни. Это происходит с Андреем Рублевым после татарского нашествия. Его измученная, страдающая душа, потрясенная не только злодеяниями, творящимися вокруг, но и его собственным грехом и собственной виной, приобрела способность «раскрыть» измерение вечности и вызвать из «вечного» бытия умершего Феофана Грека.

Тарковский намеренно придает Феофану совершенно земной облик, ничем не отличающийся от его облика в прошлом и от облика окружающих людей. Феофан, как и Андрей, причастен к бытию, но само бытие имеет сложную структуру, в нем есть разные «слои», разные составляющие, вообще говоря, непроницаемые друг для друга, но способные в определенных случаях оказывать воздействие друг на друга. Человек является метафизическим центром всего бытия поэтому потенциально ему доступны все «слои» бытия, и именно от его воли и его состояния зависит возможность проникновения этих слоев друг в друга. «Мне так хотелось тебя видеть», – говорит Андрей Феофану, а тот отвечает – «Если бы ты и не хотел, я все равно бы пришел».

Не столько от сознательного желания или нежелания Андрея зависит явление посланца иного мира, мира вечности, сколько от самого его состояния. После того как он был вынужден совершить убийство татарского воина, оно таково, что Андрей обретает способность проникать в иные сферы бытия, в трансцендентность и проводить их вестников в наш – земной мир, подвластный времени.

Смысл своего личного бытия постигается Рублевым после обета молчания. Андрей отгородился от мира социума, оборвав все внешние контакты, погрузился в мир внутреннего духовного пространства. Здесь речь идет о самом важном для Тарковского – о свободе и самопознании в поисках идеального примера нравственного поведения.

Какая же работа происходит в том внутреннем диалоге Рублева с собой, с Богом? Внутренняя речь гораздо теснее связана с мышлением, что даже позволило некоторым авторам (К. Юнг) заключить, что «мышление – это внутренняя речь». Внутренний диалог, или внутренняя речь – преимущественно разговор с самим собой, с другим Я в себе. «Другое Я в себе – это духовное Я. Духовное Я – это существенное ядро личности, к которому мы обращаемся как к совести, как к творческой интуиции»⁷⁸. Андрей не может простить себе убийство и лицо его долго будет хранить печать отрешенности. Внутренний затвор.

Ученые связывают поведение Рублева с религиозным движением, носящим название «исихазм». Зародившись в Византии, оно достигло и России. «Исихасты, – как пишет Д. Лихачев, ставили внутреннее над внешним, безмолвие над обрядом...». Однако восхождение к истине, знание о ней – еще не вся истина. Она должна воплотиться в деянии⁷⁹.

Таким образом, «Аскеза духовная и физическая вознесла Рублева к проникновению в истину. Рублев теперь уже знает, что нужно людям: им нужна лишенная суетности и злых помыслов тихая умиротворенность», полная гармонии и красоты, но красоты не чувственной, а той, что вся – внутренний свет. Иконописцу осталось только увидеть поднятый колокол, услышать

⁷⁸ Тарковский А. Архивы. Документы. Воспоминания. С. 39.

⁷⁹ Тарковский А. Юбилейный сборник. М., 2002. С. 131.

его могучий звук, чтобы, преодолев последний свой грех, разомкнуть наконец уста, позвать Бориску в Троицу и сотворить для людей чудо во имя Духа»⁸⁰.

Может ли мир истины Бытия предстать перед человеком в считанные секунды? Очевидно, да. Так, в фильме «Зеркало» случайный прохожий – врач, как-то по особенному воспринимающий природу, ощущает интуитивно близость с Бытием. Он грубовато ухаживает за Машей – героиней фильма. После падения с плетня хохочет, двусмысленно острит. Потом камера вдруг всматривается его глазами в корневища, траву. Все очень медленно, крупным планом. Мир истины предстает перед прохожим в считанные секунды. Он произнесет несколько банальных, в сущности, фраз, но совершенно неожиданных, такого не говорят первому встречному: «Растения чувствуют, сознают, постигают, никуда не бегают, а мы все пошлости говорим, суестьимся, отсутствию времени, чтобы подумать...». Подумать о том, что «мы» и природа – это одна истина.

Перед тем как уйти, отойдя на десятка два шагов, этот человек обернется, долгим взглядом запомнит Машу и расстанется с ней навсегда. Тут-то в первый раз невесть откуда взявшийся, таинственный порыв ветра пройдет по тихим травам и кустам. Все замирает. И снова порыв ветра, сминающий высокую траву вокруг дороги. Да, Бытие чувствительно и к состоянию человека, и к происходящему событию, словно напоминает нам этим кадром Тарковский. Маша и прохожий одновременно ощутят, что повторной встречи не будет, и природа по-своему подведет этому итог.

В одной из сцен данного фильма мальчик Андрей – автобиографический герой Тарковского – берет в руки птицу, с удивительным бесстрашием севшую ему на голову. В прекрасных кадрах ясного зимнего дня эта птица отдает себя человеку, для того чтобы он выполнил свою роль – «роль хранителя бытия» (по сл. Хайдеггера).

Игната, другого героя «Зеркала», «током бьет» после того, как его мать, Наташа, рассыпав вещи и деньги из портфеля, про-

⁸⁰ Нехорошев Л. «Андрей Рублев»: спасение души // Мир и фильмы А. Тарковского. Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма. М., 1991. С. 62 – 63.

сит помочь его собрать. И Игнату вдруг померещится, будто с ним уже это когда-то было. Много лет назад такой же случай произошел с его бабушкой и отцом. Игнат об этом не знал, но генетическая память сработала. Все-таки Тарковский не случайно включает этот эпизод. Видимо, напоминание об истоках, идущих из глубин бытия, дает нам силы сохранять себе верность, следовательно, и способность к самопознанию и самоизменению.

Обратим внимание еще на одну существенную деталь в этом фильме. Когда Игнат впервые остается один в квартире отца, с ним происходят невероятные вещи. Перед мальчиком предстает неизвестно откуда взявшаяся «гостья», которая просит его прочитать отрывок из письма Пушкина. Появление «гостьи» перед Игнатом, по-видимому, необходимо понимать как желание «высших сил» повлиять на его судьбу – соединить ее с судьбой России: ведь именно о предназначении России говорится в письме Пушкина, которое читает Игнат.

Данный эпизод, видимо, надо рассматривать как поворотный пункт в становлении и развитии личности Игната, как начало обретения себя и своего собственного предназначения в жизни. Вероятно, Тарковский хочет сказать этим, что это своего рода «общение» с «миром вечности», с «истиной бытия». «И это не просто преходящие феномены эмпирической действительности, уходящие в небытие с течением времени, а элементы божественного, вечного Слова, которое стремится выговорить человек и которое, по сути, представляет собой «речь» самого бытия»⁸¹.

В фильме «Солярис» главному герою Кельвину, чтобы приблизиться к Истине Бытия, пришлось по-иному оценить свое существование, познавая себя, и пройти невиданное и невысказанное испытание – встретиться на космической станции со своей женой Хари, ушедшей из жизни когда-то по собственной воле после ссоры с ним. Океан Солярис вернул Хари, только теперь она – олицетворение памяти, совести, вины Криса. Он находится на грани бытия и небытия – «в пограничной ситуации». Хари – это связной Соляриса, «орган» его чувств, созданный для общения с людьми. Все это в одном лице, живом и воображаемом, родном и чужом

⁸¹ Евлампиев И. Художественная философия А. Тарковского. М., 2001. С. 134.

одновременно. Если для Криса – это испытание, то для Хари – это предельная ситуация.

Как же ведет себя Крис в «пограничной ситуации»? Переживший муки совести, теперешний Крис, зная, что это не Хари, а фантом, начинает относиться к ней как к настоящей жене. Он уже не может повторить ту роковую ошибку непонимания, которая стоила жизни предшественнице. Внешне он как бы пренебрегает долгом ученого: Сарториус со злостью укоряет Криса в бездеятельности, но Крис никаких экспериментов с Хари производить не может. Он не может и не хочет причинить ей боль и быть причиной страданий. Рассудку вопреки, Крис любит неземную, невозможную Хари и не может ее предать. Вместе с тем, находясь в такой же ситуации, Хари настойчиво допытывается, что с ней было прежде. Она восстанавливает по мелочам биографию предшественницы.

По признакам земной жизни, которых так много на станции, складывается ее новый «земной» опыт. И чем больше она вживается во внутренний мир Криса, тем лучше понимает его любовь и муку, его преданность своему чувству и отчаяние, тем глубже осознает себя как не Хари. Чем старательнее она учится быть настоящей Хари, тем мучительнее понимает невозможность стать ею. Она ощущает в себе могучее нечто, связывающее ее с Солярисом. Он все время напоминает о себе, держит ее как бы на привязи, во всяком случае, владеет ее судьбой. Понимая Криса, сочувствуя ему, покоренная его искренностью, проникнувшаяся человеческим чувством самопожертвования, она стремится разными средствами освободить его от себя, исчезнуть с его пути, лишиться жизни свое «бессмертное» тело. Хари все-таки исчезает. Она просит Сарториуса подвергнуть ее аннигиляции (уничтожению).

При встрече с Небытием Крис самый совестливый и деликатный. «В нечеловеческих условиях он ведет себя по-человечески, – слова Хари, обращенные к Сарториусу и Снауту, – а вы делаете вид, что вас не касается и считаете своих гостей, вы так, кажется, нас называете, чем-то внешним, мешающим. А ведь это – вы сами, это ваша совесть».

Для Сарториуса и Снаута встреча с **неведомым, трансцендентным** оборачивается иначе. Они стремятся производить со

своими фантомами опыты: анатомировать их, делать физические, химические, биологические анализы. Они стараются научно познать непознанное.

«В фигуре Сарториуса, третьего из оставшихся в живых обитателей станции, с особой отчетливостью дает о себе знать опасность «расчеловечивания» Сарториус проповедует идею долга, идею научного служения во имя чистого познания, а все остальное, все эти переливы чувств и нравственные сомнения – это, мол, блажь, ерунда. Отношения Криса и Хари вызывают в Сарториусе особое раздражение, ибо Хари для него – это всего лишь нейтринная система, «матрица», подделка под человека. То, что сам он состоит не из нейтрино, а из атомов, дает ему жутковатое чувство собственного превосходства»⁸².

Однако вопрос о человеческом критерии не может быть решен путем лабораторного анализа крови. Человеком является тот, кто обладает мерой добра и зла, нравственным чувством, способностью к любви и самопожертвованию. Именно поэтому Хари – человек. Пусть она построена из нейтрино, но она любит. Пусть она наделена бессмертием, но она все равно ищет и находит способ умереть ради своего Любимого.

Потеря человеческой меры – вот, может быть, главная проблема, с которой столкнулась современная цивилизация. Тарковский как бы бросает из глубин мирового пространства взгляд на родную Землю, заново осмысливает место человека во Вселенной. Рутинные привычки, связанность фантазии обыденным опытом, притупленность чувств мешают увидеть и оценить неизвестное.

Поклоняясь «непорочному» здравому смыслу и утилитаризму, отказываясь от чуткости эмоционального зрения, мы можем пренебречь той единственной возможностью, которая открывает окно в **Неведомое**.

Так поступила в «**Солярисе**» комиссия, не вникшая в предельно искренние, эмоционально насыщенные, но не фиксированные «объективно» свидетельства Бертона. Рационалистически противопоставив в его докладе информацию эмоциям, она упустила саму истину. Между тем уникальные наблюдения Бер-

⁸² Божович В.И. Образ человека в фильмах А. Тарковского // Киноведческие записки. М., 1992. № 14. С. 61.

тона, которые трудно передать из-за отсутствия подходящих аналогий, содержали ценнейшие факты.

Тарковский убежден, что ничто не может быть познано логическим путем. В акте познания принимает участие и разум, и чувства. Вспомним слова Бертона, обращенные к Крису: «Вы что же, хотите уничтожить то, что мы сейчас не в состоянии понять? Простите, но я не сторонник познания любой ценой. Познание только тогда истинно, когда оно опирается на нравственность».

«Познание Бытия есть самопознание. Ответственность перед очеловеченным Космосом начинается и заканчивается ответственностью перед самим собой и близкими, перед малым миром – миром семьи, отчего дома... Гармония и сохранность в очеловеченном Космосе обеспечиваются единством и тождеством большого и малого миров, а это, в свою очередь, покоится на духовном единстве и моральном тождестве «я» и «ты». Космос и человечество неделимы и нечленимы.

Целостность Вселенной зависит от всех и каждого и может пострадать от любого несправедливого поступка. Боль, причиненная кому-то одному, пронизывает все мировое пространство и отзывается во всем живом и неживом»⁸³.

Таким образом, продолжая данную мысль, мы заключаем, что, только пережив свое единство и тождество со Вселенной, вживаясь в нее самым своим существованием, экзистенциально перевоплощаясь и «вчувствуясь» в хрупкость, домашнюю теплоту безграничного общечеловеческого мирового пространства, можно усвоить истину бытия. Поэтому и Кельвину пришлось заново пережить свой мир как личный хрупкий космос.

Чтобы стало возможным познание тождества человека, человечества и Космоса, надо верить в это тождество, а чтобы в него верить, надо его понимать, но не только разумом, а всем существованием.

Тарковский своим фильмом «Солярис» побуждает нас к сохранению всего живого и неживого как частей одного культурно-исторического целого и творческого познания самого себя. И

⁸³ Левин Е. Хрупкий космос, или Евангелие от Андрея // Искусство кино. М., 1995. № 9. С. 104.

не имеет никакого значения физическая природа живого существа, ничего не определяет состав крови человека, ни о чем не говорит его происхождение и тому подобные характеристики, важно только, осознает ли и чувствует ли себя человеком сам человек и ведет ли он себя в любых обстоятельствах по-человечески. Вероучение Тарковского – это не моральный кодекс в традиционном смысле слова. Оно есть искание истины бытия, веры, убеждения в том, что вера всевозможна и необходима для существования единства тождества человека, человечества и Вселенной.

Мнение православного священника А. Меня также органично сливается с вышесказанными рассуждениями: «Фильм Тарковского «Солярис» ставит вопрос: А возможен ли вообще контакт человека с Абсолютом?» Стоя перед загадкой постижения бытия, Крис начинает учиться молчаливому диалогу с Бездной, а затем сам Океан пытается говорить с ним. Океан наносит удар, чтобы пробудить большую совесть героя». «Высшее начало, – продолжает Мень, – не может быть до конца познано нашим органическим мышлением, но реальность его открывается, когда человек с благоговением ищет контакта и Бытие начинает говорить с ним в момент «пограничной ситуации». Тогда раздвигаются стены, окружающие наше «я» и Целое выступает уже не в виде безликого «Нечто», а как «Некто», бесконечный, соотносенный с нами и даже в чем-то подобный нам»⁸⁴.

В «Сталкере» – смысл своего личного бытия главный герой обретает, находясь в Зоне. Зона – пространство, тянувшееся на десятки километров и таившее в себе опасность для каждого, кто отважится войти в ее пределы. Образовалась она либо от падения метеорита, либо в результате посещения инопланетян. В глубине Зоны есть заветное место – комната, где исполняется любое сокровенное человеческое желание. Несмотря на запреты и государственную охрану, поставленную на границе, находятся люди, которые стремятся сюда попасть.

Сталкер водит и водит сюда отчаявшихся людей, во всем разубедившихся, с пустыми душами и глазами, чтобы исполнились

⁸⁴ Мень А. (протоиерей) Контакт // Искусство кино. 1989. № 7. С. 39 – 44.

их сокровенные желания, надеясь, что они станут высоки и бескорыстны. Да и сам Сталкер бескорыстен, ему самому не положено входить в комнату. Он приходит на свидание с ней, как на свидание с покоем, тишиной, одиночеством, свободой. Он чувствует Зону как самого себя, ловит ее угрозы и снисхождения. Он приходит сюда из промозглого, выродившегося, омертвелого мира, чтобы ловить запахи ее огромных трав, чтобы слушать пульсацию воды, чтобы слышать ее таинственные зовы. Для Сталкера Зона – это единственное место, куда можно прийти и побыть свободно одному. Его понимает любящая несмотря ни на что жена, но не те, кого он ведет в Зону – Писатель, Профессор. В Зону Писателя ведет пресыщение, отупение, безысходность. Профессора – любопытство, научный интерес. Проблемы морали и веры их не волнуют. А что может предложить им Сталкер? В чем он видит свое предназначение в этой жизни? Только призыв, только мольбу – верьте! Он хочет научить их вере, но они его попытки отвергают, считая их абсурдными. Что же такое святость? Что такое грех? Такие вопросы волновали и Достоевского, и Тарковского. Если человек все оставляет и уходит в пустыню, чтобы спасти душу, то что же будет с другими? Три главные фигуры этого фильма – Писатель, Профессор и Сталкер – не только отсылают нас к героям «Братьев Карамазовых» Достоевского, но и к кьеркегоровской «триаде» (эстетик, этик, рыцарь веры). Там, где терпит крах эгоистическая жажда наслаждения запретным и безнравственным, напрасно искать спасение в железной логике всеразъедающей научной мысли. Спасение – в любви, во взаимопонимании, в духовном постижении мира другого человека. Этот мотив убедительно прозвучал, развиваясь и раздваиваясь в образах, созданных актерами – Кайдановским и Фрейдлих.

В Зоне Сталкеру открывается **трансцендентное**, которое влечет к себе и заставляет по-иному оценить свое пребывание на Земле. Зона, согласно сюжету картины, – место особое: она непредсказуема и загадочна. Тут с земным миром вступили в контакт космические силы, которые преобразили и денатурировали ее.

Непостижимость воздействия еще не познанных сил проявляется в мгновенно меняющихся рельефах, в ревущих потоках воды, превращающихся в барханы зыбучих песков, или в неведомо откуда взявшихся птицах, быстро растаявших в тишине. А когда Проводник расположился для отдыха на бугорке, окруженном крохотными заливками воды, камера долго смотрит на Сталкера, но время от времени отводит взгляд, затем опять возвращается к нему, но с каждым возвращением оказывается, что земная поверхность изменила конфигурацию – иначе сгруппировались водные зеркала, другими стали их очертания, и верится, что метаморфозы земной поверхности вызвала **подспудная энергия, таящаяся в природе.**

Зона способна адаптироваться к состояниям человека, и Сталкер постоянно требует уважения к ней, предупреждая своих путников – Писателя и Профессора: « Главное верить... Зона – это сложная система ловушек, что в каждый момент она такова, какой вы сами сделали ее своим состоянием. Все, что здесь происходит, зависит от нас, а не от Зоны».

Писатель и Профессор не верят ему и все время норовят нарушить законы Зоны. Однако, когда один из них (Писатель), пренебрегая предостережениями Сталкера, решает вести себя так, как ему хочется, **неведомый голос Зоны** останавливает его: «Стойте, не двигайтесь!». Оказавшись в «пограничной ситуации», Писатель пугается. Встреча с Небытием заставляет его изменить свое решение и отношение к Зоне. Дойдя до заветного места – комнаты «желаний – ни Писатель, ни Профессор не решаются в нее войти, потому что понимают, что совершенно не знают себя, своих «потаенных желаний», в случае реализации которых может произойти непоправимое, как это произошло с другим Сталкером, по прозвищу Дикобраз.

В комнате желаний он просил здоровья для своего ребенка, но Зона реализовала его **потаенное** желание. Он вернулся с деньгами, но, разбогатев, Дикобраз повесился. Когда другой герой, Профессор, пытается взорвать комнату с помощью принесенной с собой бомбы, чтобы та была не доступна «для всякой сволочи», Сталкер пытается отнять ее, но тщетно. И лишь последние слова проводника останавливают Профессора: «Да, я –

гнуּность, и друзей у меня нет, и жене ничего не могу дать, но моего не отнимайте, у меня и так все отняли за колючей проволокой. В Зоне – мое счастье, **свобода и достоинство**. Я привожу сюда несчастных, как я, и я счастлив, что я, гнида, могу им помочь, ничего не хочу больше». После этого Профессор демонтирует бомбу.

Герой Тарковского в отчаянии убеждается, что Профессор и Писатель ищут только своего. Эти два путешественника, пробирающиеся по Зоне, олицетворяют бездуховную цивилизацию с ее приземленностью и прагматизмом.

По сравнению с ними Сталкер – это человек, стерший все самодостаточное в своем «Я», утративший надежду и любовь. Но фильм вовлекает нас в странные парадоксы. Безволие, бесстрастность, своеобразная «немогность» Сталкера вдруг оказываются достоинством на фоне своеобразной страстности и целеустремленности Профессора, который с риском для жизни тащит в Зону бомбу, и «интеллектуальной» глубины Писателя, который решил пойти в Зону ради любопытства, а также имея корыстное желание стать талантливым и признанным.

А Сталкер счастлив, что может реализовать себя именно здесь, в Зоне. Именно здесь быть полезным и именно в этом познавать истину существования, сталкиваясь с **Небытием** и испытывая при этом непонятное для других чувство единения, гармонии и блаженства с ним. Тарковский позволяет себе обольщаться надеждой, что речь идет об ущербности одиночек. Для них посещение запретной Зоны что-то вроде лечебной процедуры, оздоровительного курса.

В мире, который создавал на экране Тарковский, значимы не только ипостаси (Сталкер, Профессор, Писатель) с присущими им по «жизненной роли» поступками, значима и **женщина** как олицетворение одного из **сущностных начал бытия**, как источник жизни и как источник радостей в ней. Любовь жены Сталкера – это чудо, которое можно противопоставить неверию, опустошенности, цинизму, т.е. всему тому, чем жили до сих пор герои фильма.

В финале картины Тарковский **вновь возвращается к трансцендентности**. Он показывает Мартышку – так Сталкер и его жена называют свою дочку: безмолвная мутантка, жертва Зо-

ны, она сидит длительное время неподвижно с раскрытой книгой. Камера движется медленно, выявляя натюрморт: стол, стул, стакан. Девочка закрывает книгу, за этим жестом тотчас начинает звучать ее внутренний монолог – стихи Тютчева. Затем она кладет голову на стол, касаясь щекой его голой поверхности. На столе три предмета – два стакана и банка. Она смотрит на стакан – тот под ее взглядом движется от нее и останавливается у края стола. Потом она взглядом «отодвигает» банку, и та также останавливается лишь в последний момент, на краю; потом смотрит на второй стакан – тот отодвигается до самого края, падает и разбивается. Дочь Сталкера не может двигаться. Вся ее энергия внутри нее. Как-то вполне естественно она двигает предметы, и они повинуются энергии и силе взгляда. Может быть, тем самым Тарковский дает нам понять, что феноменальные способности девочки были переданы ей через отца Зоной?...

Тарковский заботится о том, что, сделав шаг на новую ступень познания, необходимо «другую ногу поставить на нравственную ступень». Это значит, каким бы знанием и могуществом ты не обладал, ты всегда должен оставаться человеком перед другими, перед судом своей совести, перед тем, кто выше всех нас, – величием мироздания, только тогда ты можешь обрести истинное существование, соприкоснуться с Небытием.

Может ли Небытие определить предназначение человека?

В фильме «Ностальгия» буквально завораживает один эпизод: в номере гостиницы Горчаков раскрывает окно, садится на кровать. Свет за окном слабый, рассеянный, осенний, и дождь, дождь, дождь – это один из самых долгих кадров. Тарковский дает возможность зрителю разглядеть через дождевую поволоку выкристаллизованную человеческую фигуру с нимбом, держащую свечу. Затем неожиданно падает листва – кадр замирает. Фигура не исчезает, но рядом со свечой, в другой руке, появляется большой камень. Это Небытие определяет предназначение Горчакова, о котором он еще здесь, в гостинице, ничего не знает. Не знает, что душевная тяжесть будет мучить его и что, выполнив миссию за Доменико (пройдя со свечой через бассейн как через Чистилище), он реализует и свою собственную, которая для него и Доменико закончится смертью. Только для одного смерть станет вызовом и

протестом перед лицом существующей абсурдной жизни, а для другого (Горчакова) – покаянием. Как жертва Доменико, так и намерение Андрея пронести через бассейн свечу определяются законом, предполагающим подчинение более высокой, невидимой силе. Поэтому Андрей не столько обменивается своей сущностью с Доменико, сколько делит с ним некую роль, теснейшим образом связанную с понятием трансцендентальных человеческих эмоций и личного благополучия. Это четко выражено в той цели, которую поставил перед собой Доменико. «Нужно подчиняться более высоким идеям, – говорит он, – раньше я был эгоистом, я лишь хотел спасти свою семью, но нужно спасти всех».

В «Жертвоприношении» **Небытие** заявляет о себе совсем по-другому.

Почтальон Отто рассказывает загадочную историю о женщине, потерявшей на войне 18-летнего сына, а потом, спустя несколько лет, она сфотографировалась и на снимке, к своему удивлению, увидела не только себя в соответствующем возрасте, но и своего сына таким, каким он был до войны. Отто приводит доказательства, подтверждающие достоверность данных фактов, и после сказанного вдруг совершенно неожиданно для всех падает, будто кто-то подставил ему ножку. Очнувшись, он спрашивает друзей: что это было? А затем сам поясняет: «Это злой ангел задел меня своим крылом». Присутствующие принимают эту фразу за шутку, но Отто не шутит.

Тайны Небытия неподвластны человеческому разуму, они проявляются подчас необычным образом. Рассказ Отто кроет в себе маленький секрет Божьего проявления, который, может быть, не должен разглашаться.

Вспомним из Евангелия, как Иисус, воскресив умершую девочку, просит никому об этом не рассказывать, так как это – Божьи тайны. После своего падения Отто понимает, что совершил ошибку, за которую понес наказание злым ангелом. Несколько секунд он побывал в «пограничной ситуации», почувствовав серьезную ответственность перед Небытием за произнесенные слова.

Назидательна также и посадка дерева, которому Александр в фильме «Жертвоприношение» придает скрытое поначалу значение, пока не становится ясно новое качество этого поступка.

История, которую он рассказывает сыну о старом монахе, посадившем засохшее дерево на горе и ежедневно поливавшим его, пока оно не зацвело, звучит наподобие жизненного завета. Александру внутренне присуще **трансцендентное** действие.

Тарковский прослеживает в своем фильме противоречивость женской природы, при этом развивая тенденцию к трансцендентальному. «Женщина не только может находиться в месте, где человек читает свою судьбу, но и сама стать трансцендентальной сущностью. Противоположные стороны ее природы проявляются в ее способности выражать эмоции, которые могут как разрушать, так и излечивать, что в частности, проявляется в сне Александра, в котором он видит одну женщину (Марию) в одежде другой (Аделаиды)»⁸⁵.

Более внимательный взгляд на сверхъестественную сцену с Александром и Марией показывает скрытые мотивы, желания и страхи, подавляемые в эмоциональной жизни Александра. Когда он обращается к Марии, он тут же начинает говорить о матери. Воспоминания раннего детства показывают, как его желание общения с матерью сублимировалось художественным мастерством. Отсюда подавляемая вина сына перед матерью. Он вспоминает боль и отчаяние от того, что не угодил ей, приведя в порядок сад, который показался ему заброшенным. Сын осознает насилие в этом своем действии, ибо изменил то, что само по себе есть творение природы. Насилие он усматривает и в том, что сел на тот стул, откуда его мать всегда смотрела в сад. Он нарушил желание человека вернуть главенствующее место природе, которую создала одна только мать: понятие матери в этом контексте синонимично природе.

Таким образом, духовные и художественные достижения Александра запечатлены в образах творения и разрушения, природы и трансформации, желания и сублимации. Важно отметить также, что попытки изменить природные или человеческие потребности, с одной стороны, и опыт страдания и насилия – с другой, отделяют его от женщин.

⁸⁵ Хаслингер Р. Метафизика страдания // Киноведческие записки. 1992. № 14. С. 141 – 143.

Наподобие того как «материалистический мир и его законы» приобретают трансцендентные свойства (поджог дома Александром, самосожжение Доменико), так же и женщина дематериализуется и становится символом чистоты: это может быть или статуя мадонны в «Ностальгии», или женщина из прошлого, которая все более идеализируется по мере отхода от реальности. Она может быть источником творчества (мать) или тем средством, при помощи которого происходит примирение с собой (Мария).

5. Сопричастность личности миру и Богу как мотивы, отражающие моральное сознание индивида

Одна из главных экзистенциальных тем Тарковского – осмысление нашей **предельной вовлеченности в бытие**. Каждый человек абсолютно значим в мире, причем не только и не столько своими абстрактными социальными функциями, сколько своей неповторимой индивидуальностью, «субъективностью», тем, что делает человека бесконечной вселенной, равноправной с внешней действительностью.

Уже в первом самостоятельном фильме Тарковского «**Иваново детство**» заметно движение от представления о человеке как «атоме», окруженном чуждым ему бытием, к представлению о человеке как абсолютном измерении бытия, придающем ему смысл.

Мальчик Иван, прошедший все ужасы войны, живущий в трагическом изломе бытия, показан в двух, на первый взгляд совершенно независимых срезах своего существования. В одном из них, с «внешней» стороны, он – бесстрашный и жестокий разведчик, собирающий информацию в тылу у немецких войск. В другом, в мире воспоминаний и снов, он – беззащитный ребенок, навсегда оставшийся среди образов своего недолгого счастливого детства.

Однако независимость внешнего и внутреннего измерений человеческого бытия оказывается иллюзорной. В выразительной сцене игры Ивана в войну мы видим, как игра срастается с действительностью, с теми мгновениями страшного прошлого, ко-

торые словно возрождены к жизни игрой Ивана. Этот ребенок словно чувствует невидимые следы прошлого в окружающем бытие: вовлекая себя в игру, он вовлекает себя в бытие, становится соучастником всех совершающихся в нем движений, вышасается над моментом настоящего времени, тем самым обретая свою сопричастность миру и соприкасаясь с «сущим».

В фильме «**Андрей Рублев**» огромную роль играет тема немоты, молчания, которая для Тарковского тождественна теме принятия мира, единения с ним. Обет молчания, который накладывает на себя Андрей Рублев после убийства татарского воина, пытавшего изнасиловать девочку, – это попытка вернуть себе возможность «слышать» бытие, попытка снова обрести единство с окружающей реальностью, утраченное в результате этого крайнего, исключительного действия. В своем отношении к убийству как крайнему, абсолютно катастрофическому акту, разрушающему не столько целостность душевного мира, сколько целостность, гармонию всего мироздания, Тарковский оказывается непосредственным продолжателем религиозного экзистенциализма. Поистине ключевой является сцена шествия с Крестом. «Русская Голгофа Тарковского – уникальное на мировом экране воплощение Страстей Христовых в «крестьянском», снежном, северном, осмелимся сказать, в православном варианте. Это удивительно просветленное, вдохновенное изображение, и задушевный пейзаж деревенской околицы, и чистые, прекрасные лица Христа и Марии, лапотных мужиков, баб и детей в полушубках, руно волос Марии Магдалины, и светлая печаль хора, сопровождающего весь этот короткий путь – восхождение процессии на снежный холм – здешнюю Голгофу, последний пункт земного пути и площадку для Вознесения», – пишет Н.М. Зорская⁸⁶.

Данным эпизодом Тарковский не только погружает нас в христианскую веру, но и напоминает нам важность родства божественной природы и человеческой. Страдания Христа на Голгофе – это и страдания человека. «Божественность человека» и «человечность Бога» (по Бердяеву) у Тарковского неразделимы, как и в Евангелии.

⁸⁶ Зорская Н.М. Дом и мир // Киноведческие записки. 1992. № 14. С. 149 – 150.

Восхождение на Голгофу в фильме, по нашему мнению, подводит к мысли о сопричастности русского человека к вечной страдальческой терпимости, жертвенности и покорности судьбе, уготованной Богом. Русифицированный вариант Голгофы у Тарковского, по-видимому, отождествляет с «Голгофой» русского человека.

«Зеркало» – это рассказ о первых, еще робких и не вполне осознанных шагах человека по пути познания себя, своего подлинного места в мире. И уже эти первые шаги приводят к выявлению двух важнейших аспектов бытия.

Во-первых, это понимание того, что главное измерение человеческого бытия есть время, память, сохраняющая немое, бессловесное мировое бытие от распада и исчезновения. Во-вторых, это убеждение в том, что целостность и осмысленность бытия основана на прихотливой логике индивидуальной жизни человека. Мир и человек дополняют друг друга, гармонично сливаются в ту целостность, в то единство, которое только и может быть названо миром.

Все самые незначительные детали личных судеб в фильме (мальчика Андрея, Маши, Наташи) и исторические великие события (форсирование красногвардейцами Сиваша, трупы детей Геббельса, салют в честь победы над фашизмом, а потом зловещий гриб на Хиросимой), представленные кадрами документальной кинохроники, укладываются в логическую последовательность, нанизываются на одну «нить» – индивидуальное человеческое бытие. Главное здесь в размывании грани между «объективным» и «субъективным». Хроника – опорные пункты картины, в них синхронизируется жизнь человека и истории.

Для героев Тарковского вслушиваться в окружающий мир – это то же самое, что вслушиваться в себя, в свои индивидуальные неповторимые внутренние импульсы.

И природа, и окружающий мир предстает на экране не как нечто мертвое, застывшее, подчиненное постоянной закономерности, а как живая, непредсказуемая целостность, вглядываясь в которую человек узнает нечто подобное самому себе, подобное живой целеустремленной личности (струящаяся вода, дождь, порыв ветра, огонь, горящий куст...). Простое пребывание в

природе оказывается бесконечным диалогом, взаимным общением двух бесконечных вселенных, причем итогом этого общения оказывается узнавание себя в мире (здесь раскрывается глубокий смысл названия фильма).

В «Зеркале» господствовало оптимистическое представление о грядущей судьбе человека. Человек, открывая свою подлинную роль в бытии, отказываясь от позиции стороннего наблюдателя, вовлекая себя в бытие, ничего не терял из своего духовного достояния. Мир становится при этом все более «прозрачным, гармоничным». Бытие, которому открывается человек и которое открывалось человеку, выявляло только свою светлую, божественную сущность.

Вся глубина противоречий, корнящихся в человеческом бытии, стала предметом изображения в «Солярисе» и «Сталкере».

Разумный океан планеты Солярис, вслушиваясь в тайные глубины души, дарит каждому из членов экипажа космической станции общение с тем, что обитает в его самых потаенных и самых напряженных переживаниях.

В результате человек сталкивается в реальности с материализацией своей собственной сущности. Что будет итогом такого столкновения? Сможет ли человек жить в мире, который всецело зависит от него, бытие которого основывается на его собственном выборе, на его способности связывать события с помощью своей памяти?

Эти вопросы остаются открытыми, и не потому, что у Тарковского и его героев не хватает мужества на них ответить, а потому, что эти вопросы выходят за пределы обыденного сознания и подводят к понятию Бога. Их открытость – это открытость самого бытия, которое будет таким, каким мы будем в состоянии его сделать, вслушиваясь в его зов, обращенный к нам. Пока мы не будем в состоянии правильно понять, правильно расслышать этот зов, пока мы не будем способны в этом зове узнать свои собственные потаенные мысли и устремления, – мы не будем готовы принять ответственность «хранителей бытия».

Особое место в «Солярисе» занимает Хари – материализация памяти Криса Кельвина о своей возлюбленной, много лет назад скончившей с собой. В Хари дано художественное выражение одно-

го из аспектов нового представления о человеке, характерное для творчества Тарковского. Хари – это образ человека как «самоявленности» бытия, как голоса бытия. В «Солярисе» это «явление» носит однозначно трагический характер (в этом смысле мироощущение Тарковского ближе к пессимистическому мироощущению Хайдеггера). Для Хари ситуация «заброшенности» в этот мир есть не поэтическая метафора, а жестокий смысл ее существования. Хари – это «проект», «брошенный» в бытие памятью ее возлюбленного, причем явленность этого «проекта» в бытии определена самим бытием, той основой Криса, которая глубже уровня рациональности, уровня сознания, оперирующего с однозначными понятиями и идеями (с хайдеггеровским «сущим»).

Сопричастность Богу, богоискательство прослеживается в эмигрантских фильмах Тарковского.

В «Ностальгии» проповедь пронизывает весь фильм: всех надо спасать. «Бог нас окликает, но не каждый слышит оклик Бога. Доменико семь лет ждал конца света, заперевшись в квартире. Писатель Андрей – это и есть Доменико. Смотрит Андрей в зеркало – видит лицо Доменико... Бог там, в самых простых вещах: в убогом и нищем духом Доменико, в бедных и сирых и т.д.»⁸⁷.

Героиня фильма Эуджениа хотела бы верить, как и писатель Андрей, но постоянно испытывает неловкость. Она не хочет принужденности, вымученной веры. Попытка встать на колени для нее заканчивается неудачно, и она восклицает: «Я не могу так!» Но к чему, в конце концов, все это сводится? По-видимому, к разговору о Боге, о том, что мы его забыли, отсюда наши несчастья. **И как утверждали экзистенциалисты**, если нет Бога, то все дозволено и утрачивается смысл бытия.

Эуджениа несчастна в любви, у нее нет детей, но она естественна, полна достоинства и в «ее жизненности, человечности, красоте появляется нечто божественное. Бог с живыми. Верят в него или не верят, но он с живыми, то есть со свободными»⁸⁸.

⁸⁷ Баткин Л.М. Что такое ностальгия? // Киноведческие записки. 1992. № 14. С. 127.

⁸⁸ Там же. С. 128.

Та библейская фраза, которой заканчивается последний фильм Тарковского («Жертвоприношение») и все его творчество – «Вначале было Слово», – обозначает один из ключевых принципов всех его произведений.

То Слово, о котором здесь говорится, – это божественное, изначальное определение точного смысла всех вещей и явлений, взятых в их божественной форме, в контексте идеальной полноты бытия. Этот смысл, это сокровенное Слово и пытаются в мучениях и сомнениях выразить все герои Тарковского, среди которых первое место принадлежит Андрею Рублеву. И хотя все герои Тарковского предстают на первый взгляд как люди безвольные и глубоко страдающие, но в каждом фильме кульминацией всего происходящего является поступок.

Он не выглядит ярким и эффектным, но вносит новый, абсолютный смысл в мир и преображает его из хаоса в гармонию, пусть даже в одной, очень ограниченной, сфере.

Особенно наглядно это выглядит в финале «Соляриса», где через мучительные сомнения и нерешительность, через постепенный отказ от «естественной» деятельной позиции герой приходит к долгожданному прикосновению к какой-то осмысленности в том хаосе, в том абсурдном пространстве, где царствует иррациональный разум планеты Солярис.

На первый взгляд, наиболее радикальным этот акт «проникновенной» деятельности предстает в двух последних фильмах Тарковского. И самоожжение Доменико (в «Ностальгии») и сожжение своего дома Александром (в «Жертвоприношении») – это поступки, даже слишком радикальные в своей решительности.

Однако, если присмотреться повнимательней, то можно заметить, что они являются «двойниками» по-настоящему значимых деяний, которые не выглядят столь же яркими с внешней, видимой, стороны, но которые несут в себе основной смысл. Ведь самоожжение Доменико – это и жертва **Миру** во имя истинных отношений между людьми, и как бы «прелюдия» к подлинно главному, к тому, что он так и не смог осуществить и доверил Андрею Горчакову, – к пронесению свечи через бассейн как священному ритуалу для очищения души.

Та же самая двойственность очевидна и в «Жертвоприношении», и здесь сожжение Александром дома – это только выполнение данного им «высшим силам», Богу обещания пожертвовать самым дорогим в своей жизни, если будет спасен мир.

Он выполняет это обещание после того, как **Мир** спасен, но само спасение оказалось возможным в силу деяния, которое осталось незаметным и неизвестным никому из окружающих как результат «магической» любовной связи Александра и служанки Марии. Тарковский скажет: «Он (Александр) совершает этот шаг, переступает черту допустимого и нормального человеческого поведения не опасаясь быть квалифицированным попросту сумасшедшим, ощущая свою причастность к целому, к **мировой судьбе**. При этом он всего лишь покорный исполнитель своего призвания, каким он ощутил его в своем сердце, – он не хозяин своей судьбы, а ее слуга, индивидуальными усилиями которого, может быть, никому незаметными и непонятными, поддерживается **Мировая Гармония**»⁸⁹.

В двух наиболее сложных, наиболее зрелых фильмах Тарковского – «Зеркале» и «Сталкере» – долгий путь постижения **Мира**, всматривания и вслушивания в него заканчивается парадоксальным «анти-деянием» – отказом от того действия, которое, казалось бы, должно было явиться естественным итогом всего предшествующего пути.

В «Сталкере» герои отказываются от того, чтобы войти в «комнату желаний», поняв всю глубину ответственности за поступок, который они хотели совершить и который по своему смыслу оказался в противоречии с путем, пройденным до порога этой комнаты. В «Зеркале» герой постигает истину о себе через воспоминания, и этот путь заканчивается смертью, т.е. абсолютным «недеянием», однако тот смысл, которые он обрел в своем движении через время, оказываются по-настоящему абсолютными, преодолевающими время и смерть.

Становление Тарковского совпало с периодом, когда воздействие технического прогресса на все области материальной и духовной жизни было необратимым.

⁸⁹ Тарковский А. Архивы. Документы. Воспоминания. С. 330.

Обострилась и сопричастность человека Миру. Все больше и больше техника осуществляет свою власть над человеком. Об этом открыто заявляли и Тарковский, и экзистенциалисты. «Вся производимая человеком техника по своему существу с самого начала, заведомо и определенно, осуществляет свою власть над человеком, – говорит Хайдеггер, – а человек во власти техники. Техника влияет на сознание людей и решительно меняет его»⁹⁰.

Волнения по этому же поводу высказывает Карл Ясперс в своей работе «Смысл и назначение истории»: «Развитие техники ведет не к освобождению от всякой власти природы посредством господства над ней, а к разрушению, и не только природы, но и человека. Не знающее преград уничтожение всего живого ведет в конечном итоге к тотальному уничтожению. Ужас перед техникой, охватывающий уже в начальной стадии ее развития многих выдающихся людей, был прозрением истины»⁹¹. Рассуждения Хайдеггера и Ясперса сводятся к тому, что покорение человека техникой, как бы задуманное задолго до ее утверждение в жизни, состоялось уже очень давно. И сказалось оно, прежде всего в том, что вещи, окружающие человека и входящие в его мир, и вся природа, и весь мир в целом начали выступать как нечто противостоящее человеку, как предмет. Техника стала ни от кого не зависимой, все за собой увлекающей силой. Человек попал под ее власть, не заметив, что это произошло и как это произошло.

Бессчетные случаи планового, планомерного надругательства над природой начинаются с попрания человека и кончаются попранием человека, его сущности, его достоинства. «И все человеческое стало нам чуждо. Стало чуждо в той мере, в какой разнообразными путями устанавливалась власть техники над человеком, в той мере, в какой человек выброшен из своего мира и даже у себя дома живет на чужбине, в какой человек не признает своей окружающей его действительность – природу, местность, ландшафт»⁹².

⁹⁰ Хайдеггер М. Феноменология. Герменевтика. Философия языка / Хайдеггер и техника. М., 1993. С. 3 – 15.

⁹¹ Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1994. С. 139.

⁹² Хайдеггер М. Феноменология. Герменевтика. Философия языка. С. 3 – 15.

Хиросима и Чернобыль показали разрушительную силу неуправляемой ядерной энергии. А вместе с тем всем было и невдомек, что скоро человечество столкнется с реальной угрозой «звездных войн», с перспективой ядерного и экологического апокалипсиса.

Так же как и экзистенциалисты, Тарковский оказался чутким к социальной сущности этих драм. Человек должен быть един с Миром, а не быть оторван от него. Поэтому картины Тарковского – зеркало духовного кризиса, отражение трагичности существования, смысл которого человек осознает в момент, когда «мир сдвинут с места». Не соблазн познания, не страсть к неведомому движет человеком, а стремление обрести в этом неведомом свое торжествующее начало.

Таким образом, страх ядерной и экологической катастрофы заставляют людей задуматься о ситуации. И с этой точки зрения идеи Тарковского актуальны. Практически во всех фильмах режиссера прослеживается эта тема. В «**Ивановом детстве**» – ужас войны, разрушающей не только мир, но и человеческие души. В «**Зеркале**» – герой в дисгармоничном мире, где распался «кризис» сущностных мировых сил. Как выражение и следствие этого распада появляется в фильме пласт исторического времени: хроника с грибом атомного взрыва, кадры гражданской войны в Испании, где детей республиканцев увозят в эмиграцию, подальше от ада бомбежек, артобстрелов. Тема Хиросимы возникает в «**Солярисе**» прямо и косвенно. Основная мысль фильма, как и романа С. Лема, по которому фильм поставлен, – трагедия непонимания.

«Солярис» – это взгляд из космоса на Землю. И здесь самое главное, чтобы человек был человеком, чтобы он сохранил чувство собственного достоинства, чтобы его не сломил технократический бум, чтобы он не предпочел материальное духовному... Тарковский скажет: «И я считаю, что рано или поздно... я не знаю – существование какой-то целой научной проблемы и ее решение будет зависеть от душевных качеств человека ... Иначе это приведет к страшным духовным срывам... Несмотря на то что у нас существуют деревья и вода, у нас существуют также автотрассы, которые трудно перенести живому человеку... Я не верю, что это лучший путь решения взаимоотношений с приро-

дой... Потому что, я думаю, если вот так дело пойдет дальше, то мы вряд ли сможем иметь такие прекрасные места на Земле...»⁹³.

Могущество техники и нравственность человека оказываются в конфликте и в картине «**Сталкер**». Это картина – натюрморт, в котором изображен «пейзаж после битвы». В контексте современной социальной действительности картина выражает тревогу человечества за судьбу мира. И теперь, после Чернобыля, Зона в «**Сталкере**» понимается в своем истинном значении: это картина была трагическим предостережением художника. «**Сталкер**» – сигнал из горящего дома, он оказался пророчеством страшной беды – «Чернобыля». «Кто знал, что эта сочиненная художником Зона, с опустевшими улицами, брошенными домами, свалками железа, остатками цивилизации, в одно ужасное мгновение обозначится на нашей земле как незаживающая рана. Чернобыль показал, что жизнь гораздо страшнее фантазий»⁹⁴.

В эмигрантских фильмах Тарковского («**Ностальгия**», «**Жертвоприношение**») тоже проходит тема предупреждения человечества. Предупреждение об Апокалипсисе, который может произойти, если человек забудет о вере, о Боге и о духовных ценностях, предпочтя лишь материальное и думая только о техническом прогрессе.

Пророчество Тарковского состоит в том, что люди с пустыми душами не в состоянии держать в узде силы разрушения. Они не видят опасности для жизни, потому что не любят, не понимают жизнь. Опустошенные души людей – это **Апокалипсис XX века**. И его дыхание обозначилось в «**Сталкере**» и в двух последних фильмах Тарковского.

В «**Сталкере**» есть эпизод, показывающий спящего Проводника, и в этот момент слышится голос жены Сталкера, читающей стихи 6 главы Апокалипсиса. В этих стихах откровения говорится о случившемся после того, как была сорвана шестая, предпоследняя, печать. В совокупности со стихами перед нами предстает картина: проржавевшие танки, в воде шприц, монеты, автомат, бинт – следы когда-то протекающей здесь жизни. Сле-

⁹³ Пояснение режиссера к фильму «Солярис» // Киноведческие записки. 1992. № 14. С. 51.

⁹⁴ Измайлова Н. «Тарковский» // Искусство. М., 2001. № 6. С. 5 – 9.

ды эти заставляют ощутить космический визит как предупреждение о Дне гнева, который близок и грядет. Сталкер жаждет подвигнуть тех, кто идет с ним в глубь Зоны, хочет вселить веру в то, что мир может стать иным, избежав катастрофы, преобразившись, если своим состоянием люди этого возжаждут.

В «**Ностальгии**» Доменико бессильно прокричал свое воззвание: «Люди должны вернуться к единству, а не оставаться разъединенными... Нужно вернуться к истокам жизни и стараться не мутить воду...». «Бывший учитель математики... решается говорить о катастрофичности сегодняшнего состояния мира, призывая людей к сопротивлению, в глазах так называемых «нормальных» людей он выглядит просто «сумасшедшим», но Горчакову бесконечно близка и глубоко выстраданная им идея не отдельного, индивидуального, но общего спасения людей от безумия и безжалостности современной цивилизации»⁹⁵.

В «**Жертвоприношении**» катастрофа надвигается. Человечество над пропастью. Несмотря на то что конец близок, для всех вместе никогда не поздно противостоять хаосу, чтобы предотвратить катастрофу, – об этом говорит фильм.

По сути дела, «**Жертвоприношение**» продолжает тему «**Сталкера**» и «**Ностальгии**», расширяя и углубляя апокалипсическое видение мира. «Осознавший себя субъектом нравственности, человек обязан думать дальше и добровольно принять на свои плечи ответственность не за себя только, но и за безопасность мира. Мы уже имеем сейчас право говорить, что нашей родиной является вся Земля. И мы не имеем права даже подумать о том, что можем освободиться от самых простых «вещей»: от любви, от деревьев, от воды..., то есть – от той Земли, которую мы обязаны нести в себе и сохранить во что бы то ни стало»⁹⁶. «Мы живем в «ошибочном мире». На нас обрушиваются жестокие войны, нас обступает предательство, несправедливость... Мы забываем Бога, Бог покидает нас, но и после этого мы на что-то надеемся. Может, мы надеемся обрести мужество защищать жизнь? ...»⁹⁷.

⁹⁵ Тарковский А. Архивы. Документы. Воспоминания. С. 326.

⁹⁶ Пояснение режиссера к фильму «Солярис». С. 48 – 53.

⁹⁷ Измайлова Н. «Тарковский». С. 5 – 9.

Тарковский соединяет Апокалипсис с мыслью о разрыве технического прогресса с нравственностью. Тарковский говорил: «Мы теряем то, что нам было дано с самого начала, – свободу выбора. Свободу воли... Что такое Апокалипсис?... Это образ человеческой души с ее ответственностью и обязанностями»⁹⁸.

6. Произведения искусства в фильмах Тарковского как зеркало социального бытия с элементами экзистенции

Ключ к постижению иного, непознанного, мира – и космического, и человеческого – дает искусство. Об этом говорили и экзистенциалисты, об этом заявляет в своих фильмах и Тарковский. Для Тарковского искусство есть выражение поисков человеком бесконечного, оно выполняет роль прямого посредника в общении с **Вечной Истиной** и, как становится ясно из его последних фильмов, может спасти мир от гибели.

«Искусство дает нам веру и наполняет нас чувством собственного достоинства. Оно впрыскивает в кровь человека, в кровь общества некий реактив сопротивляемости, способность не сдаваться. Человеку нужен свет. Искусство дает ему свет, веру в будущее, в перспективу. Искусство дает человеку возможность найти в себе новые нравственные источники, возможность катарсиса, очищения через сопереживание другому герою. Пережив с ним вместе трагедийную ситуацию, «пережив» ее в себе, человек может почувствовать себя великим, встать на уровень художника»⁹⁹. «Можно сказать, – продолжает Тарковский, – что искусство является вообще символом, будучи связанным с той абсолютной духовной истиной, которая скрывает нас в позитивистской, прагматической практике»¹⁰⁰.

⁹⁸ Тарковский А. Архивы. Документы. Воспоминания. С. 71.

⁹⁹ Мир и фильмы Андрея Тарковского. С. 318.

¹⁰⁰ Тарковский А. Архивы. Документы. Воспоминания. С. 133.

Таким образом, само искусство, по Тарковскому, имеет смысл лишь постольку, поскольку оно направлено к Истине, Идеалу, Абсолюту, которых человек никогда не достигнет, но стремление к которым только и может дать существованию содержание и смысл. Устремленность к идеалу и осознание его непостижимости неразделимы. Искусство есть та сфера, где могут гармонически разрешаться мучительные противоречия между возвышенными стремлениями и реалиями сиюминутной социальной жизни.

Акт творчества не является исключительной привилегией людей творчества. Каждый человек, по мысли Тарковского, является творцом. Что же он созидает? Человек созидает самого себя, осознавая свою связь с универсумом. Акт творчества, как и акт любви, – это своего рода парадигма человеческой жизни, опыт соединения духовного и материального. Вот почему в фильмах Тарковского любовный акт ассоциируется с полетом, с освобождением от силы тяготения. Вспомним «Зеркало», где охваченная любовью героиня поднимается на воздух; «Солярис», где Крис и Хари парят в невесомости; наконец, аналогичную сцену в «Жертвоприношении».

Вспомним еще раз слова Хайдеггера: «В произведении искусства установила себя истина сущего». Подтверждение этого высказывания мы находим в творчестве Тарковского. Не случайно свои кинокартины режиссер насыщает созерцанием полотен великих художников прошлого: Дюрера («Иваново детство»), Брейгеля («Солярис»), А. Рублева («Андрей Рублев»), Леонардо да Винчи («Зеркало» и «Жертвоприношение») в созвучии с музыкой Баха, Перголези, Вагнера и других. Кроме того, в них звучат стихи его отца – Арсения Тарковского.

Режиссер хочет поведать нам через искусство об истине. «Образ, – говорит Андрей Тарковский, – это поэтическое отражение самой жизни, иносказание. Мы не можем охватить необъятное. А образ, иносказание способны это необъятное сжать»¹⁰¹.

Внезапное чувство слияния с миром – это начало начал поэзии. Оба художника: и поэт, и режиссер – черпают свои образы

¹⁰¹ Божович В. Поэтическое слово и экранный мир А. Тарковского // Мир и фильмы А. Тарковского Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма. – М., 1991, С. 220.

из внутреннего мира. Для каждого подлинного художника окружающий мир является источником впечатлений, вдохновения, творчества, но не сам по себе, а измененный, преображенный, трансформированный внутренним видением.

«В кино меня чрезвычайно прельщают поэтические связи, логика поэзии, – говорит Андрей Тарковский. Поэтическая форма связи придает большую эмоциональность и активизирует зрителя. Она делается соучастником познания жизни, опираясь не на готовые выводы сюжета и непреклонную авторскую указку. В его распоряжении лишь то, что помогает доискиваться глубинного смысла изображаемых явлений... Говоря о поэзии, я не воспринимаю ее как жанр. Поэзия – это мироощущение, особый характер отношения к действительности. В этом случае поэзия становится философией, которая руководит человеком всю жизнь»¹⁰².

В стихах Арсения Тарковского видна насущная потребность прорваться к сути вещей сквозь пелену видимостей. «Даже тогда, когда кажется, что вещь изображена прямо и четко, в действительности перед нами лишь отражение невидимого, обозначение неназываемого. Чтобы уйти от банального тождества видимости и сущности, чтобы проникнуть в сокровенную сторону вещей, поэт должен существовать в разладе с миром, выработать в себе способность к отстраняющему видению»¹⁰³.

В фильмах Андрея Тарковского, при всей их сложнейшей, многослойной образности, также присутствует сильное и неослабевающее чувство **социальной реальности – реальности бытовой и исторической, психологической и метафизической**. Режиссер ощущает и ценит упорство, сопротивление материала: релятивизация отношения «я» – «не-я» не означает, будто с вещами можно делать что захочешь. «Усилением собственной субъективности художник угадывает душу предметов; это своего рода «мимезис», подражание, воспроизведение, но не внешних форм, а – через внешние формы – духовных субстанций, совершенно так же, как у Арсения Тарковского, курганы

¹⁰² Тарковский А. Архивы. Документы. Воспоминания. С. 111 – 113.

¹⁰³ Божович В. Поэтическое слово и экранный мир А. Тарковского. С. 220.

уподобляются горбунам, повалившимся в травы и целующим степь, а сквозь это иносказание сквозит другое (человек, влюбленный в природу, но живущий «с миром не в мире»), а сквозь него третье...

«Не то, что мните вы, природа. Не слепок, не бездушный лик. В ней есть душа. В ней есть свобода. В ней есть любовь, в ней есть язык», – писал Тютчев. Природа говорит с человеком сложным языком шифров, а человек, художник, разгадывает его, переводя на не менее сложный и многозначный язык искусства. При этом природа в свою очередь «подражает» человеку, повторяет его мысли и чувства»¹⁰⁴. Когда художник перестает видеть в природе одушевленную и самостоятельную субстанцию и начинает видеть в ней лишь «склад» образов, с которыми он волен оперировать по собственному произволу, то природа оборачивается к нему мертвым ликом.

В стихах Арсения Тарковского и в фильмах Андрея Тарковского всегда есть воздух реальности, каким бы субъективным ни было их предметное содержание. Тарковский сближал свой художественный метод с воплощением в поэзии образа лирического героя. Сказанное может быть отнесено ко всем фильмам Тарковского: все они преломляют социальную реальность, в том числе и реальность историческую, через внутренний мир современного человека. Как говорит Арсений Тарковский:

Я Вызову любое из столетий,
Войду в него и дом построю в нем.
Вот почему со мною ваши дети
И жены ваши за одним столом...¹⁰⁵

Эти строки Андрей Тарковский ввел в «Зеркало» в качестве кадрового комментария. Время личного существования, биографическое время, ощущается поэтом и режиссером как мгновение во всесветном календаре, связанное, при всей его краткости, с

¹⁰⁴ Мир и фильмы Арсения Тарковского: Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма. М., 1991. С. 221.

¹⁰⁵ Тарковский Арсений. Благословенный свет. (стихи). СПб., 1987. С. 265.

жизнью универсума, с тысячелетней историей людей и царств, с историей культуры, с прошлым и будущим.

В фильмах Андрея мы встречаем такую же энергию преодоления временных дистанций, как и у его отца, где нет грани между мгновением единичной человеческой жизни и вечной жизнью физического и духовного космоса. Космоморфизм человеческой души и психоморфизм космоса дополняют друг друга, причем не в умозрении, а в конкретном восприятии. Обе эти сферы обладают единой природой, созданы как бы из одного зрительного материала. Потому-то, как считал Андрей Тарковский, внутреннее видение человека на экране должны складываться из тех же четких, точно видимых, натуральных форм самой жизни.

Разумеется, в каждом искусстве своя система художественных средств. Но сквозь них просматривается общность ментальных структур.

Так, исследователи уже обратили внимание на то, что поэтическая образность во многом порождена самоощущением актера, перевоплощающегося в различных персонажей. Но Арсений Тарковский не актер. Тем не менее его способность «вживаться» в поэтическую ситуацию во многом напоминает метод, раскрытый и обоснованный Станиславским как путь актерского овладения образом. Поэт тоже часто отталкивается от первоосновы, от психофизического самочувствия.

Фильм Андрея Тарковского «Зеркало» является ярким примером слияния изображаемого на экране с поэзией. Это не только «синтез искусств», но и их встреча и беседа на равных. Хайдеггер скажет: «Все искусство ... в своем существе есть поэзия». Не эту ли формулу еще раз нам доказывает режиссер, последовательно вкрапляя стихи своего отца на протяжении всего фильма. Так, после эпизода встречи главной героини фильма Маши со случайным прохожим-врачом звучит стихотворение **Арсения Тарковского «Первые свидания»:**

Свиданий наших каждое мгновенье,
Мы праздновали, как богоявление,
Одни на целом свете. Ты была
Смелей и легче птичьего крыла,

По лестнице, как головокруженье,
Через ступень сбегала и вела,
Сквозь влажную сирень в свои владенья
С той стороны зеркального стекла.....

На экране разлитое молоко, картофелины, ребенок, сосредоточенно посыпающий сахаром котенка, даль горизонта. Экран отдан во власть стихиям огня и воды, земли и воздуха – четырьмя «элементами» Вселенной, спокойным или бурным, твердым или податливым. Например, показ самой разной воды: проливной дождь; вода, стекающая по стене; вода, льющаяся с волос матери; вода в пруду; вода в стеклянном кувшине или банке, просвеченная солнцем.

На свете все преобразилось, даже
Простые вещи – таз, кувшин, – когда
Стояла между нами, как на страже,
Слоистая и твердая вода...¹⁰⁶

Затем кадр фиксирует лицо Маши, сидящей на кровати. Она плачет. И по окончании фильма мы поймем ее состояние: уход из семьи мужа, незабытая ее любовь к нему и первые дни их совместной жизни, полной гармонии и нежности:

Когда настала ночь, была мне милость
Дарована, алтарные врата
Отворены, и в темноте светилась
И медленно клонила нагота,
И, просыпаясь: «Будь благословенна!» –
Я говорил и знал, что дерзновенно
Мое благословенье: ты спала,
И тронуть веки синевой вселенной
К тебе сирень тянулась со стола,
И синевой тронутые веки
Спокойны были, и рука тепла...¹⁰⁷

¹⁰⁶ Тарковский Арсений. Благословенный свет. С. 248 – 249.

¹⁰⁷ Там же. С. 248 – 249.

Фильм «Зеркало» на удивление погружает нас в атмосферу естественного бытия. Пожар на хуторе, порыв ветра, колодец с поскрипывающим журавлем, слетающая лампа, пролитое молоко – эти и другие мотивы настойчиво повторяются, свидетельствуя тем самым о значимости жизни, выходящей за пределы непосредственного смысла. Дело тут не в символике, примысливаемой к подобным кадрам с большим или меньшим успехом, – это «преображение простых вещей», здесь сосредоточиваются поиски первичного. Поиски простоты и ясности. Стихотворение «Жизнь, жизнь» Арсения Тарковского звучит на фоне показа хроникальных кадров. Мы видим форсирование красноармейцами Сиваша – режиссер выбирает, может быть, самую неромантическую сцену нашего великого военного прошлого: бойцы бредут в тухлой воде, они тащат орудия и припасы. Сначала хроника идет без музыки и слов, мы наедине с изображением, вживаемся в него настолько, что уже сами как бы преодолеваем это пространство, затем как освобождение возникают стихи Арсения Тарковского, где тема преодоления приобретает исторический смысл.

Предчувствиям не верю и примет
Я не боюсь. Ни клеветы, ни яда
Я не бегу. На свете смерти нет.
Бессмертны все. Бессмертно все. Не надо
Бояться смерти ни в семнадцать лет,
Ни в семьдесят. Есть только явь и свет,
Ни тьмы, ни смерти нет на этом свете.
Мы все уже на берегу морском,
И я из тех, кто выбирает сети,
Когда идет бессмертье косяком...¹⁰⁸

Хроникальные кадры рассказывали о тех страданиях, которыми окупается так называемый исторический процесс, о бесконечных человеческих жертвах, на которых он покоится извечно. Невозможно было даже на секунду поверить в бессмысленность этих страданий. Этот материал заговорил о бессмертии, и стихи

¹⁰⁸ Тарковский Арсений. Благословенный свет. С. 265.

Арсения Тарковского оформляли и завершали смысл этого эпизода.

Эта правда стала образом подвига и цены этого подвига, она стала образом исторического перелома, оплаченного невероятной ценой.

В строках:

Живите в доме – и не рухнет дом.
Я вызову любое из столетий,
Войду в него и дом построю в нем.
Вот почему со мною ваши дети
И жены ваши за одним столом, –
А стол один и прадеду и внуку:
Грядущее свершается сейчас,
И если я приподымаю руку,
Все пять лучей останутся у вас.

Герой всматривается в себя, начинает видеть контуры истории:

Я каждый день минувшего, как крепью,
Ключицами своими подпирал,
Измерил время землемерной цепью
И сквозь него прошел, как сквозь Урал...¹⁰⁹

В этих строчках просматривается способность вобрать бесконечность – от Леонардо до испанских детей, от русского пейзажа до Перголези, от Достоевского до атомного взрыва, от тихих воспоминаний детства до хоровой декламации молодых фанатиков. Хроникальные кадры – это осколки той же индивидуальной памяти, ибо в XX веке личная биография тесней, чем когда бы то ни было, срастается со всем происходящим в мире.

«**Ностальгии**» стихи Арсения Тарковского обнажают дискретность личного бытия:

¹⁰⁹ Тарковский Арсений. Благословенный свет. С. 265.

Я свеча, я сгорел на пиру,
Соберите мой воск поутру,
И подскажет вам эта страница,
Как вам плакать и чем вам гордиться,
Как веселья последнюю треть
Раздарить и легко умереть
И под сенью случайного крова
Загореться посмертно, как слово¹¹⁰.

На пороге небытия безумец зовет человечество вернуться к той точке, откуда началось движение по ложному пути, который и привел к отчуждению человечности, к обособлению нравственности, к разрыву с будущим, забвению вечного. Италия для Горчакова приобрела значение Зоны. Исколесив страну, он приходит к тому же итогу, что и Доменико, – невозможно спастись в одиночку и нельзя быть свободным в одиночку. И красота, и поэзия, и любовь не в радость, когда они дарованы только тебе одному. Да вот незадача: никого нельзя освободить извне. И никого не удастся образумить личным примером.

Доменико надеется образумить цивилизацию, учинив самоожжение на античном памятнике. **Метафора поэта реализуется почти впрямую: «Я свеча, я сгорел на пиру...»**

Синтез произведений искусств в фильмах Тарковского возникает через стремление режиссера-художника познать неповторимую человеческую сущность, совершить акт духовного очищения, выйти обновленным, но верным себе, познав Истину Бытия. «Цель искусства, – говорит Тарковский, – подготовить человека к смерти и возвысить его душу, чтобы она могла обратиться к добру. Когда устанавливается контакт между художественным произведением и человеком, последний испытывает очищающую душу потрясение»¹¹¹.

А функцию искусства Тарковский видит в том, «чтобы выразить идею абсолютной свободы духовных возможностей человека»¹¹².

¹¹⁰ Тарковский Арсений. Благословенный свет. С. 335.

¹¹¹ Тарковский А. Красота спасет мир // Искусство кино. 1989. № 2. С. 131 – 136.

¹¹² Тарковский А. Архивы. Документы. Воспоминания. С. 344.

Мастер также считает, что искусство – «это акт бессознательный, но отражающий истинный смысл жизни – любовь и жертва»¹¹³.

Высказывания Тарковского экзистенциально глубоки и правдивы. Проследим это более подробно, раскрывая непосредственную связь произведения живописи великих творцов прошлого с тем или иным сюжетом фильма.

В «**Иванове детстве**» мальчик Иван рассматривает альбом репродукций картин Дюрера. Камера задерживается на «четыре-х всадниках Апокалипсиса», где под копытами – смятые ужасом людские толпы. Иван принимает это изображение как житейскую реальность:

– Это немцы? – спрашивает он Гальцева.

– Да, но старинные.

– Все равно фрицы... А этот худуший... Я точь-в-точь такого же видел на мотоцикле... Смотри-ка, тоже топчут народ...

Позже, в конце фильма, когда на экране появится хроника – «трупы Геббельса и его детей, убитых матерью, – Дюрер и хроника сопрягутся и выведут на поверхность глубинную метафору истории, принесенной в жертву»¹¹⁴.

Апокалипсис – это не только художественный образ, он чудовищен в своей реальности. Произведение искусства и документ преобразились, перешли друг в друга, обнаружили свое трагическое родство свидетелей кровавых жертвоприношений. Создавая фильм о живописце Рублеве, Тарковский напряженно ищет ответа: как происходит удивительная трансформация реальности, подчас самой низкой, в великое произведение искусства?

Тарковский стремится раскрыть истину бытия, кристаллизуя ее через искусство. Для него также важно показать мучительный поиск этой истины в процессе творчества.

Так, в главе «**Страшный суд**» Рублев никак не может взяться за работу над фресками. Неужели он не нашел живописного решения? Нет, дело здесь значительно глубже: Рублев не знает, как соотнести тему будущих росписей со злом, творящимся в

¹¹³ Тарковский А. Архивы. Документы. Воспоминания. С. 346.

¹¹⁴ Левин Е. К проблеме жертвы // Киноведческие записки. 1992. № 14. С. 78.

мире. Страх – вот что довлеет над человеком в его стремлении к счастью и свободе. «Что же делать? Писать «Страшный суд»? Запугивать и так запуганный народ? Да не могу я!... Не могу я все это писать. Противно мне, понимаешь? Народ не хочу запугивать. Пойми...», – говорит Рублев Даниилу Черному.

И здесь неожиданно происходит чудо, которое возникает вопреки всему и которое невозможно было предвидеть: Андрей просит подмастерье Сергея читать священное писание в любом месте и слышит слова о греховности женщин, снявших платок. Он слушает и смотрит на плачущую, простоволосую Дурочку и вдруг, в безмерном отчаянии, прорывается счастливым смехом: «Данила! Слышь, Данила! Праздник! Праздник! Данила! А вы говорите! Да какие же они грешники? Да какая же она грешница? Даже если платка не носит!...»

Здесь нам нетрудно прийти к выводу, что человеческое в человеке Рублев принимает за истину. Страх Господней кары в написанном Андреем «Страшном суде» не будет. Страх побежден. Мы понимаем, что через Божье слово открылась Рублеву Истина Бытия. И хотя Тарковский не показывает зрителю росписей «Страшного суда», но мы можем полагать, что искусство иконописца – следствие его тайной напряженной работы, сложных, порой очень противоречивых борений мыслей и чувств, разумных решений и страстей.

По Тарковскому, великое свершение человека – это чудо, оно не имеет видимых причин во внешних обстоятельствах. «Фрески и иконы Рублева, как бы павшие на эту жизнь из солнечной бездны воспринимаются как чудо, как раздрание завес, и именно затем, чтобы это чудо не «рождалось из» и не «следовало по», а взрывалось, ослепляло... Тарковскому нужно было, чтобы мы вынесли свет, возникший из тьмы. Само таинство перехода... Ужас жизни близок и явственен, а красота гнездится где-то в подпочве жизни, в неожиданных поворотах ее; она есть, но ее трудно угадать, не вымолишь»¹¹⁵.

¹¹⁵ Аннинский Л. «Апокалипсис по Андрею» // Мир и фильмы А. Тарковского: Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма. М., 1991. С. 80 – 82.

Фильм заканчивается показом великого творения Рублева – «Троицы». Этот шедевр Рублева – воплощение чистоты, духовности, гармонии, возникший из слияния художника с миром – жестоким, кровавым, несправедливым. «Троица» как звезда во мраке ночи, именно как чудо, явленное отчаявшимся людям. И чтобы создать «Троицу», нужно было возвыситься до нее. Ведь «Троица» – это часть высшей духовности и веры. И это произведение Рублева соединяет в себе глубочайшее проникновение в тайну человека и высшего мироздания с детской непосредственностью и наивностью.

В «Солярисе», быть может, лучшая сцена фильма – эпизод в библиотеке, где Хари смотрит киноленты, привезенные с Земли, слушает Баха, а затем долго и пристально вглядывается в картину Брейгеля «Охотники на снегу». Она не только смотрит, но и чувствует, как все ее существо переливается в пейзажи Земли – непонятной, недоступной и желанной. Она смотрит на полотно и слышит голоса людей, лай собак, гомон птиц, вспоминает свое земное прошлое.

Хари понимает, что она уже другая, «чужая», и именно под воздействием искусства она еще больше очеловечивается и становится той, настоящей, Хари. Истина восторжествовала, проявляя себя в Хари через искусство.

В фильме «Зеркало» Тарковский поражает нас даром видеть внутреннюю жизнь предмета, подобно живописцу. Занавес, крышка с молоком, дома, коридоры – все одушевляет он, оживляет. «Если бы Тарковский был живописцем, о нем следовало бы сказать словами Кандинского: «Он поднимает натюрморт до той высоты, когда внешне «мертвые» вещи становятся внутренне живыми, ибо он трактует их так же, как человека...»¹¹⁶. В данной кинокартине часто рамки кадра воспринимаются как рама картины. «Рамочность умышленно обнаруживается, когда за окном мы видим Игната у костра во дворе, и оконный переплет, к которому придвигается наш взгляд, становится рамой живописного изображения; когда Алеша смотрит в овальное зеркало, в котором отражается также чисто натюрмортная игра световых рефлексов в полумраке, и постепенно заполняемый овал зеркала становится ра-

¹¹⁶ Измайлова Н. «Тарковский». С. 5 – 9.

мой портрета. В фильме много подобных кадров, построенных станково, «не кинематографично». В недвижимом, «живописном» кадре вдруг происходит движение: фигура Марии Николаевны оживает или – еще эффектней – в повторенный немного спустя этот же кадр входит прохожий, лицом к Марии Николаевне и к нам, входит в картину! Живопись распадается, обращаясь в кино»¹¹⁷. Тарковский видит притягательную силу в тайне искусства, неразгаданности великих его творений. Одной из таких вечных загадок Тарковскому представлялась живопись Леонардо да Винчи – художника эпохи Возрождения.

В фильме «Зеркало», в сцене короткого свидания отца, приехавшего с войны, со своими детьми, возникает «Портрет молодой женщины с можжевельником» кисти Леонардо да Винчи. «Образы, создаваемые Леонардо, всегда поражали двумя вещами, – пишет Тарковский, – удивительной способностью художника рассмотреть объект извне, снаружи, со стороны – надмирностью взгляда, свойственного таким художникам, как, например, Бах и Толстой. И другое – они воспринимаются в двояко-противоположном смысле одновременно. Невозможно выразить то окончательное впечатление, которое производит на нас этот портрет. Невозможным оказывается даже определенно сказать, нравится нам эта женщина или нет, симпатична она или неприятна. Она и привлекает и отталкивает. В ней есть что-то невыразимо прекрасное и одновременно отталкивающее, точно дьявольское.

При рассмотрении портрета возникает некая тревожная пульсация, непрерывная и почти неуловимая смена эмоций...»¹¹⁸.

В эпизоде, когда измученная героиня (Маша) в каком-то полубморочном состоянии решалась рубить или не рубить голову петуху (кадр замедлен), возникает ощущение погружения в состояние этой женщины.

Если сначала – это миловидная, ранимая, тонко чувствующая Маша, то после убиения петуха лицо ее поразительно меня-

¹¹⁷ Баткин Л. Не боясь своего голоса // Мир и фильмы А. Тарковского: Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма. С. 136 – 137.

¹¹⁸ Михалкович В. Энергия образа // Там же. С. 240.

ется. На нем мы читаем отвратительное удовлетворение содеянным, видим ядовитую, едва заметную усмешку.

Тарковский поясняет, что в «Зеркале» портрет женщины с можжевельником кисти Леонардо понадобился для того, чтобы, с одной стороны, найти меру вечного в протекающих перед нами мгновениях, а с другой стороны, чтобы сопоставить этот портрет с героиней фильма – Машей. Подчеркнуть, как и в ней, так и в актрисе Тереховой, эту же самую способность быть обаятельной и отталкивающей, вызвать восторг и брезгливое неприятие одновременно.

Портрет кисти Леонардо «открывает перед нами возможность взаимодействия с бесконечностью. Лицо женщины на портрете одухотворено высокой мыслью, и в то же время она может казаться вероломной, приверженной низменным страстям. Портрет дает нам возможность увидеть в ней бесконечно много, – постигая его суть, вы будете блуждать по нескончаемым лабиринтам, не находя из них выхода, вы почувствуете истинное наслаждение, ощущая, что неспособны его исчерпать, постигнуть до конца»,¹¹⁹ – скажет Тарковский.

Да, действительно, Леонардо и Тарковский заставляют пульсировать зрительское чувство, напоминая о подвижности мира и всего, что в нем пребывает. И это истина, от которой никуда не денешься, которая живет и существует и в искусстве, и в жизни.

Тарковский также включает в данный фильм документальные кадры, один из которых показывает аэростаты и людей, парящих на стропах. И вдруг совершенно неожиданно мы видим на экране автопортрет Леонардо да Винчи в книге, которую листает мальчик Игнат. Казалось бы, при чем тут достижения современности – аэростаты – и Леонардо?

Любопытнее всего, что Леонардо еще в XV столетии изобрел парашют и производил опыты с маленькими шариками и призмами из тончайшего воска, которые надувал теплым воздухом, заставляя их, таким образом, летать. Тарковский не случайно сопоставляет эти кадры. Леонардо создает свой автопортрет. Мы всматриваемся в него с экрана и вспоминаем об уникальности этой личности, постоянно стремившейся к совершенству и

¹¹⁹ Тарковский А. Архивы. Документы. Воспоминания. С. 217.

творческой свободе. Изобретения Леонардо в его эпоху казались фантастическими. Но пройдут века, и они станут реальностью. Тарковский скажет: «Реализм – это стремление к истине, а истина всегда прекрасна»¹²⁰.

Прекрасен реалистический автопортрет Леонардо, прекрасны и аэростаты, как воплощение некогда невоплощенной современно фантазии творца эпохи Возрождения и свободного пребывания в безмерном пространстве.

С живописью Леонардо да Винчи мы также встречаемся в последнем фильме мастера **«Жертвоприношение»**. Картина **«Поклонение волхвов»** становится ключевым образом этой киноработы. Высвечивая реальность происходящего, она наполняет фильм другим смыслом, напоминая о Божественной Истине, не угасающей во все времена. «Укрупненный план картины не включает всех фигур. Их эмоции предельны, почти истеричны. Лица выражают удивление, даже ужас, иногда граничащий с агрессией. Темнота глубоко проникает в их черты, поэтому некоторые головы похожи на черепа.

В сюжете фильма этому соответствуют охваченные ужасом люди в гостиной за столом. Служанка Юлия опустила голову на руку – наподобие позы ближайшего к Христу человека. У Отто (почтальона) много выразительных жестов. Это и подчеркнутый жест отказа от предложения Виктора закурить, и задумчивый жест, когда он пытается вспомнить дату. Изображение рук в работах Леонардо символизирует раскрытие таинств...»¹²¹.

Для режиссера важна сама идея картины Леонардо и то, что она несет добро, страх, апокалипсис..., как и замысел фильма **«Жертвоприношение»**. Эти два произведения искусства – **«Поклонение волхвов» Леонардо** и **«Жертвоприношение» Тарковского** – нельзя просто сравнивать. Каждое из них органично переходит друг в друга: на картине художника и в фильме присутствует Мария. Библейская Мария спасает мир от гибели, она отводит от земного бытия угрозу мертвенности. Она дарует человечеству своего сына – Иисуса, носителя жизненной энергии

¹²⁰ Тарковский А. Архивы. Документы. Воспоминания. С. 223.

¹²¹ Левгрэн Х. «Леонардо да Винчи и «Жертвоприношение»» // Киноведческие записки. 1992. № 14. С. 144 – 145.

на все времена и саму Истину (по словам А. Меня). В фильме Тарковского Мария не просто ведьма, в ней тоже (по утверждению Отто) кроется залог спасения от неминуемой катастрофы. «Она кажется богиней класса великих матерей, от которых, по древним верованиям, исходила, как из источника, как из своего средоточия, внутренняя энергия, дававшая жизнь существу Если Мария властвует над первопричиной динамики, то малыш – сын Александра – есть воплощение этой динамики. Он нежен и слаб, а потому – преисполнен могущества»¹²².

Данное высказывание раскрывает истинный замысел Тарковского, для которого реальность, стоявшая на грани смерти, возрождается под действием энергии, излучаемой ребенком.

Вера в такое возрождение сближает картину режиссера с библейским преданием о Поклонении волхвов деве Марии. В самом начале фильма камера медленно скользит по картине Леонардо, давая возможность зрителю внимательно рассмотреть все ее детали. Особенно Тарковский останавливает наш взгляд на «лошади с всадником» и «дереве с его таинственной кроной». Борьба всадника с лошадью на картине мастера вызывает ассоциацию с апокалипсическим всадником из Библии. Предчувствие апокалипсиса мы также наблюдаем в одной из сцен фильма. После того как диктор по телевизору объявляет о ядерной тревоге, в доме Александра паника: истерика его жены Аделаиды, вызванная животным страхом перед расплатой. Затем Тарковский показывает сцену апокалипсического видения: толкотня, неразбериха, хаос. Все это действительно перекликается с фрагментом картины Леонардо.

Немалую значимость в фильме Тарковский придает символике дерева. Сначала он выделяет его крупным планом при показе картины Леонардо «**Поклонение волхвов**». Это видно из истории о монахе, которую рассказывает Александр своему сыну. Александр и малыш сажают сухое дерево в начале фильма, и затем оно появляется снова лишь в самом конце картины. Мы видим малыша с ведром, идущего поливать дерево, в то время как Александра увозят в машине скорой помощи. Затем круп-

¹²² Михалкович В. Энергия образа // Мир и фильмы А. Тарковского: Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма. С. 243.

ным планом: мальчик лежит на земле, его голова на корнях дерева. Единственные слова, которые произносит мальчик в фильме, отсылают нас к начальной сцене, где отец говорит: «Вначале было Слово. Но ты же немой как рыба»¹²³. Стоя под сухим деревом, сын повторяет эти слова, а потом добавляет при этом важный вопрос: «Почему, папа?».

Этим эпизодом Тарковский нацеливает нас на понимание того, что когда дерево труда и знания начнет цвести, малыш, лежащий у его подножия, найдет ответ на этот вопрос в самой жизни.

Дерево на картине Леонардо как бы растет из головы Христа, чтобы начать плодоносить для будущих поколений. Корни дерева – это символ жизни. Однако его крона несколько устрашает. Тарковский именно на ней задерживает камеру. Приглядимся внимательно. Здесь, среди листвы, можно увидеть злобные глаза. Что это? Леонардо да Винчи не предсказуем.

Может быть, здесь кроется напоминание о предстоящей расплате? Расплате за грехи человечества, которые возьмет на себя Христос. А может быть, это напоминание об Апокалипсисе? Трудно понять задумку художника, однако для Тарковского эта деталь имеет свой смысл в фильме. Можем предполагать, что, акцентируя внимание на таинственных устрашающих глазах среди листвы, Тарковский соотносил их со своими мыслями о неминуемой смертности человека, о которой он должен помнить всегда, чтобы успеть реализовать свои возможности или, как его герой Александр, быть готовым на некую жертвенность во имя благого.

Немаловажна тема даров и дарения, воплощенная в образах Марии и Мельхиора у Леонардо, и у Тарковского – в сцене дня рождения Александра. Мария приносит миру Христа, и это будет ее жертвоприношение во имя спасения человечества. Мельхиор приносит в дар Христу золото – символ царского происхождения младенца, а также важность Слова – Логоса.

Среди подарков Александра – макет дома, сделанный Отто и «маленьким человеком» – малышом. Он намекает нам на объект жертвоприношения (сожжение дома Александром) во имя спасения мира, и в то же время это предпосылка подарка сыну в конце фильма – дара речи – и вера в дерево знания, которое они

¹²³ Михалкович В. Энергия образа. С. 243.

вместе сажали. В «Жертвоприношении» духовное начало в человеке обрело для режиссера совершенно особое значение.

Не менее важна для Тарковского музыка в его киноработах. «Музыка для меня в отношении к кинематографу в любом случае – это естественная часть звучащего мира, часть человеческой жизни, – говорит Тарковский, – я думаю, что ее возможности в применении к кинематографу очень велики. Мы хотели приблизить ее звучание к опозитизированному земному эхо, шорохам, вздохам. Оно должно было выражать условность реальности и в то же время точно воспроизвести определенные душевные состояния, звучание внутренней жизни. Музыка должна восприниматься как органическое звучание мира...»¹²⁴.

В своих фильмах Тарковский использует классическую музыку: Баха («Зеркало», «Солярис», «Жертвоприношение»), Перголези, Перселла («Зеркало»), Вагнера, Верди, Дебюсси («Ностальгия»), а также музыку современных композиторов.

Но при этом она не просто «довесок» к изображению, она органично соединяется с замыслом того или иного фильма, а также достигает единства с изображением. И если убрать ее вовсе из определенного эпизода, то образ по своей идее станет не только ослабленным по впечатлению, но и как бы качественно иным. «Окунаясь в соответствующую...музыкальную стихию, мы вновь и вновь возвращаемся к пережитым чувствам, но с обновленным запасом эмоциональных впечатлений. В этом случае с ведением музыкального ряда зафиксированная в кадре жизнь меняет свой колорит, а иногда способна даже изменить свою сущность»¹²⁵.

Обращаясь к произведениям великих мастеров прошлого, Тарковскому удалось на уровне подсознания выявить неповторимую, единственный раз пришедшую в этот мир человеческую личность, а также приоткрыть истину Бытия. «Искусство реалистично в том случае, когда оно стремится выразить нравственный идеал. Реализм – это стремление к истине, а истина всегда прекрасна... Разве ре-минорная хоральная прелюдия Баха не вы-

¹²⁴ Тарковский А. Архивы. Документы. Воспоминания. С. 277 – 280.

¹²⁵ Там же. С. 276.

ражает отношение к истине и в этом смысле не реалистична?» – вопрошает и одновременно убеждает нас Тарковский¹²⁶.

Соприкасаясь с шедевром, человек начинает слышать тот же призыв, который пробудил и художника к его созданию. Когда осуществляется связь произведения со зрителем, человек испытывает высокое и очищающее духовное потрясение. В сфере особого биополя, объединяющего шедевр с тем, кто его принимает, обнаруживаются лучшие стороны нашей души, и мы жаждем их высвобождения. Мы узнаем и открываем себя в эти минуты в бездонности наших возможностей, в глубине собственных чувств.

Философия ищет истину, определяя смысл человеческой деятельности, рамки людского разума, смысл существования, даже тогда, когда философ приходит к мысли о бессмысленности бытия и тщете человеческих усилий. Искусство – это сама форма существования абсолютно прекрасного и законченного, искусство – это дорога к истине», – говорит Тарковский¹²⁷.

¹²⁶ Тарковский А. Архивы. Документы. Воспоминания. С. 223, 273.

¹²⁷ Там же. С. 143.

Заключение

Таким образом, чтобы понять творческий мир Андрея Тарковского, проникнуть в глубинный смысл его экзистенциальных образов, необходимо отрешиться от мысли, что в его фильмах мы имеем дело с «чистыми» произведениями искусства, что их выразительный ряд обладает непосредственностью и самодостаточностью. Тарковский принадлежит к разряду тех художников, которые в большей степени являются философами, для которых художественная образность становится просто наиболее приемлемым и адекватным средством для воплощения глубочайших интуиций, касающихся сущности и судьбы человека в мире. В этом смысле Тарковский является наследником не только лучших традиций русской художественной культуры, но и традиций философии начала XX века.

Главная тема всего творчества Тарковского – стремление пересмотреть традиционные стереотипы в понимании сущности отношений человека с миром и роли человека в мире. Подобно философам экзистенциалистам для Тарковского человек – это, во-первых, неотъемлемая часть бытия и, во-вторых, центр бытия, та его составляющая, которая осуществляет связь всех его элементов друг с другом, через который все мельчайшие элементы бытия получают какой-то смысл, какое-то значение, складываясь в гармоничное целое. Восстановление человека у Тарковского возможно лишь на путях осознания смысла человеческого существования. Об этом заявляли экзистенциалисты и его духовный учитель Ф.М. Достоевский.

Герои Тарковского обречены на переживание своей трагедии, они страдают от одиночества, не поняты обществом, как и человек экзистенциализма. Однако они свободны в своем выборе, готовы взгромоздить на свои плечи ответственность за всю планету и собственным подвигом, жертвоприношением мечтают спасти человечество. Тарковский скажет: « Чтобы быть свобод-

ным, нужно просто им быть, не спрашивая ни у кого на это разрешения. Надо иметь собственную гипотезу своей судьбы и следовать ей, не смиряясь и не потакая обстоятельствам. Но такая свобода требует от человека очень серьезных духовных ресурсов, высокой степени самосознания и осознание своей ответственности перед собою и тем самым перед другими людьми... Свобода в том, чтобы научиться ничего не требовать от жизни и от окружающих. Но требовать от себя и легко отдавать. Свобода – в жертве во имя любви»¹²⁸.

Значимой для Тарковского является экзистенциалистская тема – обретение смысла личностного бытия через приобщение к трансцендентному. Человек, согласно Тарковскому, существует не только в измерении времени, но и в измерении вечности, и это второе измерение – трансцендентность – открывается в критических, «пограничных» ситуациях жизни. Тарковский заботится о том, что, сделав шаг на новую ступень познания, необходимо «другую ногу поставить на нравственную ступень». Это значит, что ты всегда должен оставаться человеком перед другими, перед судом своей совести, перед тем, кто выше всех нас, – величием мироздания, только тогда ты можешь обрести истинное существование, соприкоснуться с Небытием.

Тарковский оказался чутким к социальной сущности человеческих драм. Об этом ярко свидетельствуют его фильмы «Сталкер», «Ностальгия», «Жертвоприношение». Его картины – это зеркало духовного кризиса, отражение трагичности существования, смысл которого человек осознает в момент, когда «мир сдвинут с места». Не менее важны для Тарковского идеи богоискательства, ведущие героя к истине и внутреннему очищению. Таков у Тарковского А. Рублев («Андрей Рублев»), Доменико («Ностальгия»), Александр («Жертвоприношение»).

Режиссер отводит значительное место произведениям искусства в своих работах: живописи, поэзии, музыке. Осуществляя нерасторжимую связь искусства с социальным бытием действительности, Тарковский тем самым преодолевает в своих фильмах временные дистанции и погружает зрителя в мир экзистенциальных размышлений.

¹²⁸ Евлампиев И. Художественная философия А. Тарковского. С. 301.

Само искусство, по Тарковскому, имеет смысл лишь постольку, поскольку оно направлено к Истине, Идеалу, Абсолюту, которых человек никогда не достигнет, но стремление к которым может дать существованию содержание и смысл.

Ценностно-смысловые аспекты мировосприятия Тарковского опираются на философско-экзистенциалистские понятия бытия, определенные зарубежными и русскими мыслителями XX века: Кьеркегором, Шестовым, Бердяевым, Хайдеггером, Камю, Сартром, Ясперсом, Аббаньяно и другими. Но, сам того не подозревая, Тарковский наполнил свои кинокартины экзистенциальными мотивами, которые в разных ракурсах органично взаимодействуют с социальной действительностью и раскрывают всю сущностную характеристику режиссера, его взгляд на мир и на человека.

Человек и общество у Тарковского существуют в неразрывной связи. Хотя его герой часто и одинок в своем мире, но он постоянно переживает свою оторванность от общества. Однако конфликты, разобщение и одиночество – являются типичными явлениями в обществе.

Тарковский, как и некоторые экзистенциалисты – Ж.П. Сартр, Н. Аббаньяно, – пытается найти связь между человеком и социальной действительностью. Он расширяет рамки экзистенциальной проблематики в своем творчестве, выводит ее за пределы внутреннего мира индивида и ставит проблему человека в мире общественных отношений с его окружающей социальной средой. Так, обет молчания А. Рублева («Андрей Рублев») преодолевается желанием иконописца писать иконы для людей. Иван («Иваново детство»), несмотря на свою отчужденность, стремится быть полезным для партизан во имя спасения Родины. Сталкер всегда горит желанием помочь тем, кто несчастен, хотя сам страдает от непонятности другими. Доменико выходит из своего «затворничества» и провозглашает на площади речь, желая пробудить души людей. Проблема включения героя Тарковского в общественную жизнь решается режиссером в свете непримиримого конфликта между личностью и обществом, с позиций индивидуализма. Это мы наблюдали практически во всех героях Тарковского: Иване, А. Рублеве, Сталкере, Домени-

ко. Персонажи Тарковского свободны. При этом эта свобода не существует изолированно от своих социальных антиподов (несвободы, отчужденности...). Она заключается в творчески-позитивном выборе образа мышления и действия. Резкое ощущение дискомфорта между людьми и одновременно стремление к взаимопониманию, любви друг к другу – одна из главных черт персонажей Тарковского.

Герои Тарковского наделены нравственным сознанием. Чтобы обрести реальное существование, они стремятся получить смысловую оценку со стороны сознания. Формирование духовно-нравственного облика героев Тарковского рассматривается как произвольный процесс самосовершенствования. Герои жертвуют личным благополучием, своим призванием, своими близкими, идут на смерть... И все это ради мировой гармонии, ради истины бытия, внутреннего очищения.

Тарковский хочет подвести нас к выводу, что накопившиеся проблемы в самосознании и практической жизни могут решаться лишь на прочной основе нравственности. Поэтому героями Тарковского движет долг, который понимается как требование со стороны общества и требование к себе. Ищущий истину человек в его фильмах неизбежно проявляет патриотические чувства в момент, когда Родина находится в опасности.

Необходимо добавить, что патриотизм у Тарковского – это не только любовь к отчужденному дому- России, но и любовь к всеобщему дому человечества – миру на Земле.

Фильмы Тарковского выстраданы всей его жизнью. Они являются результатом его художественного осмысления окружающей действительности. Поэтому режиссер заостряет свое внимание на внутреннем состоянии своих героев, которое является отражением его собственного сознания. Герой Тарковского экзистенциален и одновременно социален. Постигая смысл бытия, он стремится к идеалу как к огромной внутренней духовной силе. Он способен взять на себя ответственность за свой выбор и даже совершить жертвоприношение. Ему не безразличен моральный кризис своего общества и чаяния своего народа, а затем и всего человечества.

Творчество Тарковского сродни молитве об окружающем мире, сродни пророчеству для всех тех, кто способен услышать и понять. Собственно, вот почему ему был так близок по духу Ф.М. Достоевский. И Тарковский, и Достоевский верили, что именно красота должна спасти мир. Поэтому Тарковский наделяет свои фильмы шедеврами искусства (живописью, поэзией, музыкой). Они плавно сливаются с изображаемой действительностью, раскрывая ее суть. Искусство в фильмах Тарковского – это зеркало реальности, это истина, которая выдает себя самым неожиданным способом. Таким образом, погружая зрителя в мир синтеза искусства и реальности, режиссер взывает к высоким нравственным ценностям.

Ценностно-смысловыми доминантами в творчестве Тарковского являются красота жизни, свобода выбора и ответственность за свои действия перед собой и обществом; желание быть понятым; жертвенность во имя других; приобщение к трансцендентному; поиск истины бытия.

Проблема экзистенциально-художественного мироощущения Тарковского может быть изучена на материале его кинокартин. Причастность человека к вечным сферам реальности в творчестве режиссера, в субъективном качестве, касаются личных бытийных интенций художника, его сознания и выражаются в определенных эстетических образах.

Особенностью художественного мироощущения Тарковского является его экзистенциальное сознание, синтезирующее в себе не только идеи экзистенциальной философии, но и глубокие моральные принципы, утверждающие единство личности и общества: мир отчуждения должен быть преодолен верой в Высшее Начало, в свое предназначение на Земле, стремлением к взаимопониманию.

Источники об А. Тарковском

1. Алексеева, М. Парижский дневник / М. Алексеева // Экран и сцена. – 1990. – № 19. – С. 3.

2. Александер, Л. Тайны и таинства А. Тарковского / Л. Александер // Сов. Фильм. – 1989. – № 7 – С. 32 – 33, 36; № 8 – С. 32 – 34; № 9 – С. 32 – 33.

3. Аннинский, Л. Попытка очищения? / Л. Аннинский // Искусство кино. – 1988. – № 1. – С. 24 – 33.

4. Баскаков, В.В. В спорах о главном / В.В. Баскаков // Киноискусство нового мира: сб. статей. – М., 1981. – С. 49 – 60.

5. Басилашвили, О. Я вздохнул с облегчением / О. Басилашвили // Сов. культура. – 1989. – 30 ноября. – С. 4.

6. Божович, В. Образ человека в фильмах А. Тарковского / В. Божович // Человек. – 1990. – № 2. – С. 67 – 73.

7. Божович, В. В зеркале судьбы / В. Божович // Известия. – 1989. – 6 янв.

8. Божович, В. Наступает время Тарковского / В. Божович // Инфор. кинобюллетень СК СССР. – 1990. – № 8. – С. 22 – 23.

9. Большакова, Н. О духовности / Н. Большакова // Кино. – Рига. – 1990. – № 2.

10. Волкова, П. Сохранить и осмыслить / П. Волкова // Кино. – Вильнюс. – 1989. – № 1. – С. 13 – 14.

11. Герасимов, С. Горячее чувство и острая боль / С. Герасимов // Сов. культура. – 1982. – 2 апр. – С. 5.

12. Гречуха, Ж. Страсти по Андрею / Ж. Гречуха // Студенческий меридиан. – 1989. – № 4. – С. 38 – 40.

13. Глебов, М. Формула Тарковского / М. Глебов // Моск. правда. – 1989 – 15 апр.

14. Евлампиев, И. Художественная философия Андрея Тарковского / И. Евлампиев. – М., 2001.

15. Зарубежная печать о творчестве А. Тарковского // Художественный мир современного фильма: сб. науч. тр. ВНИИ киноискусства. – М., 1987. – С. 27 – 48.

16. Зак, М. Экранизация сознания / М. Зак // Вопросы киноискусства. – М., 1970. – Вып. 12. – С. 75 – 96.

17. Зоркая, Н. Ностальгия по Тарковскому / Н. Зоркая // Новое время. – 1991. – № 14.

18. Игнатьева, Н. Побеждает гуманизм / Н. Игнатьева // Труд. – 1962. – 14 сент.

19. Лю Яньпин. Духовный мир и выразительные средства фильмоф А. Тарковского: автореф. дис. ... канд. искусствоведения // Всесоюз. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова / Лю Яньпин. – М., 1990. – 31 с.

20. Мачерет, А. О поэтике киноискусства / А. Мачерет. – М., 1981. – С. 187 – 191.

21. Мир и фильмы Андрея Тарковского: Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма. – М., 1991.

22. Михалков-Кончаловский, А. Мне снится Андрей: воспоминание об А.А. Тарковском / А. Михалков-Кончаловский // Лит. обозрение. – 1989. – № 3. – С. 81 – 84.

23. О Тарковском / сост., авт. предисл. М.А. Тарковская. – М., 1989.

24. Парин, А. Возвращение чести / А. Парин // Сов. культура. – 1990. – 12 мая. – С. 10.

25. Педиконе, П. «Смерть – это открывающая дверь» / П. Педиконе, А. Лаврин // Моск. Комсомолец. – 1992. – 4 нояб.

26. Педиконе, П. Дерево Андрея / П. Педиконе // Моск. комсомолец. – 1991. – 4 апр.

27. Поздняк, Т. Андрей Тарковский «Перевод» с английского / Т. Поздняк // Культура и жизнь. – 1990. – № 9. – С. 33.

28. Померанц, Г. Зримая святость / Г. Померанц // Искусство кино. – № 10. – С. 33 – 39.

29. Потемкин, В. Драма совести / В. Потемкин // Новое время. – 1990. – № 24. – С. 48.

30. Салынский, Д. Режиссер и миф / Д. Салынский // Искусство кино. – 1988. – № 12. – С. 79 – 91.

31. Серия книг о фильмах Тарковского // Иностран. лит. – 1988. – № 3. – 252 с.

32. Смольняков, М. Андрей Тарковский как религиозный деятель / М. Смольняков // Искусство кино. – 1990 – № 8. – С. 60 – 62.

33. Сокуров, А. Кино, музыка и судьба художника / А. Сокуров // Музыкальная жизнь. – 1989. – № 12. – С. 4 – 5.

34. Сурков, Е. Противоречия одной творческой жизни: Памяти кинорежиссера А. Тарковского / Е. Сурков // Новое время. – 1987. – № 2. – С. 28 – 29.

35. Тарковский, А. «Главное, чтобы человек жил правильно» (Фрагмент интервью А. Тарковского еженедельнику

«Франс католик») / А. Тарковский // Экран и сцена. – 1990. – 4 янв. – С. 10 - 11

36. Тарковский, А. Лекции по кинорежиссуре / А. Тарковский // Искусство кино. – 1990. – № 7. – С. 105 – 112.

37. Тарковский, А. «Что значит истина?...» / А. Тарковский // Комс. правда. – 1989. – 4 апр.

38. Тарковский, А. Там нас ждет неизвестное / А. Тарковский // Труд. – 1971. – 9 сент.

39. Тарковский, А. Жгучий реализм / А. Тарковский // Луис Бунюэль (сб) – М.: Искусство, 1979. – С. 69 – 75.

40. Тарковский, А. (М.И. Ромму – 70 лет) / А. Тарковский // Сов. экран. – 1971. – № 3. – С. 6.

41. Тарковский, А. «Для меня кино – это способ достичь какой-то истины»: [Фрагменты из разговора А. Тарковского на встрече с членами народной киностудии «Юность» (г. Ярославль, октябрь, 1981)] / А. Тарковский // Экран, 90: сб. – М.: Искусство, 1990. – С. 60 – 68.

42. Тарковский, А. «Красота спасет мир...»: [(перепеч. интервью кинорежиссера А. Тарковского в записи Ч.-Г. де Бранта из англ. Журн. «Манф», 1987. Авг. – сент.)] / А. Тарковский // Искусство кино. – 1989. – № 2. – С. 144 – 149.

43. Тарковский, А. «Красота – символ правды...» / А. Тарковский // Экран. – 1989. – С. 74 – 77.

44. Тарковский, А. «Жизнь рождается из дисгармонии...»: [(интервью с кинорежиссером от 1967 г.)] // Колумна. – 1990. – № 7. – С. 22 – 27.

45. Тарковский, А. Архивы. Документы. Воспоминания / А. Тарковский. – М., 2002.

46. Тарковский, Арсений. Благословенный свет (сб. стихов) / Арсений Тарковский. – СПб., 1993.

47. Тарковский, А. «Чувство, которое делает нас свободными – чувство собственного достоинства» / А. Тарковский // Экран и сцена. – 1990. – 17 мая. – № 20. – С. 1, 8 – 9.

48. Тарковский, А. Бах звучит как-то не по-советски: [(отр. из дневника кинорежиссера, 1972 – 1978 гг.)] / А. Тарковский / публ. подг. В. Фокин // Независимая газ. – 1992. – 8 апр. – С. 5.

49. Тарковский, А. Запечатленное время / А. Тарковский // Искусство кино. – 1967. – № 4. – С. 69 – 79.

50. Тарковский, А. Зачем прошлое встречается с будущим? /Беседу с кинорежиссером ведет и комментирует О. Евгеньева / А. Тарковский / Искусство кино. – 1973. – № 10. – С. 96 – 101.

51. Тарковский, А. Душа – единственная неподнадзорная область: [(беседа с кинорежиссером А. Тарковским, 1986 г.)] / А. Тарковский // Общ. газ. – 1994. – 1 – 7 апр. – № 13). – С. 4.

52. Тарковский, А. О природе Ностальгии: [(перепеч. интервью кинорежиссера А. Тарковского в записи амер. киноведа Г. Бахмана из журн. «Чаплин» (Стокгольм), 1986, № 187)] / А. Тарковский // Искусство кино. – 1989. – № 2. – С. 131 – 136.

53. Тарковский, А. Слово об Апокалипсисе: выступления на тему «Создание фильма и ответственность художника» в Лондоне в 1984 г. / публ. В. Ишимова, Р. Шейко; предисл. И. Золотусского / А. Тарковский // Искусство кино. – 1989. – № 2. – С. 95 – 100.

54. Тарковский, А. XX век и художник: записи встреч с режиссером в рамках Сент-Джеймского фестиваля 1984 г.

(Англия) / публ. В. Ишимова, Р. Шейко / А. Тарковский // Искусство кино. – № 4. – С. 88 – 106.

55. Тарковский, А. Юбилейный сборник / А. Тарковский. – М., 2002.

56. Тарковский о Тарковском. Почти семейный разговор / Запись беседы с Т. Вериной // Культура и жизнь. – 1979. – № 10. – С. 21 – 23 (Беседа о творчестве поэта Ар. Тарковского и режиссера А. Тарковского).

57. Туровская, М. Семь с половиной или фильма Андрея Тарковского / М. Туровская. – М., 1991.

58. Философский экран Тарковского // Сов. культура. – 1988. – 9 апр. – С. 1 (Об открытии во Львове Всесоюзного «круглого стола» «Взгляд», посвященного творчеству А. Тарковского.)

59. Чавага, К. Философский экран Тарковского / К. Чавага // Комс. правда. – 1988. – 9 апр.

60. Шемякин, А. Превращение «русской идеи» / А. Шемякин // Искусство кино. – 1989. – № 6. – С. 40 – 51.

61. Шмаринов, А. Дай Бог его мятущейся душе: (к 60 – летию со дня рождения А.А. Тарковского) / Шмаринов А. // Культура. – 1992 – 4 апр. – С. 6.

62. Шитова, В. «Духовной жаждою томим...» / В. Шитова // Сов. экран. – 1989. – № 8. – С. 28 – 29.

63. Юсов, В. «Ностальгия по Тарковскому» / В. Юсов // Экран и сцена. – 1990. – 20 дек. – С. 12.

Фильмография Андрея Тарковского

1. «Каток и скрипка». «Мосфильм», 1961.
2. «Иваново детство». «Мосфильм», 1962.
3. «Андрей Рублев». «Мосфильм», 1966/1971.
4. «Солярис». «Мосфильм», 1973.
5. «Зеркало». «Мосфильм», 1975.
6. «Сталкер». «Мосфильм», 1980.
7. «Ностальгия». Производство «РАИ канал 2», Ренцо Росселини, Маноло Болоньини для «Опера фильм» (Италия), 1983.
8. «Жертвоприношение». Производство Шведского киноинститута (Стокгольм), 1986.

Содержание

Предисловие	2
Введение	4
Глава 1. Художественные концепции экзистенциализма	8
Глава II. Экзистенциальные мотивы в творчестве Андрея Тарковского	39
1. <i>Биографические сведения</i>	39
2. <i>Художник-философ (истоки и самобытность)</i>	41
3. <i>Одиночество и ответственность за свой выбор перед лицом общества. Жертвенность как добровольное служение другим во имя мировой гармонии</i>	47
4. <i>Приобщение к трансцендентному как путь к нравственным исканиям и определение своего предназначения в жизни</i>	61
5. <i>Сопричастность личности миру и Богу как мотивы, отражающие моральное сознание индивида</i>	76
6. <i>Произведения искусства в фильмах Тарковского как зеркало социального бытия с элементами экзистенции</i>	87
Заключение	106
Источники о А. Тарковском	111
Фильмография Андрея Тарковского	117

Учебное издание

Сташевская Елена Львовна
Нажмудинов Гаджи Магомедович

БЫТИЕ ЧЕЛОВЕКА
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ФИЛОСОФИИ

*(на примере творчества
Андрея Тарковского)*

Учебное пособие

Редактор, корректор Л.Н. Селиванова
Компьютерная верстка И.Н. Ивановой

Подписано в печать 12.02.2007. Формат 60x84/16. Бумага тип.
Усл. печ. л. 6,97. Уч.-изд. л. 5,61. Тираж 50 экз. Заказ

Оригинал-макет подготовлен
в редакционно-издательском отделе ЯрГУ
Ярославский государственный университет
150000 Ярославль, ул. Советская, 14

Отпечатано
ООО «Ремдер» ЛР ИД № 06151 от 26.10.2001.
г. Ярославль, пр. Октября, 94, оф. 37
тел. (4852) 73-35-03, 58-03-48, факс 58-03-49.

