Гладышева Стелла Геннадьевна

ФИЛОСОФСКИЕ ИСТОКИ "КОСМИЧЕСКОЙ ВЕРЫ" АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

В статье делается попытка характеристики мировоззрения, выраженного в фильмах А. А. Тарковского, прежде всего в "Солярисе", а также - указания на его возможные истоки. Они обнаруживаются, с одной стороны, в новоевропейской метафизике теистического направления, с другой - в православном вероисповедании. Рассматриваются две возможные интерпретации теистической метафизики, предполагающей как личное, так и безличное начало мироздания, и, соответственно, две возможные трактовки творчества А. А. Тарковского.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/1/23.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 1(75) С. 86-93. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

9. Кораблинов В. Небольшое увлечение геометрией // Чаян. 1939. № 6.
10. Новичков П. Т. Люди, которые продали Родину // Чаян. 1937. № 2.
11. Поляков Г. Я. Без слов // Чаян. 1933. № 1.
12. Поляков Г. Я. Во фруктовой стране // Чаян. 1937. № 15-16.
13. Червонная С. М. Искусство Татарии. М.: Искусство, 1987. 352 с.
14. Червонная С. М. Художники Советской Татарии. Казань: Таткнигоиздат, 1975. 212 с.

INTERNATIONAL POLITICAL SATIRE IN THE PAGES OF "CHAYAN" MAGAZINE IN THE 1920-1930S

Gazizova Marina Rinatovna
G. Ibragimov Institute of Language, Literature and Art of the Tatarstan Academy of Sciences
gazizovamr@yandex.ru

The article focuses on the Tatar satirical graphics of the 1920-1930s. The author analyzes the international theme development in the pages of "Chayan" magazine, shows how the themes varied depending on specifics of international policy and the state's interests. The paper identifies two periods – the 1920s and the 1930s. The same periods represent the magazine's artistic peculiarities: a limited number of painters and their semi-professional level in the 1920s, a large number of experts in satirical graphics in the 1930s.

Key words and phrases: satirical graphics; international political satire; "Chayan" magazine; Tatar art.

УДК 140.8
Философские науки

В статье делается попытка характеристики мировоззрения, выраженного в фильмах А. А. Тарковского, прежде всего в «Солярисе», а также – указания на его возможные истоки. Они обнаруживаются, с одной стороны, в новоевропейской метафизике теистического направления, с другой – в православном вероисповедании. Рассматриваются две возможные интерпретации теистической метафизики, предполагающей как личное, так и безличное начало мироздания, и, соответственно, две возможные трактовки творчества А. А. Тарковского.

Ключевые слова и фразы: А. А. Тарковский; фильм «Солярис»; Европа; Россия; эпоха модерна; метафизика; универсальный теизм; деизм; христианство; православие; патристика.

Гладышева Стелла Геннадьевна, к. филос. н., доцент
Московский технологический университет (МИРЭА)
svglad@mail.ru

ФИЛОСОФСКИЕ ИСТОКИ «КОСМИЧЕСКОЙ ВЕРЫ» АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

70-е годы прошлого века – время активного покорения космоса, начало которому положил полет Гагарина. Космическая одиссея, длящаяся уже второе десятилетие, по-прежнему воспринималась оптимистически, как величайшее достижение эпохи модерна, новое подтверждение ее установки на автономный человеческий разум и научно-технический прогресс. Но в то же время наступала пора перейти от переживания эйфории к размышлениям над перспективами человечества, вступившего в космическую эру. Именно тогда появляется фильм А. А. Тарковского «Солярис», в котором тема «человек во Вселенной» получает, возможно, наиболее глубокое осмысление в искусстве, обретает философское звучание, превращаясь в оценку позиции модерна как выбора европейского человечества. Этим фильм радикально отличался от предшествующих кинематографических версий космического будущего, рассматривающих его, при всем их многообразии, внутри перспективы модерна.

Новизна, инаковость «Соляриса», как, впрочем, и других фильмов Тарковского, уже в момент выхода на экраны виделась не столько в оригинальности ракурса рассмотрения частной темы. Она воспринималась как открывшаяся возможность иного мировосприятия, мировоззренческого поворота. Сегодня, уже из XXI века, через 30 лет от года кончины мастера, представляется возможным еще раз обратиться к глобальности масштаба этого поворота, которая скорее ощущалась, чем ясно понималась большинством современников-соотечественников Андрея Арсеньевича (в том числе и автором статьи). Прежде всего, представляется важным акцентировать сам факт обнаружения иной по отношению к модерну мировоззренческой позиции, которая и позволяла режиссеру охватить модернистскую парадигму в виде завершившегося целого, поставить под вопрос, более того, вывести на суд ее целиком, весь свойственный ей подход к миру и человеку. Затем попытаться сколь-нибудь содержательно описать ее.

Вначале стоит воспроизвести ответ на вопрос, почему необходим поворот от парадигмы модерна с позиции Тарковского. Некий лейтмотив повторяется от фильма к фильму, особенно проявляясь в «Солярисе» и в «Сталкере». Пожалуй, наиболее отчетливо он сформулирован в последнем фильме А. А. Тарковского «Жертвоприношение», в словах главного героя Александра: «Мы совсем заблудились. Человечество идет не тем путем, путем очень опасным… Человек всегда защищался. Он постоянно насиловал Природу. А результат этого – цивилизация, основанная на насилии, власти, страхе и зависти. И весь этот, так называемый

технический прогресс служил только одному – получению всевозможных удобств, “стандартов”, а также инструментов насилия для удержания власти… Каждое достижение прогресса, науки мы немедленно превращаем во что-то недоброе. А что до уровня жизни, один умный человек как-то сказал: “грех не есть нечто необходимое”. Если это действительно так, то вся наша цивилизация, от начала до конца, зиждется на грехе. Возникла ужасающая дисгармония, дисбаланс между материальным развитием и духовным. Что-то не так в нашей культуре, вернее, в цивилизации. Что-то в корне неправильно…» [12].

Итак, неприятие, в первую очередь, по причине забвения духовности в парадигме модерна; ее секулярного, в советском варианте – атеистического характера; неприятие самой основы модерна – опоры на автономное «я» рационального человеческого индивида. Инаковость мировоззрения Тарковского по отношению к модерну состоит в том, что оно принципиально неавтономно, требует обнаружения духовного измерения в мире, соотнесенности человеческого «я» с высшим, абсолютным Началом.

Таким образом, достаточно легко обнаруживается не только то, от чего, но и то, по направлению к чему, по мысли Тарковского, должен осуществляться поворот: к религиозному мировосприятию. Сейчас сама по себе такая направленность умонастроения воспринимается совсем не как гипотетическая возможность, скорее, как характерная черта современной действительности. Но творчество Тарковского не просто предсказание и чаяние мировоззренческого изменения в указанную сторону. Он сам, очевидно, является носителем религиозного опыта; и его гениальность состоит в том, что это опытное знание другой реальности он умел передать в своих фильмах. Как заметил игумен Антоний Логинов об «Андрее Рублеве», в фильме «постоянно слышится двойное дыхание – то, без чего монах перестает быть монахом. Первое дыхание для всех, второе – лишь для Бога» [2]. Не только «Андрей Рублев», но и все фильмы Андрея Тарковского, в том числе и «Солярис», – требование обрести это второе дыхание, утраченное в результате длительного движения европейского человечества в перспективе модерна.

Вместе с тем Тарковского вряд ли можно назвать носителем не то что монашеского, но и просто церковно-православного или даже, более широко, христианского сознания. Да и сам он сохранял в своих интервью неопределенность в вопросе о своей конфессиональной принадлежности [10].

Вопрос о качестве, о содержании его «поворотного» мировоззрения, пожалуй, самый серьезный и трудный вопрос, требующий анализа истоков. Попытаемся ответить на него, имея в виду, прежде всего, «Солярис».

Мировоззрение Тарковского часто называют космическим; например, так об этом говорит Наталья Бондарчук [4]. Именно такая его характеристика чаще всего принимается без возражений. Ей очень близка по смыслу другая характеристика его как «метафизического». Стоит отметить: космичности и метафизичности в творчестве Андрея Тарковского было откуда взяться. Метафизическим называют мировоззрение его отца, Арсения Тарковского. Можно пойти дальше и обнаружить мировоззренческое родство других любимых поэтов Андрея Тарковского: Заболоцкого (его поэзию еще называют космогонической), Ахматовой, Мандельштама (это из Серебряного века), а из Золотого – Федора Тютчева, Баратынского и, конечно, Пушкина. Иными словами, метафизическое мироотношение могло быть усвоено с детства, через семью и сформированный ею круг чтения. То есть корни космичности или метафизичности мировоззрения Тарковского обнаруживаются в России, в ближайшем смысле, в ее литературной (литературно-философской) традиции.

У этого «метафизического» или «космического» мировоззрения, выраженного Тарковским и русской литературной традицией, есть явно различимые европейские истоки. Оно имеет европейскую «прописку» в пространстве по месту рождения. Что касается времени, то это «переходные» XVI-XVII вв.: с одной стороны, период рождения Новой Европы, модернистского восприятия мира и человека; но при этом эпоха еще определенно христианская. Именно тогда появляется удивительное «промежуточное» миропонимание, которое не было ни тем, ни другим, но могло восприниматься «своим» как модернистским, научным, так и верующим христианским сознанием.

Можно предположить, что мысль Тарковского на последнем рубеже модерна и «через голову» всей эпохи слышит себя в начальном для Нового времени – и тоже рубежном – сознании. То есть по прошествии веков развития модернистской парадигмы, в основе которой – автономный рациональный субъект (казалось бы, безальтернативной перспективы, окончательно совершенного Европой выбора), Тарковский, обнаруживая себя в точке поворота, возвращается к такой же поворотной точке, где еще ничего окончательно не решено.

Стоит зафиксировать внимание на довольно очевидном – образный ряд «Соляриса», относящийся к Земле, обращает к Европе, причем не просто к Европе, но конкретно к XVI-XVII векам европейской культуры (Брейгель, Бах, Рембрандт). Именно так явлен на космической станции образ родной планеты – утраченного рая, предмета ностальгии.

Хороший повод задуматься о том, что и весь философский строй фильма также отсылает к этому периоду – рождения Нового времени и расставания с христианством.

То, что этот период – XVI-XVII вв. – именно время начала расставания с христианским мировоззрением, на протяжении тысячелетия составлявшим суть европейской культуры, важно подчеркнуть. По этому поводу на память приходит стихотворение упомянутого выше Тютчева «Я лютеран люблю богослуженье» – о высоком учении раннего протестантизма: «сих голых стен, сей храмины пустой». Оно – о точке поворота, о ситуации «перед безверием», в котором окажется вскоре европейский мир. О еще (все еще) серьезном и глубоком отношении европейцев к христианской вере и Церкви – уже реформированной, значительно упрощенной в отношении таинств и обрядовости, отказавшейся от культа Богородицы и святых, от икон и мощей. О протестантской религиозности, которая пока еще в исходной, лютеранской версии сохраняет литургичность. Но, как выяснится, является первым шагом к обмирщению сознания европейцев:

Не видите ль? Собравшися в дорогу,
В последний раз вам Вера предстоит:
Еще она не перешла порогу,
Но дом ее уж пуст и гол стоит, –
Еще она не перешла порогу,
Еще за ней не затворилась дверь...
Но час настал, пробил... Молитесь Богу,
В последний раз вы молитесь теперь [13, с. 256].

Ассоциация с Тютчевым представляется правомерной, особенно если вспомнить, что именно в «голых стенах» лютеранской кирхи звучала «космическая» музыка Баха (в том числе и та, которая звучит в фильмах Тарковского) – как сопровождение молитвы. Бах – музыкальное барокко, метафизика внутри протестантизма.

Теперь более подробно о причинах появления в западном христианстве XVI-XVII вв. космичности и внеконфессиональной метафизичности, несвойственных ему в Средние века. Специфика новоевропейского миропонимания состоит в том, что, сменив точку отсчета, признавая «я», а не Бога первоочевидной реальностью, оно стремилось и христианскую веру обосновать с позиции человеческого разума. Христианская ортодоксия совмещается в это время с философией, которая осознала себя уже не «служанкой богословия», но вполне самостоятельной, внеконфессиональной носительницей истинного знания.

Широкое распространение нового религиозно-философского миропонимания вполне объяснимо внешними факторами. Религиозная жизнь XVII в. характеризуется разноголосицей: католицизм был отвергнут в странах северной Европы, но продолжал борьбу за влияние; протестантизм вскоре после возникновения раскололся на множество разнообразных враждующих между собой движений и сект. Казалось, Европа ввергнута в бесконечную духовную распрю, в череду религиозных войн. Выход обнаружился в том, чтобы место конфессиональной религиозности заняла религиозность внеконфессиональная, выраженная синтезом христианской религии и философской метафизики, преимущественно неоплатонического направления, который распространился в Европе еще в период Ренессанса.

Привлекательность этого «промежуточного» мировоззрения, помимо потенции ко всеобщему примирению, состояла еще в том, что оно прекрасно сообразовывалось с новым, принятым только что родившейся наукой пониманием космоса как безграничного пространства, вместилища множества миров. Более того, усвоенная Новым временем ренессансная неоплатоническая метафизика была важнейшим источником научной концепции мироздания. Неоплатониками были Галилей, Бруно, Кеплер. Эту, многим представлявшуюся удачной, альтернативу конфессионального христианства как раз и называют космической верой. В истории философии она именуется еще универсальным теизмом. Возможно, впервые использовал термин «религиозно-универсальный теизм» В. Дильтей. Он раскрывал его следующим образом: «Под этим я понимаю убеждение, согласно которому Божество одинаково действовало и еще сегодня действует в различных религиях и философиях. Оно находит свое выражение в морально-религиозном сознании каждого благородного человека. Утверждение, предпосылкой которого служит идея универсального действия Божества во всей природе и в сознании всех людей» [6, с. 42].

Универсально-теистическая, или космическая, вера в XVI-XVII вв. не воспринималась как альтернатива христианству, напротив, рассматривалась, например, кембриджскими платониками – священнослужителями-богословами англиканской церкви в XVII в. – в качестве наиболее подходящего основания для утверждения христианской веры в современной им ситуации. Религия и теистическая философия (метафизика) сосуществовали в нераздельной слитности. Это синтетическое мировоззрение было направлено на утверждение иного, по сравнению с эмпирической реальностью, абсолютного бытия и тем самым противостояло уже заявлявшей о себе магистральной для модерна тенденции к секуляризму, к одномерному пониманию мира. Но важно отметить, что оно было именно переходным, не сообщающим его носителям прочную опору.

Философия Нового времени в не меньшей степени, чем религия, распадается в XVII в. на множество голосов. Наряду с теистической метафизикой в ней присутствует деистическая; той и другой противостоят набирающие силу эмпиризм и материализм. Человек «рубежного» времени XVI-XVII вв. все больше становился философом и ученым и все меньше – христианином, но все же оставался тем и другим. Это страдающий человек, оказавшийся на мировоззренческом перепутье. Его критический и скептический ум схватывал человеческую ситуацию как ситуацию неопределенности и уже принципиально допускал перспективу утраты «вертикального» измерения бытия. И в то же время расценивал эту потенциальную утрату как трагедию. Универсально-теистическая метафизика воспринималась им как последний оплот религиозного взгляда на мир.

Метафизическое мировоззрение теистического типа в XVII в. обнаруживает трагический характер. Место идеи гармоничного человека в первой, ренессансной, версии занимает острое переживание дуалистической разорванности, экзистенциальной непрочности человеческого существования, страх богооставленности. Наверное, наиболее характерной чертой его является жажда цельности, рождающая страстный порыв к Богу как к истоку, ее восстанавливающему; и вообще, к прочной основе истинного – вечного существования, сама возможность которого для «я», выбравшего быть предоставленным самому себе, оказывается под большим вопросом. Вполне оправданно поэтому описываемый тип мировоззрения – все еще христиански верующего, но предчувствующего конец веры – сегодня все чаще называют также мировоззрением барокко и рассматривают одноименный динамический и трагический стиль искусства как его выражение. «Человек эпохи барокко искал новую внутреннюю опору. Понимание Бога как Творца, который направлял все действия

и поступки, пришло в упадок. Время барокко создало новую модель понимания Божественного. Бог рассматривался как Творец всего насущного, а управлять всем живым и неживым на земле призван человек. В эпоху барокко человек сам должен был найти путь к самому себе и к Небу. Человек эпохи барокко задавался извечным вопросом о смысле жизни и собственном предназначении. Сильные духом люди находили опору в сохранении своей веры в Бога. Все переживания, терзания человека в эпоху барокко отразились в литературе и искусстве в образах “фортуны”, определяющей путь жизни человека» [14].

Киноязык Тарковского, конечно, не похож на барочный, но его метафизическое миропонимание предполагает барочную страстность в поисках предельной цели человеческого существования. И действительно, его фильмы несут в себе ощущение трагизма от утраты смысла бытия и жажды его обретения. В центре его фильмов – всегда страдающие герои, помещенные в экстремальные ситуации. В случае «Соляриса» это – воздействие Океана, в других – татарское нашествие, непредсказуемая Зона, эмиграция, угроза третьей мировой войны. При этом критическая обстановка сама по себе – лишь внешний фон. Стержень интриги – всегда во внутренней жизни человека; фильмы строятся вокруг напряженного поиска героями ответа, разрешающего их страдания. И эти поиски всегда предполагают выход за пределы физической реальности. Искомый ответ, несущий катарсис, исцеление, примирение героев с собой и с миром, обнаруживается в том, что им открывается реальность метафизическая.

Здесь уместно повторить, что универсально-теистическое восприятие мира – не единственная метафизическая концепция XVII века. Одновременно с ней оформилось деистическое мировоззрение, представляющее мир не живым организмом, а замкнутым, автономным от Бога механизмом. В противоположность пантеистическому единству, деизм характеризуется онтологическим дуализмом, утверждает существование непреодолимой пропасти между Богом и миром. Собственно, мир потому и предстает в деизме лишенным жизни механизмом, что Бог не является здесь распространенным, не может быть понят в виде мировой души, наполняющей жизненной энергией Вселенную. Деизму соответствовало восприятие человека как субъекта – замкнутой, самодостаточной монады, автономной не только от Бога, но и от мира. Человек-субъект принципиально не способен к переживанию духовного единства с тем и другим, но рассматривает их как внешние себе объекты. Мир, в отличие от Бога, является объектом, доступным познанию, которое в этом случае является не внутренним переживанием, но отстранённым анализом – научным исследованием.

Вполне возможно предположить, что в «Солярисе» осмысление модерна происходит в контексте оппозиции двух типов внеконфессионального понимания божества: теизм – деизм, органицизм – механицизм, которую можно дополнить парой: атеизм (который – логический предел деизма) – естественная религиозность. Вся последовательность взаимоотношений человека и Океана, представленная в фильме, может быть тогда проинтерпретирована в этом ключе: события на станции, разговоры Криса и обитающих на станции ученых, мировоззренческий конфликт и нравственный выбор главного героя. В рамках такого подхода очевиден и вывод, к которому подводит режиссер: об истинности теизма-органицизма с его пиететом к святости природной жизни и о неприемлемости, нежизненности укоренившегося в сознании европейцев деизма и связанной с ним сциентистско-механистической позиции, о необходимости ее преодоления. О том, что человек, отказывающийся воспринимать Вселенную как живое существо, не имеет подлинной жизни и в себе. О том, что исцеление его может наступить, только если он преодолеет разрыв между собой и природным, вещным миром. «Солярис» тогда, получается, раскрывает тупиковость пути «чистого автономного разума» в решении этой задачи, противопоставляя сухому интеллектуализму непосредственность «космического» переживания живой Вселенной. Но проблема определения качества мировоззрения Тарковского не решается так однозначно.

Дело в том, что на самом деле сама по себе универсально-теистическая, или метафизическая, религиозность не была внутренне однородной. Двусмысленность состояла в понимании Бога. Его в одном случае можно было трактовать как Личность, в другом – как безличное начало. Не удивительно, что в рамках универсально-теистической метафизики XVI-XVII вв. наметилось прощание с Богом-Личностью. С другой стороны, как раз тогда, в оппозицию растворения личного в безличном, в европейской философии рождается экзистенциальная проблематика, лучшее выражение которой – Блез Паскаль. Он описал человека как единственное мыслящее существо, заброшенное в мир и взывающее к пустым мирам о смысле своего быстротечного существования. Существует ли за бесконечностью миров христианский Бог – Личностное начало бытия, удостоверяющий, что познание основы бытия доступно ему, как личности? На этот вопрос лютеранин Бах отвечал – конечно, есть; конечно, знание истины бытия открывается ему через встречу с божественным «Я». Музыка Баха не случайно столь же личностна, сколь и космична. Но для Спинозы и Лейбница Лица у Бога уже нет.

В связи с проблематичностью понимания Бога в универсальном теизме существует проблематичность и понимания человека. Должен ли он увидеть свою цель в растворении в безличном начале, приняв то понимание бога, к которому ведет раскрытие внутренних потенций его собственного «я» – интеллекта и эстетического чувства? Или он должен, христиански веруя, воспринимать себя как образ личностного Бога, который, по слову Паскаля, есть Бог Авраама, Исаака и Иакова, а не бог философов и ученых?

Указанная неоднозначность, точнее, двусмысленность религиозно-философского мировоззрения, возникшего на рубеже Нового времени и воспроизведенного на другом его рубеже Андреем Тарковским, рождает неоднозначность в трактовках творчества режиссера. Вполне возможно проинтерпретировать его космическое метафизическое мировоззрение в сторону предпочтения трактовки Бога как безличного начала мироздания. В качестве примера таковой можно привести позицию Н. Ф. Болдырева, выраженную в его книге «Сталкер, или Труды и Дни Андрея Тарковского», которая, безусловно, является литературно-философским событием.

Вот цитата из нее: «У Тарковского в картинах нет разрыва между человеческим и природным, вещным миром… Человек – не царь природы, а духовная монада среди бесчисленности иных духовных монад вокруг, видимых и невидимых, которым Хранитель сущего дал иные роли и маски в общем таинстве, постижимом для нас лишь в секунды проблесков-промельков (“вздрагиваний”)» [3].

Вполне логично, придерживаясь данного подхода, Н. Ф. Болдырев усматривает проявления именно такого – безличного теизма в стилистике Тарковского, подчеркивая, что для него неразрывно связаны и равно важны и «что» собой представляет истинная реальность, и «как» она открывается зрителю. Так, отмечается одна из особенностей стиля – чрезвычайная сосредоточенность на деталях: камера подолгу задерживается на конкретных предметах, как бы предлагая досконально вглядеться в них. Смысл этого приема для постижения «что» тот же Болдырев раскрывает следующим образом. Для начала он указывает на связь крупного плана, внимания к деталям с замедлением времени для вглядывающегося в детали (ощущение, вызываемое замедленным движением камеры). Замедленное внутреннее время оказывается, в свою очередь, движением в направлении к вечности, поскольку выводит из сферы привычных функциональных смыслов вещей: «наше внимание втягивается в некие “пустоты”, в некие детали, в детали деталей, и вот “конструкция бытия” незаметно истаивает, и мы оказываемся в атмосфере таинства и обрядовости неведомого ритуала» [Там же].

Осмысление Н. Ф. Болдыревым данного стилистического приема можно и продолжить – в том плане, что имеет место не только укрупнение и замедление привычной реальности, но также и ее расширение. Взгляд, сосредоточенный на единичном предмете, по слову Болдырева, втягивается «в тоннель», выводящий в вечность. Но можно еще сказать: в расширяющуюся «воронку», в постепенный охват всего мироздания в его цельности и гармонии. Это расширение касается и пространственного, и временного аспекта. Два сюжета фильма особенно показательны в этом смысле: тот, что условно можно назвать «Левитацией» в кабинете, где взгляд Хари, и вместе с ним зрителя, медленно «погружается» в картины Брейгеля, уводя в иное время и одновременно расширяя пространство, открывая неведомый героине земной мир; а в завершении сцены во весь экран колышется Океан. И уже упомянутый финал, начало которого – крупный план океанских водорослей, а завершение – опять сам по себе безбрежный Океан с островом посередине. Следует добавить, что замедление и расширение в обоих эпизодах происходят и благодаря музыке – космическому звучанию «хоральной прелюдии фа минор» И.-С. Баха.

Благодаря данному художественному приему, показывающему изменение взгляда главных героев фильма, получается, что и зрители вместе с ними открывают реальность в ее истине – в вечном покое, раскрывающем себя в закономерном, кругообразном, ритмичном – ритуальном движении мироздания. Именно таким предстает истинное бытие в европейской метафизике, во всяком случае совершенно точно – в универсальном теизме.

Нужно отметить, что исследование стилистики Тарковского, проведенное Н. Ф. Болдыревым, является глубоким и, на наш взгляд, верным. Однако оно как таковое не затрагивает вопрос о личном или безличном Начале мироздания: ведь и согласно христианскому пониманию мир сотворен разумно, но для него несомненно, что он сотворен Личностным Богом. Оно не дает поэтому повода для вывода, к которому приходит исследователь: «Тарковский – художник, поставивший в своем творчестве главный философский вопрос: что есть бытие в истине? И ответивший на него так неожиданно мощно и так полно, с такой поразительной для западной культуры оригинальностью, что говорить о якобы переложении им на язык кино русской поэзии и философии – полная наивность. Тарковский дал *наглядный* ответ (свою версию ответа) на вековечный вопрос, *что есть истина*, и ответ его был скорее вразрез с традициями чисто европейского мышления и скорее в унисон с намного более древними и у нас в крови исконнейшими даосско-дзэнскими интуициями, которые словесно могут быть весьма приближенно и грубо выражены в формулах типа “быть в истине – значит *быть*”, “быть в истине – значит пребывать в сакральном течении *ествования* (от *есмь, есть, есмы*)”. Тарковский уж скорее, в этом смысле, “принципиально восточный”, нежели западноевропейский художник, ибо и йенские романтики, жившие двести лет назад, исповедовали отнюдь не западно-рационалистические “формулы успеха”, равно как и И.-С. Бах, любимец Тарковского, был, по его же собственным словам, очевиднейшим “выродком в лоне западной культуры”. Таким же точно “выродком” был и Андрей Тарковский, провозгласивший лозунг “растворения в сущем” в качестве главного и этического, и метафизического своего лозунга» [Там же].

Мысль об исконных даосско-дзенских интуициях русского национального сознания представляется все же слишком смелой. Как и мысль о том, что Бах и йенские романтики являются, как и Тарковский, «выродками» для западной культуры. Ход рассуждений Н. Ф. Болдырева понятен и может быть принят для полемического заострения проблемы. И все же вряд ли всерьез можно соглашаться с его позицией.

Хочется еще раз подчеркнуть, что само существование линии универсального теизма свидетельствует о том, что европейской метафизике свойственен не только деизм, механицизм, рационализм, но и протест против доминирующего начиная с XVII века рационалистически-сциентистского направления, ставшего сутью модерна. В рамках безличностной трактовки теизма в конце концов произошло разрушение свойственной классическому теизму гармонии рациональности и интуиции, стал очевиден уклон западноевропейской мысли к иррационализму, родственному Востоку, который стал заметен в движении Контрпросвещения, а именно у йенских романтиков; на рубеже XIX-XX вв. – в импрессионистском искусстве, и наконец, обнаружился в полную силу в философии жизни, которая уже явно разрушила рамки классической метафизической традиции. «Стихийное дзэнство» Тарковского можно понять, таким образом, в русле этого «уклона», не выходя из русла европейской мысли.

Но вполне допустим и отрицательный ответ на вопрос: «действительно ли можно однозначно считать главным этическим и метафизическим принципом режиссера призыв раствориться в природе как в подлинно сущем?».

Дело в том, что в фильме очевидно присутствует иной – библейский, христианский путь раскрытия главной темы: что есть в своей основе космос и, соответственно, что есть в своей основе человеческое «я», – который, как отмечено, также допустим в рамках «космической» универсально-теистической метафизики. Для «Соляриса» Тарковского, произведения XX века, актуальны те же вопросы, которые были актуальны для метафизической мысли XVII века: есть ли у Океана где-то за пределами его безбрежного пространства Лицо? Или он – равнодушное зеркало человеческого подсознания? Является ли, в свою очередь, «лицом» – человек, или его «я» – производное безличных подсознательных глубин? И, соответственно, тождественны ли понятия подсознания и совести, которая – голос Бога в человеке?

Конечно, фильм не отвечает на все эти вопросы, не разграничивает «пласты» мировоззрений. Но важно отметить само по себе присутствие в фильме трактовки Бога в христианском понимании и христианского понимания пути к Нему. Не случайно православный священник, предлагая свой взгляд на фильм, отметил композиционное совпадение схемы сюжета с евангельской притчей о блудном сыне [8], которая, как и всякая евангельская притча, имеет глобальное измерение, повествуя, как известно, об отношениях Бога и падшего человека и о пути его возвращения к Нему.

Интересно, как обосновывает сам Тарковский свой выбор для экранизации именно книги Станислава Лема: выясняется, что вовсе не из-за космической тематики, которая была для режиссера вторичной. «Я взял этот роман только потому, что впервые увидел произведение, которое мог бы определить как историю покаяния. Что такое покаяние, раскаяние в прямом, классическом смысле этого слова? Это когда для нас наша память о совершенных проступках, о грехах превращается в реальность. Для меня роман Лема был поводом сделать такую картину…» [11, с. 127]. С. Лем не принял подобную интерпретацию своего произведения, назвав ее «достоевщиной». Зато А. А. Тарковский открыто ссылался на Достоевского и говорил о своем желании снять фильм о преступлении и наказании.

Если смотреть фильм «сквозь призму» христианского мировосприятия, то история Криса действительно предстает историей блудного сына, который, прежде чем покинуть Землю ради путешествия в космос, разрушает свою связь с малым миром – семьей. Рвет связи с родительским домом (сжигает книги). Предпочитает жить «на стороне далече», не считаясь с родителями. Затем расстается с любящей его женой. Результат своих уходов – страдания родителей, самоубийство жены – Крис сознает и не сознает в то же время. Или: не знает явно, но знает в своей глубине, о существовании которой как бы и не подозревает. Пребывание на Станции оказывается встречей с истинным собой, открывает-таки неведомую прежде внутреннюю глубину, содержание которой повергает героя фильма в смятение. Замкнутое пространство Станции делает Криса, как и других ее обитателей, беспомощным, наподобие лабораторных животных; жизнь в непрестанном кошмаре созерцания собственных грехов и их последствий – неизбежной. Кажется, что некто безжалостный равнодушно экспериментирует над ними. Кто-то из обитателей Станции убивает себя, кто-то сходит с ума. Крис также приходит к пониманию, что не может самостоятельно справиться с ситуацией, но находит лучший выход. Он понимает: для того чтобы суметь принять открывшегося себя, ему необходимо быть принятым другим – тем, перед кем он виноват. И выбирает путь открытости другому, покаяния – в надежде на прощение и любовь.

Здесь становится очевидной развилка двух мировоззренческих позиций, и открывается перспектива иного выбора, чем предлагает концепт безличного начала бытия в универсально-теистической метафизике: погружение в подсознание как таковое не спасает. Зеркалом, отразившись в котором человек способен вновь обрести себя, не может быть безличное разумное начало, а только личность, другое «я», способное к принятию и прощению грешника. Такое зеркало Крис парадоксально находит в фантоме, в нейтронной матрице своей умершей жены, решившись любить ее как человека, тем самым превращая ее в самостоятельную личность и обретая подлинное лицо сам.

Но в таком случае и Океан, устроивший обитателям Станции мучительную встречу с собой, не может быть понят как равнодушное безличное начало; за ним предчувствуется Лицо – Тот, кто по-отечески любит своих духовно умерших детей и желает их воскрешения. Тогда их страдания предстают не бессмысленными, но направляющими к покаянию и потому спасительными – заново соединяющими с Отцом; возвращением к жизни.

Испытания Криса на Станции в этом случае можно назвать суровыми, но не бессмысленными, ведь в результате он заново рождается. Крис возвращается домой – в широком смысле, на Землю, а также, собственно, в отчий дом. Кульминационная сцена в финале фильма – буквальное воспроизведение картины Рембрандта «Возвращение блудного сына» – при взгляде на «Солярис» с позиций христианства вполне прозрачно читается как желаемая перспектива возвращения домой, к Другому «Я» – к христианскому Богу для человека эпохи модерна.

В пользу того, что Тарковский, сознавая свое время в точке мировоззренческого поворота «от модерна», предполагал возвращение именно к христианскому «дому», свидетельствует, кроме видеоряда, и звуковое сопровождение: выбор фа-минорной хоральной прелюдии Баха в качестве музыкального лейтмотива «Соляриса». В ее основу, как следует из названия, положен хорал, то есть церковное песнопение, обращенное, конечно, к Личностному Богу, а не к безличному началу мироздания. Хорал *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* написан на слова Иоганна Агриколы (ок. 1529 г.), которые являются переложением 129-го псалма: «Из глубины взываю к тебе, Господи».

Вероятно, по причине того, что Бах – яркий представитель христианского мировоззрения, анализ фильмографии Тарковского «сквозь призму» его музыки, проведенный Юлией Анохиной, раскрывает миропонимание режиссера не как «и вообще космическое», то есть свойственное и восточным религиям, но вполне определенно как космически-христианское, с типичной для последнего личностной проблематикой: предательства,

страдания, смерти, воскресения. Несмотря на предупреждение исследовательницы в начале статьи о недопустимости однозначной трактовки творчества Тарковского: «его фильмы допускают самые разнообразные прочтения: через призму христианства или даосизма, Ренессанса или постмодернизма», – ее собственный взгляд на него оказывается вполне однозначным и цельным. Трудно удержаться от того, чтобы привести большую цитату из него, касающуюся «Соляриса»: «В “Солярисе” Хоральная прелюдия фа минор Баха звучит четыре раза. Появляясь на титрах фильма, она настраивает зрителя на определенное его восприятие. За последние десятилетия у зрителей сформировался некий стереотип, связанный с музыкальным оформлением научно-фантастических фильмов: считается, что они должны сопровождаться непременно “современной”, то есть, по возможности, электронной, компьютерной, искусственной музыкой… В фильме “Солярис” все иначе. С первых же кадров зрителю становится ясно: речь здесь идет не о научно-фантастическом понимании будущего, не о технических достижениях грядущих веков, но о вечном: о человеческих взаимоотношениях, о душе, о смысле жизни. <…> Вновь баховская тема зазвучит лишь на станции “Солярис”, когда те же земные пейзажи, которые мы видели в начале картины, станут для героя воспоминанием. Здесь баховская тема воспринимается как тема высокой любви и Божественного сострадания к людям. Не случайно цитата из Баха накладывается на другую, визуальную, цитату: *Pieta* Микеланджело из собора св. Петра. Хари сидит на диване, а Крис – у ее ног. Он спрятал лицо в ее ладонях, и она смотрит на него так, как Мадонна Микеланджело смотрит на Сына, снятого с креста.

Музыка резко обрывается при взрыве сосуда Дюара, сосуда с жидким кислородом, который выпила Хари. Тема любви и гармонии оказывается в конфликте с несовершенством человеческой души, а красота – тем недостижимым идеалом, отблеском утраченного рая, о котором здесь, на Земле (или там, в далеком, но материальном космосе), можно только тосковать. Взаимное непонимание, невозможность сохранить единство душ и красоту высокого чувства, еще минуту назад открывшуюся героям, приводит к новым страданиям. И лишь в конце фильма, когда Крис, придя в себя после болезни, узнает о гибели Хари, баховская молитва появляется вновь и в сочетании с евангельской притчей о блудном сыне звучит как тема надежды на возвращение в отчий дом» [1].

Есть еще и резон видеть возможность христианской интерпретации в сложном миропонимании Тарковского. Он в том, что это миропонимание формировалось в русле отечественной культуры. Конечно, если говорить о теистическом метафизическом мировоззрении, характерном для начала Нового времени в Европе и в существенных чертах воспринятом упомянутыми русскими поэтами, то здесь во многом справедливо все сказанное о нем выше. Поскольку очевидно влияние западной мысли на отечественную, по крайней мере, с того же XVII века. Не лишне вспомнить, что Новое время началось в России одновременно с Западом, и началось с культуры барокко. XIX век – очевидные плоды рецепции западной традиции, обусловившие напряженность духовных исканий Тютчева и Достоевского, обнаруживших себя «между верой и безверием».

Но не стоит упускать из виду то обстоятельство, что влияние Запада на отечественную мысль и культуру не могло быть абсолютным, поскольку попадало не на «чистый лист», а встречалось и сталкивалось с коренным для России строем сознания, сформированным православной верой. Понятно, что для отечественных «метафизиков» послепетровских времен Киевская и Московская Русь представали уже ушедшим под воду Китежградом. Но и в XIX веке именно причастность к православию сообщала русским мыслителям то чувство духовной высоты, с которой они смотрели на уходящий в безверие Запад. И, конечно, еще в гораздо большей мере такое «подводное», скорее интуитивное, чем осознанное и продуманное, ощущение традиции было и у Андрея Тарковского. Символично звучит рассказ сестры режиссера Марины Арсеньевны Тарковской о Завражье, родине А. Тарковского, о ситуации, сложившейся с домом, где родился будущий классик кинематографа, о восприятии ее самим Тарковским: «Завражье было для него заповедным и сакральным – оно существовало больше в его воображении. Стоял на берегу Волги, в Завражье, двухэтажный дом лесопромышленника Кудряшева. <…> Когда образовалась “Большая Волга” с каскадом электростанций, нижняя часть Завражья была затоплена. Верхняя часть дома, в которой родился Андрей, была перенесена и поставлена на новый фундамент… – Андрей говорил: “Моя родина ушла под воду”. В сценарии “Зеркала” была изумительная подробность: мальчик, герой-рассказчик, плывет под водой и видит затопленный дом. Но эта сцена не вошла в фильм...» [9].

Можно предположить, что наиболее глубокий духовный пласт «Соляриса» – христианская патристика, которая оставалась определяющей для христианского сознания византийского «Востока», как и для Руси, в отличие от Запада, где в Средние века она заместилась схоластикой. Патристика, как и теистическая метафизика рубежа Нового времени, несомненно, представляет собой синтез христианства и неоплатонизма, но отличающийся от нее однозначным подчинением языческого философского компонента христианскому началу. Патристическое богословие остается конфессиональным, церковным и обнаруживает стабильность. Внутри него нет антиномичности в понимании Бога, свойственной европейской религиозно-философской мысли XVII века. Именно в нем обнаруживается прочный синтез личностности и космичности, который для новоевропейского теизма выступал идеалом, достигаемым лишь изредка.

Есть основание говорить, конечно, не о знании, но об интуитивном чувствовании Тарковским именно этого – глубинного пласта отечественной и европейской культуры – не только потому, что в его творчестве присутствует прямое обращение к нему: «Солярису» непосредственно предшествует «Андрей Рублев», фильм об иконописце, выразившем «в красках» то самое описанное в патристике умозрение, опытно познанное и высказанное в Троическом богословии преподобным Сергием.

Но потому, что он удивительным образом воспринял идущее от Отцов Церкви понимание того, что нужно делать для спасения. И действительно делал – так, как это было доступно для человека последней четверти XX века, живущего в стране, наглухо закрывшейся от собственного прошлого, где любые попытки

прорваться к собственным истокам, казалось, были обречены на провал. Вовсе не удивительно, что он не прожил жизнь церковного человека. Но тем более важно, что он им умер. «С 1982 года до своей смерти Андрей Тарковский был в эмиграции и жил главным образом во Флоренции и Париже, а также и в других европейских городах. В эти годы он посещал православный монастырь Преп. Серафима Саровского в Пистое (Италия), и был хорошо знаком с отцом Силуаном (Ливи), так как последний почти каждое воскресение служил во Флоренции. В конце 1985 г., после завершения фильма "Жертвоприношение" в Швеции, Андрей Тарковский возвратился во Флоренцию. Он был уже тяжело болен, и в последний год жизни отец Силуан неоднократно исповедовал и причащал его. Отец Силуан говорит об Андрее Тарковском, что это был глубоко и тонко верующий человек. Непосредственно перед смертью Тарковского повезли во Францию, так как он хотел быть похороненным на православном кладбище. После кончины 29 декабря 1986 г. во Франции он был отпет по православному обряду и похоронен на кладбище в Сент-Женевьев-де-Буа» [5, с. 48]. Памятник на его могиле по проекту Эрнста Неизвестного – традиционный для православного захоронения – в виде Голгофы с крестом, к которому ведут семь ступеней, символизирующих семь фильмов.

Сегодня эти фильмы – признанная вершина, золотой фонд кинематографа. Они являются такими, поскольку причина появления их всех – не конъюнктурная, не коммерческая, а духовная. Фильмы А. Тарковского – «продукт» мировоззренческого поиска, жертвоприношение интеллектуала XX века, принесенное им для преодоления магистрального мироотношения своего времени, ради обретения подлинно человеческой жизни. Он выделялся из своих современников-интеллектуалов 60-х не содержательным наполнением ума, (которое представляло собой в большой мере конгломерат только что открывавшихся и жадно усваиваемых идей…), а страстной напряженностью поиска последней истины человеческого существования; он был, подобно герою Достоевского, «из тех, которым не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить» [7].

Вывод, который хотелось бы сделать в заключение, состоит, во-первых, в том, что его великие «многослойные» фильмы, не позволяя с определенностью сказать, в какую сторону мысль могла бы быть разрешена, побуждают и сегодня продолжать поиск. А во-вторых, в том, что все-таки есть возможность говорить о мировоззренческом выборе Андрея Тарковского, не режиссера, а человека, перед смертью определившего себя как православного христианина.

Список литературы

1. **Анохина Ю.** Тарковский: музыкальные цитаты [Электронный ресурс]. URL: http://tarkovskiy.su/texty/analitika/muz.html (дата обращения: 16.12.2016).
2. **Антоний (Логинов), игумен.** Жертвоприношение Андрея Тарковского [Электронный ресурс]. URL: http://www.ermolino-monastery.ru/Site/teo/Ant/Ant4.htm (дата обращения: 16.12.2016).
3. **Болдырев Н. Ф.** Сталкер, или Труды и дни Андрея Тарковского [Электронный ресурс]. URL: http://www.rulit.me/books/stalker-ili-trudy-i-dni-andreya-tarkovskogo-download-free-239969.html (дата обращения: 16.12.2016).
4. **Бондарчук Н.** О работе над фильмом «Солярис» [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=xNNFZclUhlE (дата обращения: 16.12.2016).
5. **Всеволод, инок.** Человек, который увидел ангела // Русскій инокъ. 2002. № 3 (166). С. 46-49.
6. **Дильтей В.** Воззрение на мир и исследование человека со времен Возрождения и Реформации. М. – Иерусалим: Университетская книга; Gesharim, 2000. 463 с.
7. **Достоевский Ф. М.** Братья Карамазовы [Электронный ресурс]. URL: http://ilibrary.ru/text/1199/p.13/index.html (дата обращения: 16.12.2016).
8. **Николай (Пачуашвили), митрополит Ахалкалакский и Кумурдойский.** Фильм Андрея Тарковского «Солярис» и Евангельская притча о блудном сыне [Электронный ресурс]. URL: http://www.taday.ru/text/31387.html (дата обращения: 16.12.2016).
9. **Тарковская М.** Меня шокировала надпись: Андрей Тарковский. Человеку, который видел ангела [Электронный ресурс]. URL: http://tarkovskiy.su/texty/vospominania/MTarkovskaya03.html (дата обращения: 16.12.2016).
10. **Тарковский А.** Вера – это единственное, что может спасти человека [Электронный ресурс]: интервью с Шарлем Анри де Брантом. URL: http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Brantes.html (дата обращения: 16.12.2016).
11. **Тарковский А. А.** Встать на путь / беседу вели Е. Иллг и Л. Нойгер // Искусство кино. 1989. № 2. С. 109-130.
12. **Тарковский А. А.** Жертвоприношение [Электронный ресурс]. URL: https://www.kinopoisk.ru/film/79821/ (дата обращения: 16.12.2016).
13. **Тютчев Ф. И.** Юбилейное издание: в 3-х т. М.: Даръ, 2013. Т. 1. 496 с.
14. **Человек эпохи барокко** [Электронный ресурс]. URL: http://psy-sait.ru/mirovozzrenie/kartiny-mira-v-istorii/184-chelovek-jepohi-barokko.html (дата обращения: 16.12.2016).

PHILOSOPHICAL ORIGINS OF ANDREI TARKOVSKY'S "COSMIC FAITH"

Gladysheva Stella Gennad'evna, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
Moscow Technological University (MIREA)
svglad@mail.ru

The article analyzes the worldview represented in A. A. Tarkovsky's films, first of all, in "Solaris", and identifies its possible origins. According to the author, these origins can be found, on the one hand, in new European theistically-oriented metaphysics, and, on the other hand, in Orthodox faith. The author examines two possible theistic metaphysics' interpretations presupposing both personal and impersonal universe origin and, consequently, two possible interpretations of A. A. Tarkovsky's creative work.

Key words and phrases: A. A. Tarkovsky; "Solaris"; Europe; Russia; modernism epoch; metaphysics; universal theism; deism; Christianity; Orthodoxy; patristics.