



Идея жертвенности как «код» нравственной философии Андрея Тарковского

Н.Б. Кириллова

доктор культурологии, профессор

DOI: <https://doi.org/10.17816/vgik89533>

УДК 008

АННОТАЦИЯ

Объект анализа — основы нравственной философии Андрея Тарковского, фильмы которого признаны шедеврами мировой экранной культуры. Предмет анализа — идея жертвенности как своеобразный «код» его духовного наследия. Эта проблематика анализируется в статье. Создавая свой особый художественный мир, Тарковский осмысливал такие важные философские категории, как «духовное бытие человека», «вера и безверие», «проблемы совести», «жизнь и смерть», «самопожертвование» и другие. Об этом свидетельствуют не только его экранные произведения, но и архивы, дневники, теоретические работы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Андрей Тарковский, экранная культура, нравственная философия, идея жертвенности, образ-архетип

Актуальность исследования связана с тем, что эпоха глобализации на рубеже XX–XXI веков поставила перед гуманитарными науками ряд социальных и философских проблем, многие из которых так или иначе связаны с анализом кризиса современной цивилизации и духовного бытия человечества. Это те вопросы, которые всегда были в центре внимания «сталкера мирового кино» Андрея Арсеньевича Тарковского (1932–1986), споры вокруг духовного наследия которого не прекращаются до сих пор.

Тарковский принадлежит к тому разряду творцов, для которых «образность» стала наиболее адекватным средством воплощения глубоких интуиций, касающихся бытия и судьбы человека в несовершенном мире. Киновед Д.А. Салынский, определяя онтологический статус фильмов Тарковского, отмечает, что «его произведения являются одновременно и текстом, и реальностью и вместе с тем не являются ни тем ни другим»¹. Исследователь исходит из того, что Тарковский отрицал возможность семиотического подхода к своим работам, «считая их феноменами непосредственной реальности», то есть «мир, воз-

¹ Салынский Д. Киногерменевтика Андрея Тарковского. М.: Квадрига, 2010. С. 513.

¹ Салынский Д. Киногерменевтика Андрея Тарковского. М.: Квадрига, 2010. С. 514.

² Фрейлих С. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М.: Академический проект, 2002. С. 276.

³ Александер Л. Тайны и таинства Андрея Тарковского // О Тарковском / Сост. М.А. Тарковская. М.: Прогресс, 1989. С. 302.

⁴ Deepro Roy. 16 Legendary Filmmakers Praised by Other Great Directors. Taste of Cinema // URL: <http://www.tasteofcinema.com/2015/16-legendary-filmmakers-praised-by-other-great-directors/3/> (дата обращения: 20.10.2021).

⁵ Carmen Gray Where to begin with Andrei Tarkovsky / British Film Institute // URL: <https://www.bfi.org.uk/features/where-begin-with-andrei-tarkovsky> (дата обращения: 20.10.2021).

никающий в рамке экрана», был для него более реальным, чем мир вне этих рамок².

Становление Андрея Тарковского как художника, констатирует известный теоретик С.И. Фрейлих, совпало с периодом, когда не только литература и искусство, но и само творческое мышление претерпели огромное воздействие философии и естествознания, и казалось, что наука оттеснила искусство на второй план. Тарковский «оказался чутким к новой реальности, когда под воздействием технического прогресса рвались связи человека не только с современностью, но и с историей, не только с обществом, но и с самой природой»³.

Проблемным полем являются художественные методы создания авторского мира Тарковского. Будучи человеком верующим, он искал в искусстве, как и в Библии, ответы на вопрос «как жить?». Лейла Александер, шведская переводчица, которая работала с ним на последней картине, опубликовала позднее его ответ: «Создавать искусство — это как жить. Невозможно научить кого-либо жить хорошо, но можно подсказать, как не жить плохо. И это прекрасно описано в Библии. Читай Библию»⁴.

Возможно, этим объясняется, почему при жизни А. Тарковского его творчество более глубоко оценено западным сообществом, а не в СССР, где религия была под запретом. О нем писали такие известные деятели мировой культуры, как Ж.-П. Сартр, И. Бергман, А. Моравиа, Т. Гуэрра, А. Курасава, С. Нюквист и другие. Публицист Дипро Рой опубликовал эссе, в котором 16 знаменитых режиссеров мира, среди которых и Андрей Тарковский, оценивают творчество друг друга⁵. А Кармен Грей, немецкий критик и журналист, считая Тарковского одним из «истинных мастеров кинематографа», подчеркивает, что опрос Sight & Sound 2012 года «о лучших фильмах всех времен» показал, что «Андрей Рублев», «Зеркало» и «Сталкер» вошли в топ-30 критиков и режиссеров мира, доказывая тем самым, какое «благоговение и до сих пор внушает Тарковский»⁶.

Ключевым концептом философии Тарковского является «жертвенность», о чем свидетельствует не только появление мотива жертвы во всех его фильмах, но и частое упоминание этой темы в его дневниках, статьях, интервью. Известно, что архетип жертвенности уходит корнями в глубокую древность. У многих народов мира существовал культ жертвоприношения, на чем основывались многие мифы о героях, жертвующих собой ради мира, для поддержания гармонии бытия. Христианство возвеличило божественную значимость самопожертвования, делая его целью спасения человечества.

⁷ Tarkovskij A.
Die veriegelte Zeit.
Berlin; Frankfurt am
Main: Ullstein, 1985.
Pp. 228.

Для Тарковского эта идея, как и стремление к идеалу, была одной из самых значимых: «Я сторонник искусства, несущего в себе тоску по идеалу, выражающего стремление к нему. Я за искусство, которое дает человеку Надежду и Веру. И чем более безнадежен мир, о котором рассказывает художник, тем более, может быть, должен ощущаться противопоставленный ему идеал — иначе просто было бы невозможно жить...»⁷

Начало творческого пути Андрея Тарковского совпало с «оттепелью», когда стала разрушаться эпоха сталинского тоталитаризма, когда появилась «новая волна» советского кино. Весь мир на рубеже 1950–1960-х годов узнал имена Михаила Калатозова и Сергея Урусевского («Летят журавли», 1958), Сергея Бондарчука («Судьба человека», 1959), Григория Чухрая («Баллада о солдате», 1960), Михаила Ромма («Обыкновенный фашизм», 1964) и другие. К этой когорте ведущих кинемастеров присоединился и молодой выпускник ВГИК со своим видением драмы войны.

«Невинная жертва войны»

В «Ивановом детстве» (1962) сознание главного героя не способно объять перипетии войны и мира. Поставленный по рассказу В.О. Богомолова «Иван», фильм переносит действие из внешней сферы во внутреннюю: его темой становится не подвиг мальчика-солдата, а анализ сложных метаморфоз души подростка. Соединив приемы поэтического кино с жестким, почти документальным изображением реалий войны, Тарковский достигает сильного эффекта.

Через призму расколотого мира, через перепады прошлого и настоящего героя режиссер выводит свою формулу темы «человек и война» с ее противоестественностью и антигуманизмом. Трагедия Ивана у Тарковского заключается в том, что он сдвинут со своей человеческой оси недетским чувством сжигающей его ненависти, жадой отмщения. Отсюда, как отмечает киновед и историк кино Н.М. Зоркая, «черное дерево у реки» как «дерево смерти» — не умозрительный образ, это знак-архетип⁸.

В мифологии древних славян дерево было символом Жизни. С засохшим деревом ассоциировались горе, гибель. Неслучайно в мифах часто использовались такие тренды как «дерево жизни», «дерево познания», «дерево восхождения», «дерево души», «дерево смерти» и другие⁹.

Потому-то режиссер в «Ивановом детстве» дает частое повторение кадра с изображением черного, обугленного дерева,

⁸ Неизвестный
Тарковский: Сталкер
мирового кино / Сост.
Я.А. Ярополков. М.:
Эксмо; Алгоритм,
2012. С. 27.

⁹ Афанасьев А.Н.
Мифы древних
славян / Под ред.
Е. Крыловой.
М.: Рипол-Классик,
2014.

¹⁰ Неизвестный
Тарковский: Сталкер
мирового кино. С. 12

возле которого играют дети. Этот образ многозначен: это и «расстрелянное детство» Ивана (Н.М. Зоркая)¹⁰, и души детей, погибших на войне, и души детей, не рожденных по причине страшной войны.

Интересна точка зрения на этот фильм Жана-Поля Сартра, который в своем открытом письме в редакцию итальянской га-



Кадр из фильма
А. Тарковского
«Иваново детство»
(1962). Иван — Николай
Бурляев

зеты «Унита» подчеркнул его общечеловеческий смысл: «Кто он, Иван? Безумец, чудовище, маленький герой? В действительности он — самая невинная жертва войны, мальчишка, которого невозможно не любить, вскормленный насилием и впитавший его. Нацисты убили Ивана

в тот момент, когда они убили его мать и уничтожили жителей деревни. Однако он продолжает жить. Но жить в прошлом... Нужно отдать должное Тарковскому, так убедительно показавшему, что для этого ребенка, тяготеющего к самоубийству, нет различия между днем и ночью... Маленькая жертва знает, что ей нужно, — это породившая ее война, кровь, мщение. Дорога любви закрыта здесь навсегда...»¹¹

Фильм «Иваново детство», получивший главный приз Венецианского кинофестиваля — «Золотого льва Святого Марка» и собравший еще пятнадцать престижных наград на разных международных фестивалях, стал «визитной карточкой» молодого Тарковского.

Художник и эпоха

В картине «Андрей Рублев» (1966), сценарий которого был написан Тарковским совместно с Андреем Кончаловским, развернута философия русской истории первой половины XV века — одного из самых противоречивых периодов средневековой Руси на исходе татаро-монгольского ига и междоусобицы русских князей. «...Цель нашей работы, — писал Тарковский, — заключается в том, чтобы восстановить реальный мир XV века для современного зрителя, то есть представить этот мир таким, чтобы

¹¹ См.: Фрейлих С.
Указ. соч. С. 452–453.

зритель не ощущал «памятниковой» и музейной экзотики ни в костюмах, ни в говоре, ни в быте, ни в архитектуре. Для того, чтобы добиться правды прямого наблюдения, правды, если можно так сказать, «физиологической», приходилось идти на отступления от правды археологической и этнографической»¹². Это доказывает, что «Андрей Рублев» сделан не в традициях историко-биографического жанра; это философская притча о смысле творчества, о торжестве человеческого духа, об ответственности художника перед обществом.

Картина строится как череда духовных испытаний для героя (сценарий назывался «Страсти по Андрею»), распадаясь на ряд новелл. Здесь сконцентрированы наиболее близкие Тарковскому нравственно-философские проблемы: личность и история, художник и власть, свобода и нравственный выбор, вера, предательство, совесть, что делает этот фильм «подлинным ключом к пониманию всего творчества Тарковского»¹³.

Главной темой «Андрея Рублева», как и других фильмов режиссера, является исследование неразрывной связи личности с окружающим миром и духовным бытием, что сближает его нравственные поиски с философскими идеями И. Канта, Г.В. Гегеля, Ф. Ницше, Н. Бердяева, И. Ильина, С. Франка, Э. Фромма, П. Сорокина, других философов.

Знаковым для Тарковского здесь является образ-архетип Иисуса Христа как Идеал Человека. Христос, идущий на Голгофу, в фильме «Андрей Рублев» становится символом русского человека, который несет свой крест на жертвенном пути ради духовного совершенствования людей. Христос у Тарковского — символический знак его нравственно-философской идеи. Потому-то режиссер показывает его не в библейских одеж-

дах, а в русской посконной рубахе, в лаптях и в реалиях средневековой Руси. Данный библейско-мифологический мотив в фильме является не только показателем «коллективного бессознательного»

¹² Экранная культура. Теоретические проблемы: Сб. статей / Под ред. К.Э. Разлогова. СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2012. С. 196.

¹³ Евланшнев И.И. «Страсти по Андрею»: философия жертвенности // anthropology.rchgi.spb.ru // URL: <http://anthropology.rchgi.spb.ru/dok24.htm> (дата обращения: 14.11.2021).

Кадр из фильма А. Тарковского «Андрей Рублев» (1966). Рублев — Анатолий Солоницын



(К.Г. Юнг), но и позволяет воспринять идею жертвенности как основу духовного подвига во имя людей.

Архетип Креста у Тарковского воплощает в себе представление об устройстве мира. «Крест, — писал Юнг, исследовавший религии разных народов мира, — означает устройство, противопоставленное неустроенному хаосу бесформенного множества... Крест, действительно, один из древнейших символов строя и порядка»¹⁴. В христианской религии крест становится универсальным символом единства жизни и смерти. В «Андрее Рублеве», как и в других своих фильмах, режиссер прибегает к символике креста, подчеркивая, что многие из героев «несут свой крест».

Еще одним знаком-архетипом у Тарковского является образ храма. Так, разоренный храм в «Андрее Рублеве» становится символом разрушения духовности мира, а руины храма в «Ивановом детстве» — знаком всенародной беды.

Неоднозначен у Тарковского и образ главного героя, древнерусского иконописца, который являет собой *alter ego* самого режиссера. Рублев — не просто центральное действующее лицо фильма, это некое нравственное начало, с которым сопоставляются другие персонажи. «Страсти» его бытия — состояние души художника, муки его совести, не желающей мириться с несправедливостью и жестокостью жизни.

Главная гуманистическая проблема фильма — отношение к человеку и человеческому сообществу. Носителями двух противоположных идей в этом вопросе являются два гениальных художника, два антипода — Андрей Рублев и Феофан Грек, а спор между ними о смысле жизни, о предназначении искусства, о добре и зле, о вере и безверии — кульминация фильма. Феофан полагает, что людям необходим страх, что только мысль о неизбежной каре Господней за грехи может приостановить их врожденную подлость и невежество. А роль искусства — разумить людей, показать им все ожидающие их ужасы. Вопрос здесь в том, как отмечает критик Л.А. Аннинский, «насколько правда губительна, ибо светлое к темному не прирастишь. Трагедия в фильме — внутренняя, она коренится в природе вещей, а не в силовом воздействии извне»¹⁵. Тарковский, отстаивая позицию Андрея Рублева, утверждает, что, несмотря на все противоречия жизни, «надо видеть то рациональное зерно, которое только намечается и, конечно, победит... Рублев, как художник, выражая мысль народа, отражал нравственный идеал, к которому призывал. Поэтому он велик»¹⁶.

Мощным аккордом этой жизнеутверждающей темы звучит последняя новелла фильма — отливка юным мастером

¹⁴ Юнг К.Г. Попытка психологического истолкования догмата о Троице // К.Г. Юнг. Ответ Иову / Под ред. А.А. Гусейнова и др. М.: Канон +, 2014. С. 176.

¹⁵ См.: Неизвестный Тарковский: Стаalker мирового кино. С. 141.

¹⁶ Там же. С. 135.

Бориской, оборванным и грязным, гигантского колокола, звон которого приобретает аллегорический смысл: талант, как дар Божий, не должен молчать, он обязан служить людям, будущим поколениям. А самопожертвование художника служит гармонизации бытия, развивая дух человека и всего общества. И уже за пределами сюжетной линии фильма, как его завершение, мы видим на экране фрагменты икон Андрея Рублева, в том числе и его знаменитой «Троицы» — символа Веры, Надежды, Любви.

Проблема смысла творчества продолжена Тарковским в фильме «Зеркало» (1974), который выстроен как исповедь художника о себе, о жизни своей семьи, о матери. Метафора «о времени и о себе» стала философской основой этого фильма-монолога.

Афиша фильма
А. Тарковского
«Зеркало» (1974)



«Зеркало», — пишет актриса Кармен Грей, — величайший шедевр Тарковского. Это также его самая нетрадиционная форма. Автобиографическая и в высшей степени личная, она разворачивается с ассоциативной логикой сновидения, что позволяет воспоминаниям отразиться в бурной национальной истории России¹⁷. В «Зеркале» соединились прошлое и настоящее, документальные кадры и личные воспоминания, частная жизнь семьи и судьбы всего «безумного XX века».

чувство собственной вины перед близкими и скорбь человеческой цивилизации. Это фильм о Времени и трансформации реальности, переход от быта к бытию, от конкретной эпохи к Вечности. А зеркало в фильме — метафора души человека, его духа. Искусство, по мнению Тарковского, — тоже зеркало, которое помогает человеку не только постичь мир, постичь истину, но и понять самого себя.

В «Зеркале», ставшем по определению культуролога М.И. Туровской, «актом социального и человеческого самопознания и самоопределения»¹⁸, нет конкретных примеров самопожертво-

¹⁷ Carmen Gray. Where to begin with Andrei Tarkovsky / British Film Institute // URL: <https://www.bfi.org.uk/features/where-to-begin-with-andrei-tarkovsky> (дата обращения: 20.10.2021).

¹⁸ Туровская М.И. 7%, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. С. 247.



Кадр из фильма
А. Тарковского
«Зеркало» (1974).
Мать — Маргарита
Терехова

вания, но оно подразумевается всей жизнью матери героя, отдавшей детям свою любовь, свою жизнь, пожертвовавшей всем ради их будущего. Темы — Родина и Мать — соединяются в сознании автора как нечто единое, неразрывное. Доминанта картины — мысль о трудной судьбе доб-

роты, которая не является чем-то абстрактным, она в реальных делах и действиях человека.

Фантастика как метафора постижения духовности

Идея жертвенности является стержневой и в тех фильмах А. Тарковского, которые относятся к научно-фантастическому жанру, — в «Солярисе» (по роману С. Лема) и «Сталкере» (по повести А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине»). В обоих случаях литературный замысел претерпел принципиальные изменения: на экране фантастика стала средством постижения реальности.

Основные события «Соляриса» (1972) происходят в космосе, на научной станции, где астронавты пытаются изучать таинственный Океан — планету мозга. Но фантастический сюжет у Тарковского по-своему отражает эпоху, когда постижение Неведомого уже было связано с реальными полетами человека в космос.

Главную цель своей экранизации Тарковский видит в выявлении духовной состоятельности личности, доказывая, что проблема нравственной стойкости и ответственности пронизывает все наше бытие, проявляясь не только на Земле, но и в загадочном Космосе. Сохраняя композиционно-сюжетную линию С. Лема, режиссер создал фильм-размышление о сущности нравственного. Солярис по Тарковскому — это некий Вселенский разум, отчужденный интеллект, отчужденная нравственность. В столкновении с «чужим» человек проходит своеобразную проверку на духовную прочность.

Фантастика в фильме вступает в свои права в тот момент, когда исследователи «соляристики» Гибарян, Сарториус, Снаут

пытаются бороться с «гостями» — ожившими образами из своего прошлого. Материализация совести в облике человека или события становится главной нравственной линией фильма. «Момент истины» наступает и для астронавта-психолога Криса Кельвина после его прибытия на космическую станцию, где он также столкнется со своим прошлым.

Хари, женщина, которую он когда-то любил и перед которой был виноват, предстает в яви: любящая и страдающая женщина оказывается ожившим воспоминанием, гостьей из мира мертвых. Но именно она становится для героя «вспышкой», озарением, а



Кадр из фильма
А. Тарковского
«Солярис» (1972).
Крис Кельвин —
Донатас Баянович,
Хари — Наталья
Бондарчук

любовь — главным мерилom взаимоотношений между человеком и Океаном. Герой готов принести в жертву себя, свою земную жизнь, будущее — ради этого «призрака», «фантома». Но Кельвин — исследователь, изу-

чающий контакты человека с Космосом. И Хари принимает решение уйти, добровольно жертвуя собой, чтобы дать творческую свободу любимому.

Проводя своих героев через столкновение с «чужим» интеллектом, с познанием Неведомого, Тарковский создает ностальгический образ Земли как отчего дома, как эпицентра культуры и цивилизации, доказывая, что человеку нужен только человек.

В «Сталкере» (1980) автор ведет наблюдение за тремя людьми, попавшими в экстремальную ситуацию. Герои и ситуация связаны не только сюжетно, они аллегоричны, как и персонажи предыдущих фильмов Тарковского. В этой «троице» Сталкер — нравственный стержень фильма, именно он является воплощением антипрагматизма, духовности, носителем той истины, ради постижения которой Писатель и Ученый хотят переступить «порог», где сбывается заветное желание.

В пейзаже «Зоны», где явно преобладает библейское начало, очевиден философский контекст фильма. Это бросается в глаза и в линии прибрежных кустов (кущ), и в текучести вод, то обруши-



Кадр из фильма
А. Тарковского
«Сталкер» (1980).
Сталкер — Александр
Кайдаповский

вающихся потоком, то зеркально отражающих островки, на которых как-то умещаются люди. Сами герои в соответствии с философскими аллегориями режиссера воплощают «вечное»: Сталкер — духовность, веру; Писатель — скепсис, безверие; Ученый — тревогу за судьбу науки и человечества. Чуда в фильме не происходит: заветного «порога» никто так и не переступил.

Однако в финале героям откроется все та же вечная, как мир, истина. Этим открытием стало простое человеческое чувство — любовь усталой, много пережившей жены Сталкера, которая совершает свой незаметный, жертвенный подвиг; любовь самого Сталкера, принесшего в жертву нормальную человеческую жизнь, его нежность к дочери-калеке. Любовь, по Тарковскому, и есть то чудо, которое способно противостоять цинизму, безверию, пустому теоретизированию о безнадежности мира.

«Сталкер», ставший последним фильмом А. Тарковского, поставленным на Родине, «запечатлел момент какого-то апокалиптического отчаяния («век расшатался») самого художника»¹⁹ и ввел его в русло общемировой проблематики «конца света». Об этом и его зарубежные картины.

От исповеди к жертвоприношению

Фильм «Ностальгия» (1983), снятый в Италии по сценарию Андрея Тарковского и Тонино Гуэрры, пресса объясняла преимущественно как драму человека, тоскующего на чужбине по родному дому. Однако суть фильма глубже. Главный герой — писатель Андрей Горчаков — прибыл в Тоскану в поисках следов русского крепостного музыканта, который когда-то обучался здесь музыке. Эта поездка станет для героя Тарковского таким же путешествием к самому себе, как полет к планете Солярис или путь в Зону. Подчеркивая, что «фильм является своего рода дискуссией о природе ностальгии, которая гораздо больше, чем просто тоска»²⁰, Тарковский поднимает вопрос

¹⁹ Туровская М.
Указ. соч. С. 248.

²⁰ Г. Бахман.
О природе ностальгии. Интервью с
Андреем Тарковским // tarkovskiy.ru
[официальный сайт]
// URL: <http://www.tarkovskiy.ru/texty/Tarkovskiy/Bachmann.html> (дата обращения: 20.10.2021).

не только о драме творческой личности, но и о драме человеческой цивилизации, связанной с духовной разобщенностью миров, культур.

«Ностальгия» — тоже философская притча о движении человечества к обретению своей духовной целостности, к гармонии. Настроения Горчакова, пытающегося преодолеть свой внутренний кризис, разделяет бывший учитель математики Доменико, которого жители маленького городка в Тоскане считают сумасшедшим, так как он постоянно говорит о приближении Апокалипсиса. Не в силах достучаться до людских сердец, Доменико едет в Рим, чтобы публично сжечь себя у статуи Марка Аврелия... Его жертва — форма протеста против цинизма и безнравственности общества.

Метафорична и финальная сцена фильма: Горчаков с горячей свечой пытается пройти по старинному, наполненному водой бассейну, чтобы понять, где и когда человечество осту-

пилось, и цивилизация оказалась в тупике. Во время своего сакрального священнодействия герой умирает: сердце не выдерживает этого напряжения. Многозначен не только последний кадр, но и весь фильм, в котором появилась новая образность:



Кадр из фильма
А. Тарковского
«Жертвоприношение»
(1986)

кадры, объединяющие российскую деревню и холмы Тосканы, стали своеобразной аллегорией интеграции русской и западноевропейской культур.

Свой последний фильм «Жертвоприношение» (1986), поставленный в Швеции при поддержке И. Бергмана, Андрей Тарковский полностью посвятил той идее, которая являет собой *credo* его творчества.

«Жертвоприношение» — это 24 часа из жизни Александра, бывшего актера, ныне преподавателя эстетики, его жены, дочери и младшего сына, двух служанок, доктора, который лечит эту душевно опустошенную семью, и почтальона, декламирующего Ницше и убеждающего Александра сыграть главную роль в трагифарсе о всемирной катастрофе. Главного героя терзает мука

трагического одиночества, которая усиливается не столько из-за разлада с женой, сколько из-за молчания, немоты Малыша.

Значимой частью пролога фильма является репродукция картины Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов» в кабинете Александра. Камера то укрупняет фрагмент (в первую очередь младенца, принимающего от волхва свое предсказанное будущее), то дает общий план евангельского сюжета. Младенец Иисус, которому поклоняются как будущему мученику и искупителю, становится своеобразным «кодом» фильма «Жертвоприношение».

Наращение мессианского мотива — закономерность эволюции нравственной философии Тарковского. Но в этом фильме, ставшем его духовным завещанием, очевидно влияние личных обстоятельств — смертельной болезни и беспокойства за судьбу сына, которому «с надеждой и верой» посвятил свое последнее творение режиссер.

«Жертвоприношение» начинается со сцены, где Александр с Малышом пытаются возродить засохшее дерево. Отец рассказывает сыну притчу о японском монахе, долгие годы по-



Кадр из фильма
А. Тарковского
«Жертвоприношение»
(1986)

²¹ Кириллова Н.Б. Феномен творчества Андрея Тарковского: духовная миссия художника // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2016. № 22 (4). Т. 156. С. 148.

ливавшем такое же сухое дерево, пока оно не расцвело. Притча, как известно, восходит к обету покаяния. Сама же идея жертвы проходит в фильме через три сюжетных слоя. И сопутствуют ей три архетипа. Первый — о Дереве, кото-

рое вновь появляется в финале уже как завещание отца сыну. Здесь Малыш наконец-то заговорил: «В начале было Слово. Почему это так, папа?..»

Если Дерево связывает жизнь и смерть, то разделяют их Вода и Огонь. Едва ли не во всех фильмах Тарковского Вода — это среда, враждебная человеку; это забвение, всеразрушающее время. А Огонь обозначает высшую духовную жизнь. Огонь — это очищение, это память, это бессмертие...²¹

Дерево не зазеленеет, сын не заговорит, если отец не принесет жертву, не разорвет порочный круг бытия, пусть даже

ценою безумия. Самопожертвование Александра — сожжение собственного дома и прощание со своим прошлым. Его духовное прозрение — в осознании своей вины за безрассудность жизни и за нравственную деградацию общества.

Режиссер Андрей Тарковский внес свой вклад в гармонизацию бытия человечества и мира, который за 35 лет после ухода великого художника стал значительно более открытым для диалога, благодаря глобализации и цифровизации. Но стал ли он нравственно совершеннее?..

Заключение

Подводя итоги, можно констатировать, что значимая в творчестве Андрея Тарковского идея жертвенности тесно связана с другими концептами духовной сферы, такими как Любовь, Истина, Всепрощение. Самопожертвование во имя любви, как стержневая проблема в философских исканиях художника, является по-прежнему актуальной, так как противоречит цинизму, прагматизму, потере нравственных ориентиров современного общества.

Миссия художника — не только стремление к познанию Бытия, но и влияние на духовное развитие человека, стремление помочь ему преодолеть замкнутое пространство своего «Я», иначе не произойдет покаяния, не будет очищения, а значит, и единения человека с окружающим его миром. Помогать в осмыслении этих процессов еще долго будет творческое наследие Андрея Арсеньевича Тарковского. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Александр Л.* Тайны и таинства Андрея Тарковского // *О Тарковском* / Сост. М.А. Тарковская. М.: Прогресс, 1989. С. 302–320.
2. *Афанасьев А.Н.* Мифы древних славян / Под ред. Е. Крыловой. М.: Рипол-Классик, 2014. 288 с.
3. *Г. Бахман.* О природе ностальгии. Интервью с Андреем Тарковским /tarkovskiy.su// URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Bachmann.html> (дата обращения: 20.10.2021).
4. *Евлампиев И.И.* «Страсти по Андрею»: философия жертвенности // *anthropology.rchgi.spb.ru* // URL: <http://anthropology.rchgi.spb.ru/dok24.htm> (дата обращения: 14.11.2021).
5. *Кириллова Н.Б.* Феномен творчества Андрея Тарковского: духовная миссия художника // *Известия Уральского федерального университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры.* 2016. № 22(4). Т. 156. С. 138–149.

6. *Косинова М.И., Фомин В.И.* Как снять шедевр: История создания фильмов Андрея Тарковского, снятых в СССР. М.: Канон+, 2016. 592 с.
7. *Неизвестный Тарковский: Сталкер мирового кино* / Сост. Я.А. Ярополов. М.: Эксмо; Алгоритм, 2012. 304 с.
8. *Сальминский Д.А.* Киногерменевтика Андрея Тарковского. М.: Квадрига, 2010. 576 с.
9. *Туровская М.И.* 7½, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. 256 с.
10. *Фрейлих С.* Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М.: Академический проект, 2002. 512 с.
11. *Экранная культура. Теоретические проблемы: Сб. к статей* / Под ред. К.Э. Разлогова. СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2012. 752 с.
12. *Юнг К.Г.* Попытка психологического истолкования догмата о Троице // К.Г. Юнг: Ответ Иову / Под ред. А.А. Гусейнова и др. М.: Канон+, 2014. 352 с.
13. *Carmen G.* Where to begin with Andrei Tarkovsky [A beginner's path into the haunting cinematic poetry of Russian visionary Andrei Tarkovsky] / 27 October 2015, British Film Institute // URL: <https://www.bfi.org.uk/features/where-begin-with-andrei-tarkovsky> (дата обращения: 20.10.2021).
14. *Deepro R.* Taste of Cinema — Movie Reviews and Classic Movie Lists [16 Legendary Filmmakers Praised by Other Great Directors. Taste of Cinema] / Posted on September 9, 2015 // URL: <http://www.tasteofcinema.com/2015/16-legendary-filmmakers-praised-by-other-great-directors/3/> (дата обращения: 20.10.2021).
15. *Tarkovskij A.* Die versiegelte Zeit. Berlin; Frankfurt am Main: Ullstein, 1985. Pp. 218–228.

REFERENCES

1. *Aleksander L.* (1989) Tainy i tainstva Andreia Tarkovskogo [The secrets and sacraments of Andrei Tarkovsky] // *Sovetskii film*. 1989. № 8. Pp. 302–320. (In Russ.).
2. *Afanasiev A.N.* (2014) Mify drevnikh slavian [Myths of the ancient Slavs] / E.Krylova, ed. Moscow: Ripol-Klassik, 2014. 288 p. (In Russ.).
3. Gideon Bachmann. O prirode nostalgii. Interviu s Andreem Tarkovskim [On the nature of nostalgia. An interview with Andrei Tarkovsky] / *tarkovskiy.su* // URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Bachmann.html> (data obrashcheniya: 20.10.2021).
4. *Evlampiev I.I.* "Strasti po Andreiu": filosofii zhertvennosti ["The Passion According to Andrei": A Philosophy of Self-Sacrifice] / *anthropology.rchgi.spb.ru* // URL: <http://anthropology.rchgi.spb.ru/dok24.htm> (data obrashcheniya: 14.11.2021). (In Russ.).
5. *Kirillova N.B.* (2016) Fenomen tvorchestva Andreia Tarkovskogo: dukhovnaia missiia khudozhnika [The Phenomenon of Andrei Tarkovsky's Work: The Spiritual Mission of the Artist] // *Izvestia Ural Federal University Journal. Series 1. Issues in Education, Science and Culture*. 2016. № 22 (4). Vol. 156. Pp. 138–149. (In Russ.).
6. *Kosinova M.I., Fomin V.I.* (2016) Kak sniat shedevr: Istoriia sozdaniia filmov Andreia Tarkovskogo, sniatykh v SSSR. [How to film a masterpiece: The story of the creation of Andrei Tarkovsky's films made in the USSR]. Moscow, 2016. 592 p. (In Russ.).

7. Neizvestnyi Tarkovskii: Stalker mirovogo kino [The Unknown Tarkovsky: The Stalker of World Cinema] / YA.A. YArropolov, comp. Moscow: Eksmo; Algoritm, 2012. 304 p. (In Russ.).
8. *Salynskii D.A.* (2010) Kinogermenevtika Andreia Tarkovskogo. [Film hermeneutics of Andrei Tarkovsky]. Moscow: Kvadriga, 2010. Pp. 513–514. (In Russ.).
9. *Turivskaiia M.I.* (1991) 7½, ili Filmy Andreia Tarkovskogo. [7½ or The Films Of Andrei Tarkovsky]. Moscow: Iskusstvo, 1991. 256 p. (In Russ.).
10. *Freilikh S.* (2002) Teoriia kino: ot Eizenshteina do Tarkovskogo. [Film Theory: From Eisenstein to Tarkovsky]. Moscow: Akademicheskii proekt, 2002. 512 p. (In Russ.).
11. Screen culture. Theoretical problems: Collection of articles / Edited by K.E. Razlogov. Saint Petersburg: Dmitry Bulanin Publishing House, 2012. 752 p. (In Russ.).
12. *Jung C.G.* (2014) Popytka psikhologicheskogo istolkovaniia dogmata o Troitse [A Psychological Approach to the Doctrine of the Trinity] // K.G. Jung. Otvet Iovu / A.A. Guseinii et. al., ed. Moscow: Kanon +, 2014. 352 p. (In Russ.).
13. *Carmen G.* (2015) Where to begin with Andrei Tarkovsky [A beginner's path into the haunting cinematic poetry of Russian visionary Andrei Tarkovsky] / 27 October 2015, British Film Institute // URL: <https://www.bfi.org.uk/features/where-begin-with-andrei-tarkovsky> (data obrashcheniya: 20.10.2021).
14. *Deepro R.* (2015) Taste of Cinema — Movie Reviews and Classic Movie Lists [16 Legendary Filmmakers Praised by Other Great Directors. Taste of Cinema] / Posted on September 9, 2015 / URL: <http://www.tasteofcinema.com/2015/16-legendary-filmmakers-praised-by-other-great-directors/3/> (data obrashcheniya: 20.10.2021).
15. *Tarkovskij A.* (1985) Die versiegelte Zeit. Berlin; Frankfurt am Main: Ullstein, 1985. Pp. 218–228.

The Concept Of Self-Sacrifice In The Philosophy Of Andrei Tarkovsky's Work

Natalia B. Kirillova

Doctor of Cultural Studies, Professor, Head of the Cultural Studies and Sociocultural Activity Department at the Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Honored Art Worker of the Russian Federation

UDC 008

ABSTRACT: The article analyzes the fundamentals of the moral philosophy of Andrei Tarkovsky, a unique Russian film director, thinker and art theorist whose films are recognized as masterpieces of screen culture along with the works of M. Antonioni, I. Bergman, L. Bunuel, L. Visconti, A. Kurosawa, F. Truffaut, F. Fellini, S. Eisenstein and others. The subject under study is the idea of self-sacrifice in Tarkovsky's works as a distinctive "code" of his spiritual heritage. A believer, he sought in art, as well as in the Bible, answers to the question "how to live?" Creator of an original artistic world, Tarkovsky dwelled upon such vital philosophical categories as "life and death", "faith and faithlessness", "man's spiritual existence", "problems of conscience", "self-sacrifice", etc. This is evidenced not only by his screen works, but also archives, diaries and theoretical works, by use of which the author provides their own interpretation of the philosophy of Tarkovsky's work focusing on the idea of self-sacrifice and the specifics of its artistic interpretation. The artist's mission is not only to strive for the insight into being but also to influence the spiritual development of a person in order to contribute to the improvement of the wide world. Andrey Tarkovsky had made his contribution to the harmonization of the human existence and the world, which 35 years after the great artist was gone has become due to globalization and digitalization much more open to dialogue. But when it comes to moral level it's an open question... .

KEY WORDS: Andrey Tarkovsky, screen culture, moral philosophy, idea of self-sacrifice, the archetypal image