

УДК 130.2+141.5

DOI: 10.48164/2713-301X_2024_17_13

В.Б. Малышев

Самара

Самарский государственный технический университет

vbmaly@yandex.ru

АПОКАЛИПСИС БЕЗДУХОВНОСТИ КАК ПРОБЛЕМА ЦЕННОСТЕЙ: НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

Метафизическая архитектура эпохи апокалипсиса как проблема ценностей культуры отражена в творчестве Андрея Тарковского через полицентричные тексты культуры, через шедевры кинорежиссуры как компедиум общечеловеческих ценностей. По мнению автора настоящего исследования, в кинотекстах Тарковского показаны бездуховность современного человека, утрата культурой ценностного ядра в ситуации общества потребления, искажение самого мировосприятия на уровне изначальных модальностей культуры, что символизировано метафизическим искажением идеи Троицы. Крушение идеализма, отсутствие ценностных координат и идеалов, демонтаж ценностей альтруизма, коллективизма, веры во что-либо трансцендентное, веры в Бога и себя как его подобия – все это признаки потери человеком внутреннего мира, апокалипсиса бездуховности на фоне глобальных катастроф XX–XXI столетий. Помимо фильмов «Жертвоприношение» и «Ностальгия», особенно репрезентативен в этом смысле киношедевр А. Тарковского «Сталкер».

Ключевые слова: апокалипсис, бездуховность, ценности культуры, творчество Андрея Тарковского, изначальные модальности культуры.

Актуальность настоящего исследования обусловлена особенностями современной культуры, ее текущим состоянием: человек, словно по неким дантовым кругам, следует в пропасть, опускается духовно все ниже, становясь все более и более материально ориентированным существом. Ценности и смыслы глобальной цивилизации, уравнивающей всех и вся, спекаются все плотнее в одномерную массу, закрыв завесой ту прозрачность миропонимания, которая характерна для молодых культур, находящихся в стадии расцвета. Эпоха апокалипсиса (от греч. ἀποκάλυψις – откровение), сценарий которой прописан в Откровении Иоанна Богослова, одной из книг Нового Завета, имеет ряд характерных черт, свидетельствующих о духовной деградации человечества. Очевидными признаками этой эпохи являются полустившие гештальты техногенной

цивилизации: индустриальные ландшафты, остовы заброшенных промышленных предприятий и электростанций; скрытые от глаз, но от этого не менее опасные могильники радиоактивных отходов. Однако, пожалуй, основной проблемой современной цивилизации становится бездуховность, потеря как нравственных ориентиров, моральных устоев, так и деформация ценностных координат в целом. Толковый словарь Т.Ф. Ефремовой дает следующее определение бездуховного. Бездуховный – «лишенный нравственных идеалов, духовных ценностей или пренебрегающий ими»¹. Действительно, если бездуховность есть отсутствие чего-то, то этим чем-то могут быть ценности или идеалы, которыми мы либо

¹ Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный [Электронный ресурс]. URL: <https://www.efremova.info/word/bezduhovnyj.html> (дата обращения: 20.08.2024).

живем (и проживаем), либо пренебрегаем и игнорируем. Они наличествуют в культуре как некое сложное отношение самого человека к чему-то значимому, важному для него. «Ценность это значимое, стоящее; только что значимо – ценность. Но что значит “значимо”? Значимо то, что играет важную роль» [1, с. 71; 2]. Что же может быть значимо, что играет первостепенную роль в обществе потребления, в котором мы сейчас живем, кроме самого процесса потребления и его коррелятов – финансовых, производственных, и самого мира вещей, системы вещей (Ж. Бодрийяр)? Мы начинаем жить в цивилизации, где утрачена связь с тем, что называется корнями культуры, ее истоками. Не секрет, что эти истоки могут находиться, главным образом, только в одном трансцендентальном центре – во внутреннем мире человека. «Кто-то из великих сказал...» – утверждает человек, не понимающий своей ответственности за все, своего не-алиби в бытии (М. Бахтин). Оппозиция *«внутренний мир человека – социальная реальность»*¹ метафизически сокрыта в современности и в силу завуалированности конфликта между духовным потенциалом внутреннего мира человека и бездуховностью общества потребления делается все более непреодолимой. «Последний человек» (Ф. Ницше) успешно «прыгает» по планете [3, с. 15] и чувствует при этом себя прекрасно, испытывая удовольствие от потребления большого спектра материальных благ. Он живет одним мгновением.

Проект какого-то иного мироустройства, где так или иначе господствуют «живые» ценности и идеалы, много раз фигурировал в истории человечества: в древнеиндийской и китайской философской мысли, в учении Платона о государстве, в Новое время у Т. Мора, Т. Кампанеллы, Ф. Бэкона. Позднее у А. Сен-Симона, в учении марксизма, у отдельных отечественных мыслителей (М.М. Щербатова, А.Д. Улыбышева,

В.Ф. Одоевского, Н.Г. Чернышевского). Востребованность утопических проектов марксизма, будучи плодом рационального мышления, оказалась весьма относительной, чему доказательством стал крах социализма в советском варианте. Может быть, именно рациональность мышления вредит делу, и нужно действовать «от противного». Примеры антиутопий довольно хрестоматийны и весьма поучительны. Тексты Е. Замятина, Дж. Оруэлла, О. Хаксли, Р. Брэдли и других оставили заметное место в истории человеческой мысли. Возможно ли, что взгляд на вещи через мир искусства гораздо продуктивнее? Наша цель – комплексное изучение этого вопроса со всеми теоретическими, методологическими и эстетическими нюансами на примере творчества великого советского режиссера Андрея Тарковского.

Семантика мира пандемий и гибридных войн, космических и локальных земных катастроф, стихийных бедствий и биологических угроз показательна. Сцены из киношедевров отражают элементы довольно ущербной картины мира. Они словно апокалиптические знамения, предупреждения, как наставление на истинный путь, как обозначение пути к высшим ценностям культуры и идеациональным благам жизни. В картинах Андрея Тарковского заметен эффект парадоксального переплетения смыслов и культурных пластов [4–6]. Это даже не полифонические тексты культуры (М. Бахтин) [7], а тексты *полицентричные*, где каждый голос носителя культуры есть манифестация некоего устойчивого смыслового «центра». Полицентричность в данном случае – *конструктивное смысловое переплетение* текстов разных культур и эпох. В самом деле, ценности и идеалы русской культуры соседствуют с элементами культуры древнекитайской (монолог из «Сталкера» с цитатами «Дао дэ Цзин»), деталями японской (звуки флейты в «Жертвоприношении», мотивы «Расемона» А. Куросавы

¹ Курсив здесь и далее – автора статьи.

в «Ивановом детстве» и «Андрее Рублеве»), современной эзотерической («Сталкер»). Любовь к «гофманиане» (как следует из дневников и сценариев фильмов режиссера) уживается с мотивами русской иконописи («Андрей Рублев»), эстетикой эпохи возрождения («Солярис», «Жертвоприношение»), которая, в свою очередь, соседствует с эстетикой апокалипсиса («Сталкер» и «Жертвоприношение»). Эсхатология христианской культуры может быть интерпретирована на языке другой культуры, как на языке культуры архаической, так даже и на языке культуры эзотерической. В известном смысле Андрея Тарковского можно считать пророком эпохи апокалипсиса в киноискусстве. При этом его видение имеет один интересный аспект – это предчувствие не только физического конца старого мира, но и ощущение тотального краха общечеловеческой культуры и ее ценностной основы. Известно увлечение Тарковского в поздний период творчеством Карлоса Кастанеды, замыслы экранизации книг знаменитого американского эзотерика в период постановки «Сталкера»¹, интерес к йоге и трансцендентальной медитации в «итальянский» период, время «Ностальгии»². Очень органично в ткань фильма «Сталкер» вошли строки из «Дао Дэ Цзин», опосредованные эпиграфом из «Скомороха Памфалона» Николая Лескова, но, по сути, заимствованные из древнекитайской философии³. «Сталкер» стал своеобразной вершиной творчества режиссера и при этом квинтэссенцией эсхатологии современности в киноискусстве. Тарковский писал по этому поводу в 1979 г. во время «сдачи» кинокартины: «А “Сталкер”, кажется, получился самым лучшим из моих фильмов...»⁴. В нём, по мнению

кинорежиссера, оказалось «меньше всего» «суетливого, преходящего, ложного», в отличие от других его, уже снятых, картин⁵. Очевидна отточенность замысла режиссера, понятая как само совершенство, высвеченная в процессе разных «мытарств» постановки, реконструкции уже утраченного материала. Но для понимания всего замысла необходимо обратиться к двум последним киношедеврам режиссера – фильмам «Ностальгия» и «Жертвоприношение».

В последнем своем фильме «Жертвоприношение», первый показ которого состоялся почти синхронно с аварией на Чернобыльской АЭС, Тарковский уже не предвосхищает, а моделирует в ткани фильма сцену воображаемой катастрофы, о которой герои узнают по знакам: внезапно отключаются телефонная связь и электричество, выступает премьер-министр по телевидению с призывом оставаться на месте и не впадать в панику по поводу некой военной угрозы. По словам Александра, главного героя фильма, «война эта последняя, страшная, после которой уже не останется ни победителей, ни побежденных, ни городов, ни деревень, ни травы, ни деревьев, ни воды в источниках, ни птиц в небесах...»⁶. Однако с высоты прожитых лет, времени, прошедшего после выхода фильма, здесь становится понятна и семантика не только воображаемой войны, но и любой другой катастрофы, например изоляции человека во время такого катастрофического мирового события, как пандемия 20-х гг. XXI века. «Дрожь земли» и вибрирующий пол дома в «Сталкере» и «Жертвоприношении», разлитое молоко на земле в сцене ослепления из «Андрея Рублева» и разбившийся кувшин с молоком в «Жертвоприношении» означают некий крах всего того, что было благим в стабильном мире.

¹ Тарковский А.А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. Москва: Междунар. ин-т им. А. Тарковского, 2022. С. 189, 195.

² Там же. С. 345, 457.

³ Дао дэ цзин / пер. и примеч. Ян Хин-Шуна. Санкт-Петербург: Азбука; Азбука-Аттикус, 2019. С. 92.

⁴ Тарковский А.А. Указ. соч. С. 204.

⁵ Там же. С. 197.

⁶ Монтажная запись художественного фильма «Жертвоприношение» [Электронный ресурс] / Медиа-архив «Андрей Тарковский». URL: <http://tarkovskiy.su/texty/gertvoprinochenie/gertvoprinochenie09.html> [дата обращения: 20.08.2024].

Мятущаяся толпа из сна Александра в «Жертвоприношении» может символизировать, в числе прочего, указанные исторические события, а также более глубокие изменения в смысле духовного апокалипсиса – отрыв от «древа» истинных ценностей, истинных глубинных «смыслов» жизни человека на Земле. Безусловно, в базовых философских традициях эсхатология сосуществует с сотериологией – погибающему человечеству нужен Спаситель. Призыв к человечеству, глас единственно бодрствующего сознания, глас вопиющего в пустыне лучше всего персонализирован в фильмах «Ностальгия» и «Жертвоприношение». Огонь – вот весьма характерная стихия апокалиптического мира. Призыв к человечеству доносится до него через стихию огня: самосожжение Доменико в «Ностальгии»; сожжение собственного дома в качестве ритуальной жертвы Александром, героем фильма «Жертвоприношение». В «Сталкере» сотериологическая функция дифференцирована, распределена между персонажами. Писатель спасает мир, говоря всем правду в глаза, Ученый создает бомбу для уничтожения мирового зла, Сталкер является проводником в лучшую чудесную реальность.

А семантика «благого» – это, прежде всего, семантика ценности. Благое – значит ценное. Эту семантику усиливает быющая в конвульсиях женщина – жена Сталкера в «Сталкере» и жена Александра в «Жертвоприношении». Вообще, Тарковского сближает с Ницше именно горизонтальная стратификация сакральных смыслов как апелляция к космическому женскому началу. Верить в высшее начало бытия совсем не означает устремиться к потустороннему, в заоблачные выси. Мать-земля – вот самое священное в этом мире. Достоевский и Ницше здесь полностью солидарны. «Оставайтесь верны земле», – призывает ницшевский Заратустра [3, с. 9]. Символично припа-

дание к земле главного героя в сакральной Зоне из «Сталкера», которая сама олицетворяет женское (по словам одного из персонажей Профессора, это касание земли есть «свидание с Зоной», сама Зона есть некое космическое женское начало. «Пойти в Зону» из «Сталкера» семантически близко «пойти к Марии» из «Жертвоприношения». Сакральный сновидческий брак Александра с «ведьмой в хорошем смысле», Марией в «Жертвоприношении», после которого происходит телесная левитация, так же, как левитирующая главная героиня в знаменитом «Зеркале», – символ наивысшей полноты бытия, внутренней гармонии человеческого существа как открытия и реализации «тайны пола».

Несмотря на прошедшие десятилетия, «Сталкер», являясь главным шедевром Тарковского¹, актуален как никогда. Горизонт современности насыщен катастрофами и бедствиями – эпидемии, климатические катастрофы, голод, аварии на Чернобыльской АЭС и на АЭС Фукусима. Еще в дневниковых записях 1970 г., задолго до «Сталкера», Андрей Тарковский полон апокалиптических предчувствий, он отмечает, что общность людей, стремящихся к одной цели – наесться, обречена на гибель, и что «рано или поздно над материками встанут зловеющие смертоносные облака в виде грибов»². В фильме показано *крушение идеализма*, которое Тарковский мыслил в плане главного предмета осмысления, распад Советского Союза, а значит и былых ценностей альтруизма, коллективизма, фидеизма, а также моральное разложение участников всего «социалистического лагеря».

Название фильма – «Сталкер», выбранное в итоге режиссером в соответствии с текстом братьев Стругацких, стало краеугольным камнем в видении замысла киношедевра [8, с. 22]³. Оно отсылает к теме мессианства,

¹ Тарковский А.А. Указ. соч. С. 204.

² Там же. С. 31.

³ Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Собрание сочинений. Сценарии. Москва: Neoclassic, 2020. С. 280-394.

духовного лидерства в обществе, где доминируют материализм и потребительское отношение ко всему, а вера в Бога утрачена. Основа сюжета фильма «Сталкер» – путешествие трех персонажей в некую запретную территорию, экстраординарный объект с аномальными свойствами, где произошла катастрофа (где упал огромный «не-совсем-метеорит»). Эта Зона особым образом усиливает паранормальные способности человека, по сути воплощая, материализуя содержимое подсознания людей (так было уже в фильме «Солярис»). Ходят слухи, что там исполняются желания людей. Люди устремляются в это место, и, поскольку путешествие в Зону чрезвычайно опасно, они, как правило, там исчезают, гибнут. Тогда становятся нужны *сталкеры* – опытные одаренные проводники к месту катастрофы (от англ. *to stalk* – выслеживать, преследовать, подкрадываться). Последнее значение «красться» было наиболее близко режиссеру¹. Сталкер у него не только «следопыт», проводник, что изначально было в сценарии Стругацких «Машина желания». Тарковский обращается к интенциям произведений Ф. Достоевского, прежде всего роману «Идиот». По замыслу режиссера его Сталкер, являясь по сути современным юродивым, парадоксальным образом выполняет функции сакральные, мессианские, жреческие. Подобное водительство – не тот мощный прямолинейный «вождизм», но именно столь свойственная европейской культуре манера «имперского» доминирования некоего «пастыря» над человечеством, как пишет М. Хайдеггер в поздний период творчества [9]. Как отмечал немецкий мыслитель, духовное водительство в европейской культуре, в отличие от античной, – уже не сотворчество равных, но повеление с некоего символического возвышения. Римское *regō, gēhī, rēctum, regēre* – править, управлять, руководить, направлять, бросать в цель, определять, устанавливать,

давать наставления, указания, исправлять, воспитывать, а также *dictio* проливают свет на семантику власти над миром и себе подобными [9, с. 90-130], как это было в первых вариантах «Машины желания»². Это не вождество и не диктат, а именно помощь по духу, которую великие духовные лидеры человечества, такие, например, как Сергей Радонежский или Николай Рерих, считали наивысшим, сильнейшим видом помощи другому. Тарковский замечает: «Надо постоянно ощущать ответственность за то, что происходит вокруг. Для того чтобы верить в будущее, необходима прежде всего глубокая уверенность в самом себе. Мой Сталкер – из тех, кто с болезненной остротой ощущает потребность в такой вере и чье призвание состоит в том, чтобы указать человеку путь, на котором он может обрести уверенность в себе»³.

Бывают в творчестве гениев уровни А. Тарковского прозрения, конституирующие все дальнейшие представления о культуре, искусстве, эстетике, аксиологии, теории культуры в целом. В данном случае это идея Троицы, Тримурти, Триады, трехфункциональности (Ж. Дюмезиль), триадологии в целом (Е.П. Борзова) [10]. Сущностное искажение на уровне архетипов, на уровне изначальных модальностей культуры – это центр того циклона, который сметает на своем пути все аксиологическое здание культуры, ее «святая святых». Такие модальности связаны с установлением ценностного отношения к миру. Они являются предельным выражением точки зрения исторического субъекта на мир в ту или иную эпоху [11, с. 15]. Это базовые установки мировосприятия, определяющие трансляцию ценностного содержания внутреннего мира человека в социальную реальность и мир культуры. Начиная с Платона, возникает традиция на вершину человеческого бытия устанавливать некие наивысшие значи-

¹ Тарковский А.А. Указ. соч. С. 166.

² Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Указ. соч. С. 239-279.

³ Тарковский А.А. Указ. соч. С. 603.

мости. У Платона это Истина (aletheia), Благо (agathos), Прекрасное (calos). В Средние века теологи упростили эту схему. Она стала звучать как Истина, Добро, Красота [2, с. 10-11]. В русской культуре идея метафизической Триады обрела особые и неповторимые черты, а также воплощение в иконописи, как образ Пресвятой Троицы.

Ветхозаветный мотив Святой Троицы стал кульминацией еще одного великого фильма Тарковского – «Андрей Рублев». В результате своего страстного пути знаменитый русский иконописец переходит из мира черно-белой реальности в блистающий своими красками горный мир шедевров иконописи, творец которого – он сам. Отец Павел Флоренский считал, что Рублев воплотил в живописи духовные прозрения Сергия Радонежского. Он отмечал, что «Андрей Рублев не придумал ничего нового, и внешне, археологически расцениваемая, его икона Троицы стоит в длинном ряде ей предшествовавших, начиная с IV–VI веков... само по себе созерцание Святой Троицы не живописало...» [12, с. 458]. Знаменитое творение Андрея Рублева, преодолевая рудиментарные каноны лицевого жития, стало «новым откровением», «новым видением духовного мира», иконой, которую Рублев написал «в похвалу Отцу Сергию» [12, с. 459].

В ситуации «Сталкера» мы не видим никакой апелляции к исторической памяти. Троица из фильма-притчи приземлена, перевернута, но тем не менее сама ее идея в культуре неуничтожима.

Великий символ божественного откровения – Троица, спроецирован на реальность современной культуры, реальность «чугунных законов» общества потребления, формируя образную систему фильма «Сталкер» и передавая семантику Трех в гротескной форме и саркастической манере. Сталкер, Писатель и Профессор – вот эта троица современности, но это не имена, а клички, что вполне соответствует концепции мира-как-тюрьмы, которая

высказана Сталкером: «Да мне везде тюрьма...» Очевидна игра смыслов слова «Зона» в фильме, вышедшем из недр советской культуры. Только изгой, отверженный, тот, у кого уже в жизни ничего не осталось, «диссидент системы» оказывается способен обрести внутреннюю свободу в мире, где внешняя свобода невозможна. Рассуждения о роли искусства и цитаты из Откровения Иоанна Богослова, полемические диалоги персонажей, сама семантика их фигур служат средством достижения высочайшего уровня эстетической выразительности. Подобная игра семиотических оппозиций в искусстве на примере китайской метафизики как основа построения мизансцен детально изучалась С. Эйзенштейном [См.: 13]. Однако у Тарковского собственный метафизический числовой символизм. В начальных и финальных сценах фильма трое в баре, за круглым столом. Три гениальных актера – три главных роли в этой троичной системе координат. Александр Кайдановский – Сталкер, Анатолий Солоницын – Писатель, Николай Гринько – Профессор. Они отправляются в путь, полный смертельных опасностей. Сначала пробиваются через полицейские кордоны под звук автоматных очередей, потом в Зоне под рев собственных внутренних чудовищ, обитающих в мире их подсознания, затем, пребывая в состоянии совершенного смирения и полного молчания, под шум падающей воды в сакральном сердце Зоны.

Удобнее всего рассматривать персонажей Троицы-Триады из «Сталкера» в контексте трехфункциональности божеств индоевропейской мифологии *созидание-сохранение-разрушение*¹.

Основная миссия и семантическая доминанта Профессора – *созидание*. Это сильно трансформированный образ Бога Отца. Именно его фигура появляется первой на фоне того самого сумрачного бара с «лиловым отсве-

¹ Серебряный С.Д. Тримурти // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 2: К–Я / гл. ред. С.А. Токарев. 2-е изд. Москва: Совет. энцикл., 1988. С. 525.

том», в который он входит первым, символически зажигая свет на «алтаре» мироздания. Это тот, кто способен «накормить» сотворенный мир, его атрибуты – термос, бутерброды, вязаная шапочка как некий бутафорский символ мудрости. В конце фильма мы видим нечто иное. Созданная им бомба «в двадцать килотонн» несет разрушение, но ее надо было изобрести, смоделировать. Профессор – не Творец в совершенном смысле, но в очень узком и современном он творец техники, технократ. Его фигура несет в себе семантику создания благ цивилизации (слова Писателя, адресованные Профессору, «вся эта ваша... технология, все эти домны, колеса и прочая маета-суета – чтобы меньше работать и больше жрать – все это костыли, протезы...»¹). Основная миссия и доминанта в семантическом ореоле Сталкера – *сохранение*. Семантика Сталкера отвечает семантике Святого Духа, в данном случае сильно трансформированной. Отвечая за духовность, сохранение веры, традиции сакрального пространства, где каждый человек может найти и обрести путь к счастью, Сталкер обращен не к Небу, а к Земле. Именно Земля, женское начало Вселенной ныне свято. Однако вместо голубя, традиционного символа Святого Духа, чье подобие все же мелькает в кадре в сцене с песчаными дюнами, Тарковский подводит к своему персонажу черную собаку как напоминание о святости Земли и ее недр. Собака во многих религиях – мифологический страж в подземном мире, достаточно вспомнить Цербера из античной мифологии, а также аналогии из китайской, маньчжурской мифологии; собак из сказки «Огниво» Г.-Х. Андерсена. Семантический ореол Писателя несет в себе атрибутику *разрушения*, семантику «последних дней»

этого мира, гибнущего в аду бездуховности. Писатель – «сын» этого тленного мира в негативном смысле, его плоть, кровь, интеллект. Сцена, когда он сам надевает на свою голову символический евангельский терновый венец (говоря «не обольщайтесь: я вас не прощу»), имеет кощунственные коннотации. И это ничего не меняет в плане базовой функции писателя – проникновение в смысл вещей через деконструкцию старых, уже имеющихся смыслов. «Не мир, но меч» вносит в эту жизнь Писатель, но благодаря силе киноискусства и гению режиссера эти интенции разрушения в религиозном смысле парадоксально отвечают духу ни во что не верящего постмодернизма.

Идею Троицы в горнем мире, безгранично превосходящем наше земное восприятие, по словам одного из персонажей, в нашем земном сознании заменила «геометрия треугольников». Мир стал «плоским», в нем жить неинтересно. Тарковский отчетливо демонстрирует в фильме «Сталкер», как искажены функции метафизической триады. Писатель, который должен отвечать за эстетическую ипостась бытия, видит только уродства цивилизации и думает, что ищет истину, всегда находя только горькую правду жизни. Этого отчаявшегося человека облагораживает манера открывать во всем подлинную правду жизни. Профессор как индивид, сугубо эмпирически настроенный, вместо поиска объективной истины занят изготовлением бомбы «в двадцать килотонн». Сталкер, новоиспеченный «столп» религиозного сознания и морали, изобретает некую ущербную этику, совершенно неаутентичную окружающей действительности, зачастую приводящую к гибели людей, которых он приводит в Зону. И эти трое, «мозговые аристократы» современного общества, являясь центром циклона трансформации общественного сознания, способны придать другим людям, культуре лишь деструктивный импульс.

¹ Тарковский А.А., Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Сталкер. Литературная запись кинофильма [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litres.ru/book/arkadiy-i-boris-strugackie/stalker-literaturnaya-zapis-kinofilma-154625/> [дата обращения: 11.09.2024].

Как метафизический противовес искажению культуры на уровне ее первичных модальностей очень востребованы интенции восточной метафизики. Противовесом «этому» миру в Зоне выступает нечто сокровенное, трансцендентное. Согласно мудрости древнеиндийских Упанишад, ты есть часть *того* мира. Твоя духовная природа сокрыта в *ином*, а не в *этом*. Тогда становится понятно, почему в Зоне мистический выигрыш получит только тот, кто *не от этого мира*.

Рассмотрим интертекстуальную стратегию, сотворенную Тарковским: в образе Писателя обнаруживается особый антропологический тип, гениально переданный Анатолием Солоницыным. В нем много гетевского и ницшеанского.

Вспомним, как представляется «вызывателю духов» Фаусту сам дух, Мефистофель.

Я дух, всегда привыкший отрицать.
И с основанием: ничего не надо.
Нет в мире вещи, стоящей пощады.
Творенье не годится никуда...

И.-В. Гете. Фауст.
Перевод Б. Пастернака¹

В сцене прибытия троих в Зону на дрезине фигура Писателя, сутулого человека в черном пальто, рядом с прямой фигурой Ученого в кадре очень характерна – она выглядит как «знак вопроса». Специфично переплетение в сознании кинорежиссера интенций русской и западноевропейской культур. Вспомним подобную семантическую конструкцию у А. Блока.

Стоит буржуй, как пёс голодный,
Стоит безмолвный, как вопрос.
И старый мир, как пёс безродный,
Стоит за ним, поджавши хвост.
А. Блок. Двенадцать

В самом деле, Писатель – это тот «злой критик», своеобразный «черный оппонент», который постоянно задает неудобные вопросы главным героям. Он часть того «старого» косного мира, который, к несчастью, наиболее осязаем и реален. Именно «демонический дух» и «реалист» Писатель на деле осуществляет гетевское «нет в мире вещи, стоящей пощады...», что замысел Стакера с его водительством не «годится никуда». Он отговаривает остальных не входить в заветную Комнату. Именно он обладает самым «трезвым» сознанием из всех троих, четко, как эксперт, обличая негативные особенности постапокалиптического мира, в котором «будущее слилось с настоящим». Не говоря уже о той самой «въядливой» манере писателя – несносной привычке во все вникать, критиковать, противоречить, вступать в спор, задавать каверзные вопросы Сталкеру и Профессору. Вот один из самых жестких диалогов в конце фильма:

Сталкер. Ничего не осталось у людей на земле больше! Это ведь единственное... единственное место, куда можно прийти, если надеяться больше не на что. Ведь вы же пришли! Зачем вы уничтожаете веру?!

Хочет снова кинуться на Профессора, но Писатель отталкивает его.

Писатель. Да помолчи ты! Я же тебя насквозь вижу! Плевать ты хотел на людей! Ты же деньги зарабатываешь на нашей... тоске! Да не в деньгах даже дело! Ты же здесь наслаждаешься, ты же здесь царь и Бог! Ты, лицемерная гнида, решаешь, кому жить, а кому умереть. Он еще выбирает, решает! Я понимаю, почему ваш брат сталкер в Комнату никогда не входит. А зачем? Вы же здесь властью упиваетесь, тайной, авторитетом! Какие уж тут еще могут быть желания!²

¹ Гете И.-В. Фауст. Москва: Эксмо, 2012. С. 45.

² Тарковский А.А., Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Сталкер. Литературная запись кинофильма...; Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Указ. соч. С. 390-391.

Ницшеанский элемент не случаен для творчества Тарковского, это доказывают отсылки к творчеству великого немецкого философа в фильме «Жертвоприношение» (диалог Отто и Александра в начале фильма). В «Сталкере» образ Писателя предельно демонизирован и дионисичен. Атрибуты Писателя – бутылка спиртного, пистолет, терновый венец из колючей проволоки. Это «инженер человеческих душ», безбожник-интеллектуал, растерзанный, словно древний Дионис вакханалией современного общества потребления, которая описывается пищеварительной метафорой: «Душу вложишь, сердце своё вложишь – жрете и душу, и сердце. Мерзость душевную вывалишь – жрете мерзость»¹. Этого отчаявшегося человека облагораживает служение истине: терзая души окружающих жалом воспоминаний, он творит добро. Ведь по сути его манера общения с оппонентами – это сократические диалоги.

Итак, в кинотеках Тарковского происходит важный для всего мира искусства многомерный по сути прорыв к трансцендентному в реальности полицентричных текстов культуры, формируется трансцендентальная «смотровая площадка» на эстетических вершинах мировосприятия великого художника. На основе закрепления в своем творчестве важнейших ценностей культуры А. Тарковский дает зрителю духовное окно в иную реальность, по ту сторону обыденного и пошлого. Великий режиссер предлагает уникальную по своему значению и масштабу методику погружения человека в глубины собственного внутреннего мира в ситуации духовного апокалипсиса. Если некогда Я.А. Коменский создавал «Великую дидактику» как ортодоксальное направление всей европейской педагогики и философии образования, уже на исходе XX века А. Тарковский предлагает нам дидактику обретения

духовного самосознания средствами киноискусства. Творчество режиссера закладывает фундаментальную возможность эстетических прозрений через призму кино как синтетического вида искусства, создав особого рода полицентричный текст. Архитектоника такого текста ведет к постижению фундаментальных ценностей культуры на уровне ее изначальных модальностей. Внутренний мир гениального художника, детали которого проживаются самим творцом с высокой степенью эмпатии на всех уровнях метаисторического видения мира, становится уникальным достоянием культуры всего человечества.

Поздний период творчества Андрея Тарковского ознаменован парадоксальным, по сути, совмещением текстов европейской, русской, восточной культур, пересечением эпох и полярных точек зрения на мир. В этом смысле особенно характерны «Сталкер» и «Жертвоприношение». На основании анализа кинотекста «Сталкера» мы видим метафизику глубинной трансформации культуры в состоянии бездуховности, характерной для общества потребления. Существенное искажение кодов культуры на уровне ее изначальных модальностей – это центр того циклона, который в эпоху апокалипсиса сметает на своем пути всё аксиологическое здание культуры, ее основу. Бездуховность, царящая при апокалипсисе, делает само существование проекта «человек» в его изначальном замысле (духовность, разумность, непрестанное творение новых ценностей) бессмысленным. Однако великий кинорежиссер приоткрывает нам завесу будущего, предостерегая человечество от возможных ошибок и задавая векторы движения к новой духовности, к новым ценностям культуры.

¹ Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Указ. соч. С. 374.

Список литературы

1. Хайдеггер М. Европейский нигилизм // Время и бытие / сост., пер., вступ. ст. и коммент. В.В. Биbihина. Москва: Республика, 1993. С. 63-176.
2. Каган М.С. Философская теория ценности. Санкт-Петербург: Петрополис, 1997. 205 с.
3. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / пер. с нем. Ю. Антоновского. Москва: Эксмо, 2010. 416 с.
4. Евлампиев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. 2-е изд., перераб. и доп. Уфа: ARC, 2012. 472 с.
5. Сальвестрони С. Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура / пер. с ит. Т. Шишковой. Москва: Библ.-богослов. ин-т св. апостола Андрея, 2007. 254 с.
6. Туровская М.И. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. Москва: Искусство, 1991. 255 с.
7. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. 444 с.
8. Цымбал Е. Рождение «Сталкера». Попытка реконструкции. Москва: НЛО, 2022. 768 с.
9. Хайдеггер М. Парменид / пер. с нем. А.П. Шурбелева. Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2009. 383 с.
10. Борзова Е.П. Триадология. Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2007. 671 с.: ил.
11. Малышев В.Б. Внечеловеческие инстанции в культуре // Сфера культуры. 2023. № 3 (13). С. 13-22.
12. Флоренский П.А. Сочинения: в 4 т. Т. 2. Москва: Мысль, 1996. 877 с.
13. Эйзенштейн С.М. Чет–Нечет. Раздвоение Единого // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Москва, 1998. С. 234-279.

Сведения об авторе:

Малышев Владислав Борисович, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры философии Самарского государственного технического университета

ул. Молодогвардейская, 244, Самара, 443100
vlmaly@yandex.ru

Дата поступления статьи: 29.08.2024

Одобрено: 10.09.2024

Дата публикации: 10.10.2024

Для цитирования:

Малышев В.Б. Апокалипсис бездуховности как проблема ценностей: на материале творчества Андрея Тарковского // Сфера культуры. 2024. № 3 (17). С. 13–24.
DOI: 10.48164/2713-301X_2024_17_13

УДК 130.2+141.5

DOI: 10.48164/2713-301X_2024_17_13

V.B. Malyshev

Samara
Samara State Technical University
vlmaly@yandex.ru

THE APOCALYPSE OF DESPIRITUALIZATION AS A PROBLEM OF VALUES: BASED ON ANDREI TARKOVSKY'S CREATIVE WORK

The metaphysical architectonics of the apocalypse era as a problem of cultural values is reflected in Andrei Tarkovsky's work through polycentric culture texts, through masterpieces of film directing as a compedium of universal values. According to the author of this study, Tarkovsky's film texts show the despiritualization of a modern person, the loss of the culture value core in the situation of a consumer society, the distortion of the very worldview at the level of the original modalities of culture, which is symbolized by the metaphysical distortion of the idea of the Trinity. The collapse of idealism,

the absence of value coordinates and ideals, the dismantling of the values of altruism, collectivism, faith in something transcendent, faith in God and oneself as his likeness are the signs of a person's loss of the inner peace, the apocalypse of despiritualization against the background of global catastrophes of the XXth-XXIst centuries. Alongside the films *Sacrifice* and *Nostalgia*, A. Tarkovsky's film masterpiece *Stalker* is especially representative in this sense.

Keywords: Apocalypse, despiritualization, culture values, Andrey Tarkovsky's creative work, initial modalities of culture.

References

1. Heidegger, M. (1993) *Evropejskij nihilizm* [European Nihilism]. *Vremya i by'tie* [Time and Being]. Compl., Transl., Introduct. Article and Comments by V.V. Bibikhin. Moscow: Respublika, 63-176. (In Russian).
2. Kagan, M.S. (1997) *Filosofskaya teoriya cennosti* [Philosophical Theory of Value]. Saint Petersburg: Petropolis. (In Russian).
3. Nietzsche, F. (2010) *Tak govoril Zarathustra* [Thus Said Zarathustra]. Transl. from German by Yu. Antonovsky. Moscow: E`ksmo. (In Russian).
4. Evlampiev, I.I. (2012) *Xudozhestvennaya filosofiya Andrey Tarkovskogo* [Andrei Tarkovsky's Artistic Philosophy]. The 2nd Ed. Ufa: ARC. (In Russian).
5. Salvestrone, S. (2007) *Fil'my Andrey Tarkovskogo i russkaya duxovnaya kul'tura* [Andrei Tarkovsky's Films and Russian Spiritual Culture]. Transl. from Italian by T. Shishkova. Moscow: St. Andrew's Bible and Theological Institute. (In Russian).
6. Turovskaya, M.I. (1991) *Sem' s polovinoj, ili Fil'my Andrey Tarkovskogo* [Seven and a Half, or Films by Andrei Tarkovsky]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
7. Baxtin, M.M. (1986) *E`stetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
8. Cymbal, E. (2022) *Rozhdenie "Stalkera". Popy'tka rekonstrukcii* [The Birth of "Stalker". An Attempt to Reconstruct]. Moscow: NLO. (In Russian).

9. Heidegger, M. (2009) *Parmenid* [Parmenides]. Transl. from German by A.P. Shurbelev. Saint Petersburg: Vladimir Dal`. (In Russian).
10. Borzova, E.P. (2007) *Triadologiya* [Triadology]. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University of Film and Television. (In Russian).
11. Maly`shev, V.B. (2023) Vnechelovecheskie instancii v kul`ture [Extrahuman Instances in Culture]. *Sfera kul`tury`* [Sphere of Culture], No. 3 (13), 13-22. (In Russian).
12. Florenskij, P.A. (1996) Sochineniya: v 4 tomax. Tom 2. [Works: in 4 Vols. Vol. 2]. Moscow: My`sl`. (In Russian).
13. E`jzenshtejn, S.M. (1998) Chet–Nechet. Razdvoenie Edinogo [Even–Odd. Bifurcation of the United]. *Vostok – Zapad. Issledovaniya. Perevody`. Publikacii* [East–West. Research. Translations. Publications]. Moscow, 234-279. (In Russian).

About the author:

Vladislav B. Malyshev, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor at the Department of Philosophy of Samara State Technical University

244 Molodogvardeyskaya Str., Samara, 443100
vlmaly@yandex.ru