

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ФИЛЬМОВ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

МАРИНА ТОРБУРГ

Марина Робертовна Торбург – кандидат философских наук, доцент кафедры СНИТ, Университет науки и технологий МИСИС, Москва, Россия
E-mail: g.deleuze@yandex.ru

В статье автор анализирует эстетические особенности творчества выдающегося российского режиссера Андрея Тарковского. Фильмы Тарковского – это, прежде всего, мучительный поиск ответов на важнейшие общечеловеческие вопросы, получившие в отечественной культуре название «проклятых». Режиссер опирается на идеи русских религиозных мыслителей и вместе с тем транслирует общечеловеческие ценности. Исходя из концепции цельного знания, Тарковский прибегает не только к рациональным, но и к мистическим средствам познания действительности, постоянно используя в своих фильмах символы, метафоры и аллегории. Его образы загадочны, реальность смешивается с фантазией и чудесами, сюжеты нелинейные, а события подчинены особому чувству времени. В основе эстетической концепции режиссера лежит идея духовного единства человека и природы. Природа в его фильмах показана как совершенное существо, насквозь пронизанное духом, превосходящее человека в своей мудрости и могуществе. Человеку в силу своей ограниченности и одновременно свободы воли свойственно совершать ошибки. Именно человек несет ответственность за все, что происходит в мире. Режиссер обличает технократический характер современной цивилизации, раскрывая губительные для всего живого последствия применения научного разума, лишённого нравственного содержания, и техники с целью захвата действительности. Чувством, способным изменить отношение человека к миру, является любовь. Тема

любви в самых разных ее проявлениях является ключевой во всех картинах режиссера. Выживание человечества Тарковский связывает с осознанием величия духа и силы жертвенной любви, при этом каждый человек должен начать духовное перерождение с самого себя.

Ключевые слова: эстетика, русская религиозная философия, символизм, мистика, единство человека и природы, духовные ценности, жертвенная любовь

THE AESTHETIC ORIGINALITY OF ANDREI TARKOVSKY'S FILMS

Marina Torburg

Ph.D., Associate Professor of the Department of SNiT, University of science and technology MISIS, Moscow, Russia

E-mail: g.deleuze@yandex.ru

In the article, the author analyzes the aesthetic features of the work of the outstanding Russian director Andrei Tarkovsky. Tarkovsky's films are, first of all, a painful search for answers to the most important universal questions, which have received the name "the damned" in Russian culture. The director relies on the ideas of Russian religious thinkers and at the same time translates universal values. Proceeding from the concept of integral knowledge, Tarkovsky resorts not only to rational, but also to mystical means of cognition of reality, constantly using symbols, metaphors and allegories in his films. His images are mysterious, reality is mixed with fantasy and miracles, the plots are nonlinear, and the events are subordinated to a special sense of time. The director's aesthetic concept is based on the idea of the spiritual unity of man and nature. Nature in his films is shown as a perfect being, permeated through and through with the spirit, surpassing man in his wisdom and power. A person, due to his limitations and at the same time freedom of will, tends to make mistakes. It is the person who is responsible for everything that happens in the world. The director exposes the technocratic nature of modern civilization, revealing the disastrous consequences for all living beings of the use of scientific reason, devoid of moral content, and technology in order to capture reality. The feeling that can change a person's attitude to the world is love. The theme of love in its most diverse manifestations is the key in all the director's paintings. Tarkovsky associates the survival of humanity with the realization of the greatness of the spirit and the power of sacrificial love, while each person must begin spiritual rebirth with himself.

Key words: aesthetics, Russian religious philosophy, symbolism, mysticism, the unity of man and nature, spiritual values, sacrificial love.

Эстетика в современной России возможна, если в ней будут учитываться не только достижения национальной культуры, но и общечеловеческие ценности, и при этом она будет предлагать действенные способы решения не только локальных, но и глобальных проблем, от решения которых сегодня зависит выживание человечества как вида живых существ. В русской культуре такая эстетика, безусловно, присутствует в подлинных произведениях искусства, к которым, безусловно, можно отнести фильмы выдающегося отечественного режиссера Андрея Тарковского.

Фильмы Тарковского самобытны и по форме, и по содержанию, причем формальные приемы подчинены главной задаче – выражению важнейших идейных установок мастера: «Драматизм формы моих фильмов – примета моего желания выразить борьбу и величие человеческого духа». (Абрамов, 1971, 163) Тарковский никогда не шел на поводу у массового зрителя, заботясь, прежде всего, об идейно-эстетических достоинствах своего творчества. Его фильмы – это всегда напряженный поиск истины через познание и преодоление себя, как представителя русской культуры, пытающегося осмыслить происходящее через события истории, произведения литературы и искусства, религиозный и мистический опыт. Как отмечает сам Тарковский:

Только при наличии собственного взгляда на вещи, становясь своего рода философом, он [режиссер – авт.] выступает как художник, а кинематограф – как искусство. (Tarkovskij, 1994, 46)

Творчество режиссера носит глубоко метафизический характер, оно наполнено личными чувствами и мистическими переживаниями. Тарковский побуждает зрителя к сотворчеству через эмоциональное сопереживание и глубокие размышления над важнейшими общечеловеческими вопросами, получившими в отечественной культуре название «проклятых» и присутствующими в творчестве всех ее значительных представителей, начиная с XIX века и вплоть до наших дней.

Тарковский продолжает традиции русской религиозной философии, представители которой пытаются преодолеть ограниченность европейской культуры:

Интеллект изобретал и устраивал, не думая о моральном значении своей деятельности. Поэтому и получилось такое положение, что венцом европейской культуры как будто являются дредноуты. (Ouspensky, 1916, 53)

Вполне определено о системе ценностей Тарковского пишет знаменитый польский режиссер К. Занусси:

Он не признавал мир вещей и значимость обладания – усомнился в том, что его современникам казалось абсолютным, – и показал, что именно этот мир является миром призраков, иллюзий, миром теней, а не сутью существования. (Zanussi, 1990, 383)

Тарковский, вслед за русскими религиозными философами полагает, что в европейской культуре отдается предпочтение интеллектуализму, что не позволяет достигнуть истинного знания о мире. Как отмечал А. Ф. Лосев, «идея цельного знания, основанного на органической полноте жизни, – исходная идея славянофильской и русской философии». (Losev, 2014, 236-237) Тарковский последовательно пытается преодолеть ограниченность рационального подхода:

Кинообраз в основе своей есть наблюдение жизненных фактов во времени, организованное в соответствии с формами самой жизни и с ее временными законами. (Tarkovsky, 1994, 53)

Почти во всех своих фильмах Тарковский обращается к мистическим сюжетам. Так таинственная Зона в «Сталкере» и загадочная планета Солярис в одноименном фильме, чудесным образом обнажают души персонажей этих фильмов. Дочка Сталкера способна к телекинезу. В «Зеркале» главная героиня владеет левитацией. В «Ностальгии» русский писатель Андрей Горчаков несет свечу через бассейн, веря безумному Доменико, что таким образом можно спасти мир. Как свидетельствует исполнитель главной роли в фильме «Солярис» Д. Банионис:

Мне неизвестно, ходил ли Андрей в церковь, но то, что он верил в какую-то непознанную, стоящую за человеком силу, несомненно. Он умел видеть слегка мистическую подоплеку даже в житейских делах ... (Banionis, 1989, 137)

Сам же Тарковский в одной из анкет говорил о своем отношении к мистике так: «Ваша основная черта характера?» – «Абсолютная вера в бессмертие человеческой души». (Tarkovskaya, 2006, 361) Как свидетельство существования бессмертного духа «Солярисе» звучит хоральная прелюдия И. С. Баха фа-минор, посвященная теме блуждания человеческой души по неведомым мирам. Подлинность сверхъестественных явлений для Тарковского даже более достоверна, чем современные научные представления, без которых невозможно создание настоящего кино:

Кино требует и от режиссера, и от сценариста колоссальных знаний о человеке и скрупулезной точности этих знаний в каждом отдельном случае, и в этом смысле автор фильма должен быть родственен не только специалисту-психологу, но и специалисту-психиатру. (Tarkovsky, 1994, 87)

Не менее важными для режиссера являются знания законов киноискусства, «ибо творить, не осознавая законов своего искусства, попросту невозможно». (Tarkovsky, 1994, 47)

В основе эстетической концепции Тарковского лежит важнейшая для русской религиозной философии идея духовного единства человека и природы. Как указывал русский философ В. С. Соловьев:

Последовательная мысль должна выбирать между двумя положениями: или ни в чем, даже в человеке, даже в нас самих, нет одушевленной жизни, или она есть во всякой природе, различаясь только по степеням и формам. Ибо нет никакой возможности, оставаясь на научной почве, отделить человека от остального мира... весь видимый мир... есть продолжающееся развитие или рост единого живого существа. (Solovyov, 1990, 286)

Ту же идею проводит и русский философ Л. П. Карсавин:

Как всеединство постигается само абсолютное или триединое; как всеединство предстает идеальное состояние причастующего абсолютному космоса; и всеединство же в потенциальности своей характеризует эмпирическое бытие. А интуиция всеединства непримирима с типичным для Запада механистическим истолкованием мира». (Karsavin, 1993, 197)

Тарковский воплощает идею единства человека и природы, создавая собственную поэтическую и символическую Вселенную. В его картинах присутствует особая духовная ритмичность. Она задается временем, которое

возникает там, где за происходящим чувствуется какая-то значительность правды. Когда совершенно ясно сознаешь, что-то, что ты видишь в кадре, не исчерпывается визуальным его изображением, а лишь намекает на нечто, бесконечно распространяющееся за кадр, намекает на жизнь. (Tarkovsky, 2013)

Раскрытию авторского замысла так же способствуют излюбленные режиссером символы – вода, огонь, дерево, яблоки, дом, свет. Так непрерывное и неторопливое течение реки – быстротечность и невосполнимость времени; зеркало – самопознание; проливной дождь – очищение души от пороков, дерево – связь времен, огонь – принесение жертвы во имя любви. Таинственная Зона в фильме Тарковского «Сталкер» как бы «воспроизводит пейзаж душ героев». (Turovskaya, 1991, 125) Эту же параллель мы находим и у А. Н. Бердяева:

Стихии природы, стихии космоса суть также и душевные стихии человека, они соединены в мире духовном. Микрокосм и макрокосм раскрываются в духовной жизни не в раздельности и внеположности, а в единстве и взаимопроникновении. (Berdyayev, 1994, 45)

Кроме того, Тарковский последовательно осуществляет задачу, поставленную в свое время перед русскими философами В. Ф. Эрном:

«Философски осознать реалистическую правду языка символов, которым говорило, говорит, и всегда будет говорить всякое истинное искусство, – вот первый шаг к преодолению хаоса современной философии». (Ern, 1991, 288)

Природа в фильмах Тарковского насквозь пронизана духом, а дух неотделим от природы. Режиссер показывает природу как живое одушевленное существо. Живым существом, вступающим в контакт с людьми и способным обнажать их души, является планета Солярис. Она представляет собой

мыслящий океан, который порождает всю воспринимаемую человеком реальность, подобно воде в учении первого европейского философа Фалеса Милетского: «Началом всех вещей он полагал воду, а космос – одушевленным и полным божественных сил». (Lebedev, 1989, 101) Природа у Тарковского совершенна. В «Ностальгии» безумный итальянец Доменико, наделенный режиссером даром пророчества, призывает всех вернуться к естественной жизни:

Достаточно присмотреться к природе, чтобы понять, что жизнь проста и нужно лишь вернуться туда, где мы вступили на ложный путь. Нужно вернуться к истокам жизни и стараться не замутировать воду...

В противоположность природе человек, обладая свободой воли, допускает ошибки:

Мы живём в ошибочном мире. Человек рождён свободным и бесстрашным. Но история наша заключается в желании спрятаться и защититься от природы... Мы общаемся не потому, что нам нравится общаться... а чтобы не было так страшно. Эта цивилизация ошибочная, если наши отношения строятся на таком принципе.

Режиссер проводит мысль об ответственности человека за все, что происходит в мире. Сам Тарковский говорит о «Солярисе» так:

Я хотел бы доказать своей картиной, что проблема нравственной стойкости, нравственной чистоты пронизывает всё наше существование, проявляясь даже в таких областях, которые на первый взгляд не связаны с моралью, например, проникновение в космос, изучение объективного мира и т. д. (Kofyrin, 2013)

В «Солярисе» наглядно раскрываются губительные для всего живого последствия применения научного разума, лишённого нравственного содержания. Противопоставление науки и техники природе и человеку наглядно демонстрируется с помощью формата изображения и звуков: загородная природа снята на цветную пленку, «город будущего» – на черно-

белую. Природное многообразие передается посредством красивых и разнообразных звуков – в сцене перемещения автомобиля по туннелю городской эстакады слышится наложенный на гул его двигателя грохот тяжёлой техники. Такой же грохот слышится и на космической станции, когда с нее взлетает ракета, с помощью которой Кельвин пытался избавиться от созданной Солярисом копии его жены. Загородная природа в «Солярисе» показана многомерной и разнообразной: неторопливое течение реки, шелест листьев на деревьях, щебетанье птиц, пасущийся жеребенок, шум дождя. Все это соответствует естественным жизненным ритмам самого человека и благотворно влияет на его душевное состояние. Город и космическая станция, напротив, предстают как нагромождение мрачных туннелей, железных конструкций и «тяжелых» звуков. Их ритмы противоположны ритмам человеческой жизни и потому подавляют её. Принцип существования и функционирования техники – однообразие, монотонность. Человеку в этих местах тягостно и неудобно. Идея о победе техники над живой природой непосредственно передается в эпизоде, когда ребенок, увидев лошадь, стоящую в гараже рядом с автомобилем, спрашивает у взрослого, что это за существо. Крис проводит последние перед полетом дни, созерцая великолепие природы, наслаждаясь ее звуками и запахами, ощущая на теле прохладу дождевой воды. Как точно подметила итальянский профессор истории кино Симонетта Сальвестрони: «Это уголок, где земля, вода, животные и человек живут в гармонии». (Salvestroni, 2012, 136) В «Жертвоприношении» главный герой – Александр, говорит своему сыну о глобальном кризисе современной технократической цивилизации, пренебрегающей духовными ценностями: «Видишь ли, сынок, мы заблудились. Люди – все люди, человечество идёт по какому-то ошибочному, страшно опасному пути...». Тарковский проводит мысль о том, что только в единении людей друг с другом и с природой состоит подлинное существование, построенное на духовных основаниях. Эту же мысль высказывает русский философ И. В. Киреевский: «Все, что есть существенного в душе человека, вырастает в нем только общественно». (Kireevsky, 1979, 323)

Нравственное измерение человека, способное противостоять бездушному разуму, определяет любовь. Позиция режиссера во многом совпадает с идеями славянофилов. Так А. С. Хомяков в своё время утверждал:

Изю всех законов нравственного мира, по которым разум должен строиться, чтобы получить ведение, первым и высшим является любовь; она по преимуществу необходима для разумного развития. Это положение само по себе уже богато последствиями. Любовь не есть стремление одинаковое: она требует, находит, творит отзвуки и общение, и сама в отзвуках и общении растёт, крепнет и совершенствуется. (Khomyakov, 1900, 283)

В фильмах Тарковского тема любви присутствует в самых разных ее проявлениях, начиная с отеческой заботы солдат и офицеров об Иване и его самопожертвования во имя любви к Родине в «Ивановом детстве» и заканчивая тоской по душевному теплу в своем доме Александра в «Жертвоприношении».

В «Сталкере» величие чувства любви раскрывается через образы главного героя и его жены. Сталкер воплощает мужской нравственный идеал, заключающийся в бескорыстной любви и служении человечеству. Во имя пробуждения в людях веры он идет на лишения, жертвуя покоем и благополучием своей семьи. В образе жены Сталкера воплощается нравственный идеал русской женщины, воспетый в русской культуре. Она находит свое счастье в безоговорочной любви и преданности мужу. По словам Тарковского,

ее любовь и ее преданность – это и есть то последнее чудо, которое можно противопоставить неверию, цинизму, опустошенности, пронизавшим современный мир, жертвами которого стали и Писатель, и Ученый. В «Сталкере», может быть, впервые я ощутил потребность быть недвусмысленно определенным в обозначении той главной позитивной ценности, которую, как говорится, жив человек, и не скудеет душа его... человеческая любовь и есть то чудо, которое способно противостоять любому сухому теоретизированию о безнадежности мира. (Tarkovsky, 2013)

В «Зеркале» показана сила материнской любви, когда героиня отрекается от личного счастья ради благополучия своих детей.

В «Солярисе» главный герой Крис жертвует возможностью возвращения на Землю ради познания неведомого и проходит испытание на человечность при встрече с воссозданной планетой Солярис копией его жены. Чувство вины перед погибшей из-за его бездушия жены и смерть ее копии, жертвующей своей жизнью, чтобы освободить его от душевных терзаний, приводят к нравственному перерождению Криса. Как справедливо отмечает Туманов, характеризуя позицию Тарковского в фильме «Солярис»: «Любовь и человеческие эмоции имеют первостепенное значение во Вселенной» (Tumanov, 2016) Такое понимание выражено и планетой Солярис в заключительных кадрах фильма, когда она создает на своей поверхности сцену возвращения Криса домой, к отцу.

На пороге отцовского дома Крис в последний раз встает на колени, после того, как два раза делает это перед Хари. Этот жест выражает просьбу о прощении. Одновременно это знак признательности и любви к человеку, который помог ему вырасти, понять смысл жизни и ее ценность. (Salvestroni, 2012, 153)

В «Ностальгии» Доменико и Горчаков расстаются с жизнью ради утверждения идеалов духовного возрождения человечества. В «Жертвоприношении» Александр отрекается от всего самого дорогого в жизни: от сына, от семьи, от дома ради спасения мира от ядерной катастрофы. «Я вижу свой долг в том, чтобы человек ощущал в себе потребность любить, отдавать свою любовь, ощущал зов прекрасного, когда смотрит мои фильмы», – писал режиссёр. (Tarkovsky, 2013) В фильме «Андрей Рублев» тема любви, воплощаясь в жизненном пути и произведениях великого древнерусского иконописца, достигает предельной смысловой и визуальной выразительности в финале картины: «Фильм черно-белый, но последняя его часть, где показаны иконы Рублева, – цветная. И перед изумленным зрителем возникает чудо – «Праздничный чин» из Благовещенского собора в Кремле, «Шествие праведников рай» из Успенского собора во Владимире, бессмертная «Троица» и, наконец, образ Спасителя». (Solonitsyn, 2016) В фильме утверждается лежащая в основе русской духовно-религиозной

традиции этика христианской любви, призывающая людей к единению и солидарности.

Эстетика фильмов Тарковского основана на ценностях русской культуры, тем не менее, обладает универсальным характером, так как задает нравственные ориентиры, которые обращены ко всему человечеству. Во всех своих картинах режиссер воспевает величие человеческого духа и силу жертвенной любви, а также призывает людей к единению на основе духовных ценностей друг с другом и со всем мирозданием. Преодолеть глобальный кризис в разобщенном и индивидуализированном современном обществе можно лишь через изменение установок сознания человечества всеобщим нравственным усилием.

REFERENCES

- Abramov, N. (1971). Dialogue with A. Tarkovsky about Science Fiction on the Screen. *Screen 1970-1971* (pp. 162-165). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Banionis, D. (1989). Introduction to the Unknown. In M. A. Tarkovskaya (Ed.), *About Tarkovsky* (131-139). Moscow: Progress Publ. (In Russian)
- Berdyayev, N. A. (1994). *The Philosophy of the Free Spirit*. Moscow: Respublika Publ.
- Ern, V. F. (1991). *Essays*. Moscow: Pravda Publ. (In Russian)
- Karsavin, L. P. (1993). East, West and the Russian Idea. In *Works* (pp. 157-216). Moscow: Raritet Publ. (In Russian)
- Khomyakov, A. S. (1900). Regarding the Excerpts Found in the Papers of I. V. Kireevsky. In *Collected Works. Volume I* (pp. 263-284). Rus. Ed. Moscow: University Printing House Publ. (In Russian)
- Kireevsky, I. V. (1979). On the Necessity and Possibility of New Beginnings for Philosophy. *Aesthetics and Criticism* (pp. 293-332). Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Kofyrin, N. (2022). 'Solaris' of our Conscience. Retrieved from <http://blog.nikolaykofyrin.ru/?p=590>. (In Russian)
- Lebedev, A. V. (1989). *Fragments of Early Greek Philosophers*. Moscow: Nauka Publ, 1989. (In Russian)

- Losev, A. F. (2014). Russian Philosophy. In E. A. Tahoe-Godi (Ed.), *Alexey Losev in the Era of the Russian Revolution: 1917-1919* (pp. 233-273). Moscow: Modest Kolerov Publ. (In Russian)
- Ouspensky, P. D. (1916). *Tertium Organum: The Key to the Mysteries of the World*. Petrograd: N. P. Taberio Publishing House. (In Russian)
- Salvestroni, S. (2012). *Andrei Tarkovsky's Films and Russian Spiritual Culture*. Moscow: Biblejsko-Bogoslovskij Institut Svyatogo Apostola Andreyana Publ. (In Russian)
- Solonitsyn, A. (2016). 'Andrey Rublev': The Life and Fate of a Masterpiece of Cinema. Retrieved from <https://pravoslavie.ru/96427.html>. (In Russian)
- Solovyov, V. S. (1990). Poetry of F. I. Tyutchev. *Poems. Aesthetics. Literary Criticism* (pp. 105-121). Moscow: Kniga Publ. (In Russian)
- Tarkovskaya, M. A. (2006). *Fragments of the Mirror*. Moscow: Vagrius Publ. (In Russian)
- Tarkovsky, A. (1994). *Andrey Tarkovsky: The Beginning ... and the Ways: (Memoirs, interviews, lectures, art.)*. Moscow: VGIK. (In Russian)
- Tarkovsky, A. A. (1967). Sculpting in Time. Retrieved from <http://www.tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema6-3.html>. (In Russian)
- Tumanov, B. (2016). Philosophy of Mind and Body in Andrei Tarkovsky's *Solaris*. Retrieved from <https://www.eupublishing.com/doi/10.3366/film.2016.0020>. (In Russian)
- Turovskaya, M. I. (1991). *Seven and a Half, or the Films of Andrei Tarkovsky*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Zanussi, K. (1991). Remembering Andrei Tarkovsky. In A. M. Sandler (Ed.), *The World and the Films of Andrei Tarkovsky* (pp. 382-391). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)