

ТАРКОВСКИЙ И ХРИСТИАНСТВО

М. С. Уваров

Предлагаемая вниманию читателя статья Михаила Семёновича Уварова (1955–2013) ранее была опубликована в периодическом издании «Соловьёвские исследования» (2012. Выпуск 3 (35). С. 16–28). Мы воспроизводим этот текст в силу его значимости для визуальной семиотики кино и в продолжение обсуждения творчества знаменитого русского режиссёра в нашем журнале, а также в знак почтения к недавно ушедшему от нас учёному и философу. В статье анализируются христианские аспекты творчества Андрея Тарковского. Рассматриваются проблемы, связанные с интерпретацией идей христианского и православного богословия в кинофильмах Тарковского. Излагаются задачи, стоящие перед русской философией искусства в контексте творчества Тарковского. Выявляется специфика концепта «русская философия искусства». Рассматриваются вопросы религиозной мотивации художественного метода Тарковского. Анализируется конкретное религиозное содержание основных фильмов режиссёра и дискуссионные проблемы его творчества. Раскрываются аспекты трактовки Тарковским «народного христианства» на Руси. Показано, каким образом религиозные мотивы фильмов Тарковского повлияли на современный российский кинематограф. Делается вывод о том, что в творчестве Андрея Тарковского достигается высший синтез сфер человеческого и Божественного, составляющий его основной вклад в мировое искусство.

Статья предваряется кратким очерком жизни и философии профессора М. С. Уварова.

Ключевые слова: творчество Андрея Тарковского, философия искусства, религиозное искусство, религиозная философия, Божественное, человеческое, вера, христианство, православие, католицизм, «русская Голгофа».

TARKOVSKY AND CHRISTIANITY

Mikhail Uvarov

The article by Mikhail Semenovich Uvarov (1955–2013), offered to the attention of the reader, was previously published in the periodical “Solov’ev Studies” 2012. 3 (35). P. 16–28. We reproduce this text because of its significance for the visual semiotics of the cinema and for the continuation of the discussion about the art work of the famous Russian film director in our journal, and also as a sign of respect for the scientist and philosopher who recently left us. The article deals with the Christian aspects of Andrei Tarkovsky’s creative activity. The author considers the problems associated with interpretation of the ideas of the Christian and Orthodox theology in Tarkovsky’s films. The author outlines the challenges the Russian philosophy of art faces with in the context of the Tarkovsky’s creation activity. In the article the author revealed the specificity of the «Russian philosophy of art» conception. The questions about the religious motivation of Tarkovsky’s artistic method are discussed. The author analyzes the specific religious content of Tarkovsky’s films and controversial issues of his work. The aspects of Tarkovsky interpretation of “popular Christianity” in Russia are discussed. It is shown how religious motives in Tarkovsky’s films influenced to the contemporary Russian cinema. It is concluded that the films of Andrei Tarkovsky affect delicate strings of human soul that can awaken religious faith and great art. According to the author, Tarkovsky attained higher synthesis of human and Divine spheres, and it is Tarkovsky’s main contribution to the world art.

A short essay on the life and philosophy of Professor M. S. Uvarov precedes his article.

Keywords: works of Andrei Tarkovsky, philosophy of art, religious art, religious philosophy, Divine, human, faith, Christianity, Orthodoxy, Catholicism, “Russian Golgotha”.

DOI 10.23951/2312-7899-2017-4-124-145

**«ДЕТИ МОИ – ПИАНИСТЫ,
САМ Я ПИАНИСТ НЕДОУЧИВШИЙСЯ»
(о жизни и философии Михаила Семёновича Уварова)**



Эта заметка – о дорогой памяти человеке, о мастере своего дела, о русском философе, профессоре Михаиле Семёновиче Уварове.

Я помню нашу первую встречу ранней осенью 1996 года, когда бродила по коридорам Военмеха с намерениями вольнослушательницей посетить какой-нибудь философский семинар. Коллега по психологическому цеху, работавшая тогда в этом университете, обратила моё внимание на энергично идущего навстречу молодого «очкарика», погружённого в свои мысли: «Это профессор Уваров, у него очень интересные семинары для аспирантов». МСУ (так его тогда про себя окрестила), не снижая скорости, уточнил день и аудиторию, где проходят семинары. Никто из нас троих не знал, да и не мог даже предполагать, какие пересечения наших судеб определила эта мимолётная даже не встреча. Об этом другие повести пишутся, а в нашем сюжете вступление лишь для обоснования моего авторского пиетета к его герою, которого можно без оговорок назвать известным российским учёным, философом, культурологом, признанным в самых широких научных кругах, в том числе и зарубежных.

Время для авторской справки. Михаил Семёнович Уваров (14.01.1955, Ленинград – 14.12.2013, Санкт-Петербург), доктор философских наук (1995), профессор (1996), специалист в области теории познания, философской и религиозной антропологии, эстетики, философии культуры и культурологии, семиотики, урбанистики. Закончил философский факультет Санкт-Петербургского (Ленинградского) государственного университета (1983) аспирантуру (1988) и докторантуру (1995) того же факультета. Кандидатская диссертация «Эвристическая функция метода антиномий в научном познании» защищена в 1988 г. в Ленинградском (Санкт-Петербургском) госуниверситете. Докторская диссертация на тему «Антиномический дискурс в европейской культурной традиции» защищена в 1995 г. в том же университете.

М. С. Уваров является участником и организатором ряда российских и международных научных проектов, конференций, конгрессов (Россия, Украина, Финляндия, Дания, Германия, США, Нидерланды, Польша, Венгрия, Хорватия, Италия, Индия). Опубликовал более 400 научных работ (1983–2013), в том числе ряд монографических исследований. Член международных обществ и ассоциаций по эстетике, семиотике, христианскому образованию. Главный редактор философско-культурологических альманахов «Фигуры Танатоса» (Вып. 1–8), «Парадигма» (№№ 1–21)¹, выходявших в свет с различной периодичностью с 1992 года. Руководитель Центра современной философии и культуры («СОФИК») Санкт-Петербургского госуниверситета.

Говоря обзорно о творческих интересах учёного, подчеркнём, что в своих философских и культурологических исследованиях он уделяет особое внимание взаимосвязи культурных универсалий русской и европейской мысли. Специфика данных взаимосвязей прослеживается на разнообразном историко-культурологическом материале. На первом этапе исследований (1988–1995) делался акцент на взаимосвязи классической и постклассической эпистемологии с историей культуры. Этой проблеме посвящен ряд работ по теории познания, философии музыки, отечественной и европейской ментальности, теме смерти в духовном опыте человечества. Особое внимание уделялось традициям антиномизма (бинаризма, парадоксальности) в истории европейской культуры.

¹ Журнал «Парадигма: философско-культурологический альманах» продолжает выходить под патронажем международного сообщества учёных. Главный редактор – Н. Х. Орлова, заместитель гл. редактора – Л. С. Московчук.

В дальнейшем (1996–2000) круг интересов учёного расширился до анализа главных тенденций современного историко-культурного процесса. Михаил Семёнович написал работы, посвящённые философии и культуре постмодерна, отечественной ментальности советского периода, метафизике исповедального слова, метапоэтике Санкт-Петербурга. Специфика современной культурной ситуации М. С. Уваровым оценивается с точки зрения проникновения культурно-философского анализа в мир современной («постхайдеггеровской») метафизики, для которой классические онтологические определения становятся недостаточными: они должны быть дополнены определениями культурно-антропологического плана. В этом смысле «ситуация постмодерна» конца XX – начала XXI века не есть «отказ от классики», а, наоборот, является логическим и позитивным продолжением основных тенденций европейской и мировой культуры, развиваемых в том числе и современной культурологией.

В 2001–2007 гг. М. С. Уваров опубликовал работы, посвящённые проблемам онтологии и метафизики культуры, поликультурного образования, а также роли христианства в современном мире. В них отстаивается тезис о том, что непредвзятый философский взгляд на интеллектуальную историю человечества должен находить в богословии не ортодоксального противника, но союзника в вечном и продуктивном споре «благородных рыцарей», как об этом пишет, например, И. Кант в своей «Критике чистого разума». По мнению учёного, современное отечественное религиозие игнорирует эту простую мысль и становится не более чем разновидностью материалистической философии истории.

В работах, посвящённых проблемам современной альтернативной и молодёжной культуры, М. С. Уваров отстаивает тезис о том, что контркультурные трансформации являются общей закономерностью развития европейской культуры и их некорректно связывать исключительно с процессами второй половины XX века. Именно по этой причине в европейской истории стали возможными такие, например, духовные повороты, как возникновение христианства, культуры Возрождения и эпохи Просвещения. Его особенно волнуют теоретические проблемы, связанные с философией искусства, метафизикой русского Серебряного века, поэтикой Петербурга, с религиозными истоками русской культуры, проблемами культурной, гуманитарной и сакральной географии. Выражением этого комплексного интереса стал цикл из десяти авторских международных конференций под общим названием «Метафизика искусства», проводимых в Санкт-Петербурге с 2003 по 2013 гг.

Михаил Семёнович около 30 лет преподавал в различных учебных заведениях не только в Санкт-Петербурге, но и за рубежом; он был профессором кафедры философской антропологии Санкт-Петербургского государственного университета, кафедры теории и истории культуры РГПУ им. А. И. Герцена (с 2002 г.), приглашённым профессором Санкт-Петербургской Православной Духовной академии (с 2012 г.), приглашённым зарубежным профессором Евразийского национального университета им. Л. Н. Гумилева в г. Астана, Казахстан (с 2010 г.).

Биография учителя немыслима без его учеников. И здесь следует говорить не только о многочисленных студентах, число коих определяется уже самим стажем педагогической деятельности учёного. Уместнее сказать об особом таланте учительства, завораживающей харизме, какими обладал Михаил Семёнович. Для того, чтобы так верили слову, произносимому у аудиторной доски, надо вложить в это слово особую энергию знания, эрудиции, веры, научной добросовестности. Добавим к этому умение зацепить слушателя провокацией парадоксальных вопросов, и тогда станет понятно, почему имя профессора М. С. Уварова в сетке расписания означало, что в аудиторию к нему придут не только те студенты, для которых читается дисциплина по учебному плану, но и вольнослушатели, и иностранные стажёры, «бродящие» по университету и выискивающие самое интересное и значительное для себя знание.

Очевидно, что этот человек был не просто насыщен знаниями, но он ещё и обладал особым вкусом к ним, особой любовью знать самому и делиться со всяким, кто тоже хочет знать. Примечательно, что в такой связке учитель-ученик на периферию уходят формальные стороны учебного процесса, которые должны подтверждать дисциплинированность студентов. Аудиторное общение становится фактом жизни, которым хочется дорожить, сберечь в памяти, продолжить.

Тематический перечень диссертаций, подготовленных под руководством профессора Уварова, подтверждает глубочайшую эрудицию учёного. Я не раз наблюдала, как подойдёт к Михаилу Семёновичу – ещё робко, ещё со спутанными всего лишь ощущениями темы – соискатель, а профессор Уваров уже увлечён. Мгновенно и щедро формулируются подсказки векторов возможного развития темы, в чём может быть новизна, деликатно очерчиваются границы уже исследованного («изобретённого велосипеда»). Научная добросовестность и здесь обеспечивает успех, ибо профессор не выпускал на защиту ни одной работы, не вложив в её научную редакцию своего времени, сил, опыта.

Владение словом, эрудиция, ответственность, научная корректность М. С. Уварова – это те качества, которые определили высокий запрос на его талант рецензента. По этому поводу как-то пошутили, что из всех написанных им рецензий на диссертации и книги можно собрать весьма внушительный сборник. Надеюсь, выкроится и на это минутка. Сейчас лишь ограничусь статистикой последнего десятилетия и тематической полифонией этой стороны его деятельности.

В общей сложности под его руководством подготовлено и защищено 16 диссертаций. Темы кандидатских: *Социокультурное пространство современной музыки; Русская святость как экзистенциальный феномен; Телесность как основание и феномен культуры; Культура Китая и Японии: сравнительно-типологический анализ; Поступок как осуществление экзистенции; Европейские влияния на эволюцию русского менталитета в XVII веке; Культурная семантика неповседневных пространств русского средневековья; Идея культуры в протестантской теологии XX века; Исторический город как текст русской культуры; Феномен медиа в культуре неоавангарда; Наследие Иосифа Волоцкого в русской культуре конца XVI – начала XVII веков.* Темы докторских: *Специфика социальных трансформаций в современной России (глобализационный и этнокультурный аспекты); Генезис культурно-религиозных смыслов русского искусства: от иконы до авангарда; Сакральные основания культуры русского города (на материалах Архангельска XVI – начала XX вв.); Архитектоника культуры в аксиологическом измерении; Музыкальная культура российской провинции.* Очевидно тематическое многообразие исследований, которым профессор Уваров не только помог состояться, но и обеспечил научную значимость и вклад в современное философское и культурологическое знание.

Требовательный к своим ученикам, он сам являл пример творчески ищущего, требовательного к себе, активно пишущего учёного. Его работы отличает глубина эрудиции, научная добросовестность, современность. Ограниченная объёмом данной заметки, приведу список лишь основных монографических работ: *Философия и музыка: Диалог противоположностей?* Санкт-Петербург, Тирасполь, 1993; *Антиномичность как атрибут научного мышления.* Владивосток, 1993 (2-е изд. – 2009); *Дискурс антиномий и природа философской рефлексии.* Санкт-Петербург, 1995; *Бинарный архетип.* Санкт-Петербург, 1996; *Архитектоника исповедального слова.* Санкт-Петербург, 1998; *Перспективы метафизики: Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков.* Санкт-Петербург, 2001 (в соавторстве); *Поэтика Петербурга: очерки по философии культуры.* Санкт-Петербург, 2011; *Третья при-*

рода: *размышления о культуре и цивилизации*. Санкт-Петербург, 2012; *Наследие преподобного Иосифа Волоцкого в истории русской культуры*. Hamburg, 2012 (в соавторстве); *Философия искусства: петербургские акценты*. Санкт-Петербург, 2013.

Позволю себе кратко остановиться на трёх последних монографиях Михаила Семёновича Уварова.

В течение многих лет он публиковал свои размышления о нашем бессмертном городе в различных академических изданиях в России и за рубежом, что закрепило за ним статус известного исследователя культуры Петербурга. В этом смысле книга *Поэтика Петербурга: очерки по философии культуры* (Санкт-Петербург, 2011), некоторым образом является обобщением многолетних исследований автора, посвящённых городской культуре и отечественной урбанистике в целом. Исследование М. С. Уварова посвящено семиотике и метафизике петербургской культуры. В качестве основного поля рассмотрения выбран концепт поэтики, насчитывающий многовековую исследовательскую традицию, начиная с Аристотеля.

Если первая часть («Город как личность») вполне традиционна по замыслу и раскрывает авторское понимание поэтики Петербурга, то вторая её часть («Петербургский текст и стиль») достаточно необычна. Она представляет собой размышления учёного по поводу судьбы петербургского текста отечественной философии и иллюстрирована очерками, описывающими различные вариации этого «текста», проходящего через конкретные имена исследователей. Здесь же в качестве специальных очерков присутствуют статьи М. С. Уварова, посвящённые проблемам музыкального творчества и антропологическим изысканиям «петербургского образца».

Несмотря на то, что в последнее время выходит довольно много изданий, исследующих семантику, семиотику и поэтику различных городских пространств (от Парижа и Бразилиа – до Москвы, Екатеринбург и Перми), «петербургское начало» в изучении текста города по-прежнему остаётся приоритетным. В исследовательской стратегии М. С. Уварова находим три исходных момента. Во-первых, это традиции Тартуско-Московской семиотической школы (Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров и др.). Во-вторых, петербурговедческое творчество Моисея Самойловича Кагана, памяти которого и посвящена книга. В-третьих – это сама атмосфера философско-культурологического дискурса в Санкт-Петербурге, в пространстве которого, возможно, только и могла быть написана эта книга.

Одним из доминирующих направлений в научных интересах М. С. Уварова много лет было исследование актуальных тенденций

изучения современной культуры и цивилизации. Именно этой тематике посвящена монография *Третья природа: размышления о культуре и цивилизации* (Санкт-Петербург, 2012). Тематика этой книги лежит на пограничье проблем социальной философии, философии культуры и культурологии. Она раскрывает современные горизонты исследования соотношения культуры и цивилизации. Здесь предлагается авторский подход к концепту «третья природа», основанный на уникальности идеи культуры, который не встречается в литературе. Он основан на необходимости выделения культурного хронотопа из концепта «социокультурное пространство и время». В монографии рассматриваются вопросы, связанные с функционированием и перспективами постмодернистской цивилизации, ролью христианства в современном мире. Особое внимание уделяется проблеме альтернативной культуры, а также контркультурным трансформациям в их истории. Работа является обобщением многолетних исследований автора, посвящённых концепции современной цивилизации в её отношении к культуре. Добавим, что в ней присутствует замечательная иллюстрация склонности учёного к философскому юмору, подтверждением чему служит последний раздел монографии.

Тематизацию петербурговедения продолжает ещё одна монография профессора М. С. Уварова: *Философия искусства: музыкальные акценты* (Санкт-Петербург, 2013). Несомненной оригинальностью обладает уже название книги, поскольку философия искусства, пропущенная сквозь призму музыкального эйдоса, – тема относительно новая для отечественной философской традиции. Имена, которые оказались в центре исследовательского интереса автора, весьма разнообразны. Опираясь на творчество Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, Л. Бетховена, П. Чайковского, Р. Вагнера, учёный постепенно вводит нас в музыкальное пространство XX века, в процесс рождения современной философии искусства и философии музыки в творчестве В. Дальхауза и Т. Адорно, А. Лосева и Ю. Холопова, И. Стравинского и Л. Бернштейна, Э. Денисова и В. Мартынова. Общие проблемы философии искусства иллюстрированы современным материалом; показаны динамические связи, существующие между русской поэзией и музыкой XIX–XX вв. (на примере творчества Ф. И. Тютчева, А. А. Ахматовой, Арс. Тарковского и других). Тем не менее основной темой исследования остаётся именно философия искусства. В частности, автор анализирует фундаментальные проблемы отечественной философии искусства на примере творчества Ф. М. Достоевского, Андрея Тарковского, Вл. Набокова.

Одной из важных методологических идей учёного является опора на историческую диалектику *мелоса* и *логоса*. По мнению М. С. Уварова, можно предположить, что идея мелоса содержит в себе два взаимосвязанных смысла. Во-первых, это неразрывное единство слова и «мелодической энергии» – единство, опрокинутое в первичный мифологический хаос. Во-вторых, сущность мелоса проявляется как инобытие «чистой музыки», отделённой от статичного и тривиального содержания. Во всех известных нам смыслах мелос – это то, что предшествует мелодии, то есть тому «простейшему» музыкальному компоненту, который у большинства людей связан с понятием «музыка», а в большинстве других случаев мелос – это то, из чего рождается музыкальная выразительность, даруемая синтезом слова и музыки.

На мой взгляд, в каждой из этих книг – вопросы, обращённые к будущему культуры.

Н. Х. Орлова
Санкт-Петербургский государственный университет, Россия
nadinor@mail.ru

Вера – это единственное,
что может спасти человека.

Андрей Тарковский

Творчество А. А. Тарковского невозможно вписать в контекст отдельного жанра или вида искусства. Кинематографические образы, созданные им, представляют собой особую «художественную философию», о которой подробно пишет И. И. Евлампиев в своих работах о великом режиссёре [Евлампиев 2001; Евлампиев 2012]. Полностью разделяя тезис о возможности такой формы философствования на отечественной почве (многие профессиональные философы этого тезиса не разделяют), мы полагаем, что главный, определяющий момент философии Тарковского заключён в сложных, подчас противоречивых, но всегда искренних отношениях режиссёра с христианством. Глубоко религиозный художник, избегавший, как правило, разговора о своих конкретных религиозных убеждениях,

Тарковский всем своим творчеством демонстрирует, каким образом искусство может преодолевать как поверхностное отношение к христианству, так и строгий догматизм, наносящий подчас не меньше вреда, чем поверхностные атеистические интерпретации.

Не секрет, что философия искусства в России не всегда адекватно оценивалась: её пытались свести к стереотипам западного трактатно-философского письма, не учитывая при этом особую философско-художественную образность и специфику постановки этой проблемы на русской почве.

Русскую философию довольно часто критикуют и за несистематичность. Выделяются отдельные выдающиеся системы, например, С. Л. Франка или В. С. Соловьёва, но, тем не менее, общая философская динамика, начиная с Ф. М. Достоевского и заканчивая М. К. Мамардашвили, определяется как не вполне систематическая. Интересно, что происходит это примерно в том ключе «несистематичности», в котором Пушкин описывает, например, Владимира Ленского [Пушкин 1947, 28]:

Красавец, в полном цвете лет,
Поклонник Канта и поэт.

Это образ русского «самостийного» философа начала XIX в., который, набравшись западной учёной мудрости, приехал в российскую провинцию (или даже в столицу), в особые «русские обстоятельства», и, как положено романтику, погиб на дуэли. В одном из черновых вариантов первой главы «Евгения Онегина» Ленский характеризуется у Пушкина совершенно другими словами, как весьма сомнительный чудак [Пушкин 1947, 267]:

Красавец в полном цвете лет,
Крикун, мятежник и поэт.

Перед нами достаточно знакомый образ «самодеятельного философа», с которого, надо признать, во многом начиналось профессиональное отечественное любомудрие.

Неисчерпанность проблемы философии искусства на русской почве объясняется ещё и тем, что мы не всегда прорываемся в так называемые «вторые слои», «вторые планы» русской философской мысли [см.: Уваров 1998, 81–95; Уваров 2011, 53–66].

Если попытаться каким-то образом обобщить то, что понимается нами под русской философией искусства, то можно вспомнить

стихи отца Андрея Тарковского – Арсения Тарковского, одного из глубочайших русских поэтов XX в. В его стихах – удивительная философская игра на тему «Silentium»'а, молчания, глубины исповедального слова [Тарковский 1983, 32]:

Найдёшь и у пророка слово,
Но слово лучше у него,
И ярче краска у слепца,
Когда отыскан угол зренья
И ты при вспышке озаренья
Собой угадан до конца.

Кажется, эти поэтические строки Арсения Тарковского схватывают суть проблемы. Пророческое, исповедальное слово (скорее исповедальное, чем пророческое) – это особая тема русского искусства. Вспомним хотя бы тютчевский «Silentium!...» [Тютчев 2004, 49]:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои –
Пускай в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи, –
Любуйся ими – и молчи;

или стихотворение «Милый друг, иль ты не видишь...» Владимира Сергеевича Соловьёва (1892) [Ежов, Шамшурин 1925, 5] – «предчувствие» будущего «Silentium»'а Мандельштама:

Милый друг, иль ты не чуешь,
Что одно на целом свете –
Только то, что сердце к сердцу
Говорит в немом привете?

И наконец, самого Мандельштама [Евтушенко 1995, 225]:

Останься пеной, Афродита.
И, слово, в музыку вернись,
И сердце, сердце, устыдись,
С первоосновой жизни слито!

В этих стихах выражена важная идея русской философии искусства, которая возникает, говоря словами Арсения Тарковского, «с той стороны зеркального стекла».

Пожалуй, ни в одном виде искусства так не запечатлён философский ритм нашей эпохи, как в кинематографе. Киноритмика выдаёт особый строй художественной философии. Киноязык по-своему развенчивает классическое «текстуальное» письмо и одновременно создаёт и свой текст, и свой философский язык.

Философский ритм искусства имеет множество способов самовыражения. Фильмы А. А. Тарковского и А. Н. Сокурова, например, приобретают своё особое звучание через филигранную работу режиссёров с музыкальным материалом. Бах и Бетховен, Малер и Чайковский, Моцарт и Рахманинов – не просто соратники режиссёров. Музыкай выражено то, что не дано сказать простым («трактатным») киноязыком. Смех и слёзы, недоумение и испуг, гениальность и умопомешательство, вера и неверие – и это только некоторые эмблематы двадцатого века, выписанные философией киномузыки.

Весёлые и бесшабашные «Танцующие под дождём» из голливудского мюзикла превращаются двадцатым веком – и опять в мюзикле («Звуки музыки») – в трагедию «Танцующей в темноте» с запредельной по напряжению музыкой Бьорк. Век прощается с нами этим трагическим танцем, подтверждая свой статус «века-зверя» (О. Э. Мандельштам), – и в этом находит высшее выражение экзистенциальная философия времени. Эта философия и звучит, и видится. Иначе она не существует. Философская киноритмика века выражает особый ритуал культуры, от которого не укрыться никаким танцем в жанре «пост». Век попрощался с нами странным образом – не философией даже, но музыкой ушедшего дождя. В фильме М. Манчевского «Перед дождём» (1993) на фоне многопланового сочетания религиозных и национальных мотивов показана катастрофа одной из первых балканских войн конца XIX столетия, реалии которой во многом совпадают с предчувствиями Андрея Тарковского в фильме «Жертвоприношение». В картине Манчевским в качестве языка общения использованы македонский, английский, албанский, французский и, моментами, немецкий. Это многоязычие дополнено сценами православного и католического богослужений (соответственно, на старославянском и латинском). И, тем не менее, фильм абсолютно понятен без специального перевода. Дело здесь не в близости македонского языка русскому или же в общем языковом пространстве православного богослужения. На наш взгляд, автору удалось решение главной художественной задачи: идея фильма, обличающего бесчеловечность любых войн, выражена на языке современной культуры, которая, как это ни парадоксально звучит «в наш жестокий век», стирает языковые, национальные и религиозные границы.

В целом в современном кинематографе складывается удивительно плодотворная ситуация, которая позволяет по-новому ставить на языке художественной философии традиционные христианские проблемы.

Но вернёмся к творчеству Андрея Тарковского.

В одном из своих интервью [Тарковский 1989] он говорил о себе, что не так уж важно знать, разделяет ли он какие-то определённые представления или верования – языческие, католические, православные, христианские вообще. Важен сам фильм. Его надо рассматривать в самом общем плане, а не как арену проявления противоречий, которые, говорит Тарковский, всё время выискивают у него некоторые критики. Произведение искусства не всегда зеркально отражает внутренний мир художника, особенно наиболее тонкие его стороны, хотя, безусловно, существует определённая логика в их соотношении. Вместе с тем художественное произведение может представлять точку зрения, отличную от точки зрения автора. Работая над фильмом, утверждает режиссёр, он всё время думает о том, что его будут смотреть очень разные аудитории [Тарковский 1989, 58].

В этом же интервью Тарковский вспоминает случай из своего детства: «В детстве я как-то спросил отца: “Существует ли Бог?” Его ответ был для меня открытием. “Для неверующего – нет, для верующего – да!” Это очень важная проблема. Я хочу сказать, что фильм можно интерпретировать по-разному. Так, например, для зрителей, интересующихся различными сверхъестественными явлениями, самым главным в фильме (“Жертвоприношение” – М. У.) станут отношения почтальона и ведьмы, в них они увидят основное действие. Верующие прежде всего воспримут молитву Александра, обращённую к Господу, для них весь фильм будет развиваться вокруг этой темы. И наконец, зрители третьей категории, у которых нет определённых убеждений, попросту скажут, что Александр больной, психически неуравновешенный человек. Таким образом, разные группы зрителей по-разному поймут фильм. Я считаю, что зритель имеет право воспринимать то, что он видит на экране, в соответствии с собственным внутренним миром, а не с той точкой зрения, которую пожелал бы навязать ему я. Моя цель – показать жизнь, создать образ – драматический и трагический образ современного человека» [Тарковский 1989, 59]. Нельзя не принимать во внимание эту точку зрения автора.

Творчество Тарковского, на наш взгляд, на новом уровне ставит одну важную для национального сознания проблему, о которой ещё в начале XX в. неоднократно писали выдающиеся русские мыслители.

Одним из самых острых сегодня, как и столетие назад, является вопрос о соотношении богословия, церкви и веры. Реальная деятельность православной и других христианских церквей часто сопряжена с проповедью, малопонятной атеистическому веку, и это нужно признать. Проблема ясного определения того пространства, в котором церковь может убедительно говорить о приоритете религиозных ценностей, стоит весьма остро. В этой ситуации преобладающим становится мнение, ярко выраженное в позиции современного философствующего разума. Признание Бога как Творца и Трансцендентной сущности, а также несовершенств современного мира сочетается с отрицанием церкви и церковной жизни в качестве необходимых элементов нравственного возрождения. То есть воспроизводится та двойственная модель отношения к жизни церкви, о которой писал П. А. Флоренский: «Человек, не признавая даже самому себе в своём отдалении от Бога и формально даже защищая религию, старается фактически шаг за шагом отвоевать у религии области своей автономии и, следовательно, вычёркивает соответственные стороны из религии как якобы несущественные и попавшие туда исторически и случайно. Одна за другой выпадают из религии различные стороны человеческой деятельности, пока, наконец, не доходит дело до основных истин религиозной онтологии, на которых держится христианская нравственность. Когда падает в сознании и эта основа, а религия приравнивается к нравственности, самая нравственность перестает быть живым и жизненным вдохновением добра и становится внешними правилами поведения, лишёнными связи и потому случайными. Это не нравственное самоопределение, а фарисейская мораль» [Флоренский 1977, 134].

Я полагаю, что этот тезис Флоренского не имеет прямого отношения к творчеству Андрея Тарковского. Скорее, мы можем говорить об его искреннем поиске веры и церкви, в котором на протяжении последних веков находится большинство мыслящих людей. Не случайны аллюзии, возникающие, например, в отношении сходных мотивов творчества Андрея Тарковского и Ларса фон Триера. В наиболее известных фильмах датского режиссёра (начиная с «Рассекая волны» и заканчивая «Меланхолией») постоянно и в разных регистрах воспроизводится одна и та же тема: как возможна вера без церкви и нужна ли вообще церковь для веры. Например, поиски главных героев в фильмах «Рассекая волны», «Догвилль», «Антихрист» сводятся к попытке решения этой почти неразрешимой проблемы. Режиссёр занимает крайне жёсткую позицию по отношению к тем подобиям протестантских сообществ, которые, так или

иначе, присутствуют в его фильмах. Небесные колокола, звучащие в финале картины «Рассекая волны», – зримый символ обретенной веры. Режиссёр вольно или невольно иллюстрирует известное стихотворение Ф. И. Тютчева «Я лютеран люблю богослуженье...» [Тютчев 2004, 168]:

Я лютеран люблю богослуженье,
Обряд их строгий, важный и простой –
Сих голых стен, сей храмины пустой
Понятно мне высокое ученье.

Не видите ль? Собравшись в дорогу,
В последний раз вам вера предстоит:
Ещё она не перешла порогу,
Но дом её уж пуст и гол стоит, –

Ещё она не перешла порогу,
Ещё за ней не затворилась дверь...
Но час настал, пробил... Молитесь Богу.
В последний раз вы молитесь теперь.

Путь Андрея Тарковского в искусстве, на наш взгляд, заключается в другом. Для Тарковского не существует принципиального разграничения веры и церкви, и в этом заключено его важное отличие от большинства режиссёров, так или иначе затрагивающих религиозную тему. Поиск веры и церкви выводит творчество режиссёра на совершенно особый уровень, связанный с проблемами глубоко национальными, христианскими, православными.

Приведём несколько иллюстраций на эту тему.

Идея «малой Родины» и «возвращённого Рая» – одна из сквозных тем христианской философии Тарковского. Она возникает в разных его фильмах, но всегда становится одним из узловых моментов повествования. Если в «Солярисе», а частично и в «Сталкере», финалы фильмов являются зримой иллюстрацией новозаветной притчи о возвращении блудного сына к родному очагу, то в «Ностальгии» посмертное возвращение главного героя на «малую Родину» среди европейских развалин звучит уже символом не только христианским, но и глубоко национальным. В «Жертвоприношении» «малая Родина» создаётся руками сына Александра – в макете родного дома – сотворённого им и ещё не утерянного довоенного рая. Впрочем, эти мотивы мы найдём и в других фильмах Андрея Тарковского – от «Иванова детства» до «Зеркала».

Христианские мотивы прослеживаются в поступках и действиях героев. Одной из удивительных творческих находок Тарковского, по моему мнению, является сцена чтения молитвы «Отче наш» главным героем «Жертвоприношения» Александром. Дело в том, что «хронометрически» эта молитва, предшествующая спасению мира, звучит точно в середине фильма, секунда в секунду! Трудно представить себе, что это является простым совпадением. «Отче наш» разделяет между собой два мира – мир уничтоженный и мир воскресший, возрождённый. Александр – совсем не церковный человек, но в *главный* момент своей жизни он обращается к *главной* христианской молитве, привнося в неё долю личного понимания и личного соучастия (буквально: «...Аминь. Боже, спаси нас в этот ужасный миг, не дай умереть детям моим, друзьям моим, жене моей, всем, кто верит в Тебя...»). Важно подчеркнуть, что такого рода «расширение» молитвы, вполне допустимо с точки зрения православия: человек молится так, как чувствует его душа. Главное, чтобы молитва была искренней и несла в себе мотив исповедального слова.

«Церковь, которая закрыта» – образ, возникающий в диалоге Отто и Александра, – точка разрыва, которую Александру физически необходимо пройти, чтобы добраться до того берега озера, где живёт Мария и где возможно спасение. Но именно пройти, а не миновать безучастно. «Какое отношение имеет церковь ко всему этому?» – спрашивает Александр, и, конечно, до самого конца не находит ответа на этот вопрос.

Христианская символика весьма многообразна в фильмах Тарковского. «Поклонение волхвов» кисти Леонардо да Винчи в «Жертвоприношении» – один из самых сложных символов такого рода. Мы слышим слова Александра о том, что он боится Леонардо. Действительно, в евангельском понимании волхвы – это «маги», так обычно называли людей, искусных в чародействе. Получается, что Александр фактически испытывает боязнь к языческим заклинателям, что во многом объясняет его сомнения по отношению к Марии. В античные времена слово «маг» имело довольно определённое значение: так именовали жрецов зороастрийской (иранской) религии, которая ко времени Рождества Христова была широко распространена не только на Востоке, но и в самой Римской империи. Следовательно, по Евангелию, именно исповедники и служители этой религии первыми из всего языческого мира склонились у колыбели Богочеловека. Таким образом, сюжет «Поклонения волхвов» в ткани фильма раскрывает всю сложность ситуации Александра, ищущего спасения и не осознающего возможность пути к нему.

Практически через все фильмы Тарковского проходит тема православной иконы, не говоря уже о католических сюжетах в «Ностальгии», и трудно объяснить это простым совпадением. Тема православной иконописи определяет важнейшие моменты художественной философии Тарковского, по самой сути своего художественного поиска никогда не отходящего от истоков русской православной культуры.

Такого рода примеров можно привести довольно много. Вывод очевиден: христианские (в том числе, и православные) мотивы определяют важнейшие элементы художественного поиска Андрея Тарковского.

Показательно, что религиозные мотивы творчества Тарковского, возможно, послужили одним из главных факторов возрождения этой темы в современном отечественном кинематографе. Я имею в виду в первую очередь творчество П. Лунгина (фильмы «Остров», «Царь», «Дирижёр») и А. Звягинцева («Елена»).

С. Л. Франк в своё время ввёл оригинальное различие между верующим и неверующим разумом. Несмотря на то, что вера или неверие принадлежат к личным мировоззренческим стратегиям личности и в этом смысле не подвергаются сомнению, верующий разум отличается от неверующего, по мысли Франка, так, как человек без музыкального слуха отличается от человека, одарённого последним [см.: Франк 1992, 127–128].

Можно прекрасно прожить в ситуации, когда твоё отношение к религии сводится к потреблению худших образцов атеизма или полного отрицания исторической церкви. Но дело заключается в экзистенции, в данном случае – в том «интонировании» разума, которое позволяет человеку извлекать подлинные ноты из общей гармонии бытия, а следовательно, не отвергать с порога то, что кажется тебе неясным или ненужным. Эта простая истина оказывается для многих самой сложной. Вместе с тем для диалога религиозной и философской метафизики сегодня чрезвычайно важным оказывается вопрос об общем пространстве такой метафизики. А это означает умение слушать оппонента, не изымая из практики интеллектуального общения «чуждые» культурные парадигмы, умение ответить на критику и принять критику своей точки зрения как необходимую и продуктивную. Весь строй художественной философии Андрея Тарковского был устремлен именно к такому миропониманию.

Хочется остановиться ещё на одном весьма важном вопросе, связанном с трактовкой в творчестве Андрея Тарковского темы «русского

Христа», наиболее ярко выраженной в фильме «Андрей Рублёв» («Страсти по Андрею»).

Как пишет А. Л. Казин, «кинематографическая сцена распятия сама по себе есть религиозная дерзость. <...> В фильме Тарковского эпизод распятия снят гениально, но тем больше возникает сомнений по поводу самой онтологии кинообраза, сочетающего в себе совершенную достоверность с совершенной выдумкой. <...> Перед нами – игра, вольные вариации на тему евангельского рассказа. Прежде всего перед нами – “русский Христос”, точнее – сама Русь на Голгофе. Уже одно это противоречит Никейскому символу веры о единстве богочеловеческой природы Христа и однократности его земного прихода» [Казин 2010, 40–41]. В свою очередь, И. И. Евлампиев отмечает: «Главный пункт, в котором представления Тарковского расходятся с догматической христианской традицией, заключается в том, что его Андрей Рублёв очевидно рассматривает Иисуса Христа не как Бога (и не как Богочеловека), а как человека. Именно это помогает правильно понять рассуждения Андрея, в которых, на первый взгляд, содержится явное противоречие ...» [Евлампиев 2012, 123].

Соглашаясь с этими рассуждениями в общем виде, следует отметить, что в данном случае мы имеем дело с двумя взаимосвязанными типами редукции. На наш взгляд, требовать от средневекового русского монаха досконального знания православного богословия – это непозволительная роскошь. Реальный Андрей Рублёв жил примерно за 100 лет до Иосифа Волоцкого (кстати, очень почитавшего великого русского иконописца), который написал первый значительный труд по основам православного богословия (трактат «Просветитель», рубеж XV и XVI веков) [см.: Алексеев 2010; Уваров, Щербаков 2012]. Кроме того, понимание страданий Христа как страданий человеческих вполне вписывается в ту форму «народного православия», которая, несомненно, господствовала на Руси времён Андрея Рублёва.

Вместе с тем необходимо определиться, кто говорит устами Андрея в его споре с Феофаном Греком: Андрей Рублёв или Андрей Тарковский. В первом случае позиция сакральности и человечности «русской Голгофы» вполне оправданна в устах такого великого художника, каковым был Андрей Рублёв. Во втором случае можно только восхититься художественно-религиозному прозрению великого режиссёра, дающего собственное понимание судьбы своей Родины, независимо от точных догматических формулировок. Иными словами, рождение художественного шедевра – фильма «Андрей

Рублёв» – связано с личной позицией автора, ищущего и находящего собственные ответы на вечные вопросы бытия.

Человекобог против Богочеловека – эта тема Достоевского со всей остротой стоит в русской религиозной мысли. Богочеловек и человекобог – это имена двум пределам, лежащим в бесконечности, к которым простирается жажда совершенства. Это имена двух противоположных, противостоящих и противоборствующих направлений человеческого познания [Антоний 1989]. Тема противопоставления разных путей познания только намечается в «Андрее Рублёве» – развёртывается она в «Солярисе» и в «Сталкере», в «Ностальгии» и в «Жертвоприношении».

И ещё один важный момент. Свойство великого искусства заключается в том, что те мотивы и пожелания, которые субъективно закладываются художником в своё произведение, часто не соответствуют тому отклику, который оно находит у зрителя, слушателя, читателя. Говоря о глубоко христианской и православной мотивации творчества Тарковского, необходимо иметь в виду именно этот феномен. Самый изысканный философский анализ не сможет раскрыть всей полноты замысла художника по той простой причине, что замысел этот самому автору никогда до конца не известен. Поэтому художнику не всегда можно верить «на слово». И вообще: замысел ли это или это промысел Божий? Думается, что второе. Если бы это было не так, то у нас не существовало бы никаких реальных критериев, по которым мы – иногда интуитивно, иногда вполне сознательно – отличаем великое искусство от его усреднённых образцов.

В этом смысле христианская тема не просто «подсвечивает» все фильмы Тарковского – она является внутренним светом его творчества. Подобно тому, как пространство православного храма излучает особый внутренний духовный свет, а пространство католического храма, скорее, «извлекает» этот свет извне [Уваров 2001, 275–276], фильмы Андрея Тарковского затрагивают такие тонкие струны человеческой души, которые могут пробудить, пожалуй, только искренняя вера и великое искусство. Тарковский достиг высшего синтеза сфер человеческого и Божественного. И в этом заключён его истинный вклад в мировое искусство.

И в заключение в подтверждение всего вышесказанного несколько биографических штрихов к последним годам жизни великого режиссёра.

С 1982 г. до своей смерти Андрей Тарковский был в эмиграции и жил, главным образом, во Флоренции и в Париже, а также и в дру-

гих европейских городах. В эти годы он посещал православный монастырь преп. Серафима Саровского в Пистое (Италия) и был хорошо знаком с отцом Силуаном (Ливи), так как последний почти каждое воскресение служил во Флоренции. Сохранились фотографии, снятые во время визита Андрея Тарковского в монастырь преп. Серафима в Пистое.

В конце 1985 г., после завершения фильма «Жертвоприношение» в Швеции, Андрей Тарковский возвратился во Флоренцию. Он был уже тяжело болен, и в последний год жизни отец Силуан неоднократно исповедовал и причащал его. Отец Силуан говорил об Андрее Тарковском, что это был глубоко и тонко верующий человек. Непосредственно перед смертью Тарковского повезли во Францию, так как он хотел быть похороненным на православном кладбище. После кончины 29 декабря 1986 г. во Франции он был отпет по православному обряду и похоронен на кладбище в Сент-Женевьев-де-Буа [Всеволод 2002, 48].

Приведём цитату из интервью Андрея Тарковского, которое он дал в Лондоне в 1983 году: «...Единственная надежда – она остаётся – заключается в том, что человек в тот последний момент, в который он ещё сможет выключить компьютер, будет озарён свыше. Только это ещё может нас спасти» [Всеволод 2002, 49].

...На могильном памятнике великому художнику надпись: «Человеку, который увидел ангела».

БИБЛИОГРАФИЯ

- Алексеев 2010 – *Алексеев А. И.* Сочинения Иосифа Волоцкого в контексте полемики 1480–1510 гг. Санкт-Петербург, 2010.
- Антоний 1989 – *Антоний (Логинов), игумен.* Жертвоприношение Андрея Тарковского. 1989 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://klub-nostalgia.ucoz.com/forum/4-512-1>.
- Всеволод 2002 – *Всеволод, инок.* Человек, который увидел ангела // Русский инокъ. 2002. № 3 (166). Ноябрь. С. 46–49.
- Евлампиев 2001 – *Евлампиев И. И.* Художественная философия Андрея Тарковского. Санкт-Петербург, 2001.
- Евлампиев 2012 – *Евлампиев И. И.* Художественная философия Андрея Тарковского. Изд. 2-е. Уфа, 2012.
- Евтушенко 1995 – *Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е. Евтушенко.* Москва, Минск, 1995.

- Ежов, Шамшури́н 1925 – Русская поэзия XX века. Антология русской лирики от символизма до наших дней / Сост. И. С. Ежов, Е. И. Шамшури́н. Москва, 1925.
- Казин 2010 – *Казин А. Л.* Верующий гений: основной принцип русской культуры. Санкт-Петербург, 2010.
- Пушкин 1947 – *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. Том 6. Москва, 1947.
- Тарковский 1989 – «Красота спасёт мир». Интервью с Андреем Тарковским / Чарлз-Генри де Брант. Пер. с англ. М. Чаковской // Искусство кино. 1989. № 2. С. 58–67.
- Тарковский 1983 – *Тарковский Арс.* Стихи разных лет. Москва, 1983.
- Тютчев 2004 – *Тютчев Ф. И.* Полное собрание сочинений. Том 1: Стихи 1813–1849. Москва, 2004.
- Уваров 1998 – *Уваров М. С.* Архитектоника исповедального слова. Санкт-Петербург, 1998.
- Уваров 2011 – *Уваров М. С.* Поэтика Петербурга. Санкт-Петербург, 2011.
- Уваров 2001 – *Уваров М. С.* Человеческие измерения исповедального слова // Мир Лузофонии. Санкт-Петербург, 2001. С. 271–279.
- Уваров, Щербаков 2012 – *Уваров М. С., Щербаков А. В.* Наследие преподобного Иосифа Волоцкого в истории русской культуры. Saarbrücken, 2012.
- Флоренский 1977 – *Флоренский П. А.* Из богословского наследия // Богословские труды. Сб. 17. Москва, 1977. С. 125–144.
- Франк 1992 – *Франк С. Л.* Духовные основы общества. Москва, 1992.