АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ: АПОКАЛИПСИС КАК ДИАГНОЗ НАШЕГО ВРЕМЕНИ

УДК 629.76(571.12)(093)

С.С. ЗАГРЕБИН

Мировая и российская культурная и научная общественность в 2012 году отмечает 80-летие великого режиссёра XX века Андрея Тарковского (1932–1986). Художественное наследие режиссёра: фильмы, книги, публичные выступления и интервью рассматриваются сегодня как единое философское послание, как диалог со временем и с человеком нашего времени. Тарковский обладал удивительным талантом художественного общения со зрителем, вступая с каждым в интимный диалог, не со всеми зрителями сразу, а именно с каждым персонально, побуждая к сотворчеству и самопознанию. При этом бывали моменты, когда Тарковский обращался к человечеству в целом, это происходило тогда, когда режиссёр говорил об Апокалипсисе как диагнозе нашего времени.

Признаки надвигающейся катастрофы Тарковский видел в утрате духовности и нравственных принципов, как отдельным человеком, так и обществом в целом. Режиссёр не связывал этот процесс с определённой идеологией или политической системой. Тарковский всегда дистанцировался от советской диссидентствующей интеллигенции, понимая миссию художника не в политическом протесте, а в пробуждении у людей лучших человеческих качеств, в побуждении каждого человека к опыту нравственного самопознания. Вынужденная эмиграция не изменила принципов жизни и творчества режиссёра. На Западе Тарковский увидел те же признаки духовного кризиса, о которых говорил в своих фильмах, снятых в Советском Союзе. В дневнике режиссёра есть запись: «Материализм поразил западную жизнь и парализует её. Здесь материализм – действительно в действии. В России же не материализм, а антиидеализм. Что то же, что идеализм, но наизнанку» [4, с. 505]. Этот «идеализм наизнанку» всё же оставлял человеку шанс переосмыслить собственную жизнь, нравственным усилием обрести истинные ценности, которые режиссёр воспринимал через христианские духовные традиции. Тарковский не был публицистом или проповедником, он всегда остался художником и выражал свои идеи средствами киноискусства.

В фильмах режиссёра часто звучит тема «личного апокалипсиса», то есть духовного кризиса личности, осмысленного в опыте экзистенциального переживания. Эта тема была заявлена в первом полнометражном фильме режиссёра «Иваново детство» и визуализирована образами гравюры «Четыре всадника Апокалипсиса». Камера вместе со зрителем пристально рассматривала шедевр Альбрехта Дюрера, запечатлевшего слова Откровения: «И я видел, что Агнец снял первую из семи печатей, и я услышал одно из четырех животных, говорящее как бы громовым голосом: иди и смотри. Я взглянул, и вот конь белый, и на нем всадник, имеющий лук, и дан был ему венец; и вышел он как победоносный, и чтобы победить. И когда он снял вторую печать, я слышал второе животное, говорящее: иди и смотри. И вышел другой конь, рыжий; и сидящему на нем дано взять мир с земли, и чтобы убивали друг друга; и дан ему большой меч. И когда Он снял третью печать, я слышал третье животное, говорящее: иди и смотри. Я взглянул, и вот, конь вороной, и на нем всадник, имеющий меру в руке своей... И когда Он снял четвертую печать, я слышал голос четвертого животного, говорящий: иди и смотри. И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя «смерть»; и ад следовал за ним; и дана ему власть над четвертою частью земли – умерщвлять мечом и голодом, и мором и зверями земными» (Откр. 6. 1–8).

В фильме «Андрей Рублёв» данная тема разрабатывается в контексте трагичных страниц русской истории: междоусобных распрей и иноземного владычества. Причём глобальные исторические события показаны режиссёром как своеобразные следствия духовного кризиса отдельного человека. Властолюбие, стяжательство, предательство и иные человеческие пороки губят не только отдельную душу, но и несут страдания целым народам. Альтернативой может стать исключительно **Любовь как нравственный выбор личности.** Одним из кульминационных эпизодов фильма является момент обретения Андреем Рублёвым глубинной истины, запечатлённой в простых и гениальных словах из Первого послания апостола Павла Коринфянам. «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я – медь звенящая или кимвал звучащий. Если имею *дар* пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что *могу* и горы переставлять,

а не имею любви, — то я ничто. И если я раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, нет мне в том никакой пользы. Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит. Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится...» (1 Кор. 13. 1–8).

В фильме «Солярис» главный герой астронавт Крис Кельвин обретает эту истину, лишь оказавшись в глубинах галактики. Соприкоснувшись с непознанным, пережив терзания разбуженной совести, Крис Кельвин формулирует смысл и назначение научно-технического прогресса и человеческой жизни в целом: «*До сегодняшнего дня Человечество, Земля были попросту недоступны для любви... А может быть, мы вообще здесь для того, чтобы впервые ощутить людей как повод для любви. А? ... Стыд — вот чувство, которое спасёт Человечество...*» Другой персонаж фильма Снаут говорит об этом проще и безысходнее: «*...Должен вам сказать, что мы вовсе не хотим завоёвывать никакой Космос. Мы хотим расширить Землю до его границ. Мы не знаем, что делать с другими мирами. Нам не нужно других миров. Нам нужно зеркало...*» Человек должен прежде всего понять самого себя, ощутить в себе собственное предназначение, определить смысл собственной жизни.

В фильме «Зеркало» главный герой не появляется на экране, его внутренний голос звучит за кадром. Этот почти литературный приём, когда лирический герой вроде бы отсутствует, но его мысли и чувства передаются читателю. В фильме «Зеркало» взгляд камеры идентифицирован со взглядом главного героя — Автора. И мы, зрители, начинаем воспринимать всю ткань фильма как бы изнутри, идентифицируя уже самих себя с Автором. Исповедальный монолог Автора становится поводом к самопознанию зрителя. Тарковский замыслил образ Автора как человека, лишённого веры в Бога и страдающего этим неверием. В этой безвыходности Автор стремится обратить внутренний взор в своё прошлое, в детство, где пытается найти что-то самое важное, ценное, некую духовную опору. В фильме Автор вернулся во времени к самому себе, прозрел всю свою жизнь и принёс покаяние, однако покаяние, не обращённое к Богу, стало не спасением, а явилось приговором. Пройдя тяжкий путь осмысления собственной жизни, главный герой погибает, оставляя зрителю шанс обрести себя в опыте нравственного самопознания.

Тарковский ставит своих героев в ситуацию экзистенциального выбора, проявляющего сущностную природу человека, способствующего началу процесса самопознания. В фильме «Сталкер» три человека устремляются в некую Зону — особо охраняемую область, где, по преданию, исполняются желания. Сталкер — проводник в Зону — ведёт за собой Писателя и Профессора как олицетворение двух способов миропонимания — эмоционального и рационального. Путь в Зону становится процессом обретения человеком самого себя в условиях смертельной опасности. Глубинная цель Сталкера состоит в пробуждении веры в потерянных и разочарованных душах. Главные идеи фильма спрятаны в ткань повествования. Тарковский был категорическим противником дидактизма в искусстве. Мысль должна быть не сформулирована, а прочувствована. **Вера должна стать фактом духовного опыта каждого конкретного человека**. Собственно, религиозность для Тарковского являлась не какой-либо абстрактной темой в искусстве, а единственно возможным способом существования художника.

Тема Апокалипсиса особенно остро звучит в двух последних фильмах режиссёра, сделанных на Западе: «Ностальгия» и «Жертвоприношение». На встречах с европейскими зрителями Тарковский подчёркивал: «Я всячески приветствую западную демократию, но должен вам сказать, что она отняла у человека необходимость ощущать свою духовность... Мы утеряли нашу духовность, мы перестали в ней нуждаться... Под духовностью я прежде всего имею в виду интерес человека к тому, что называется смыслом жизни... Для чего мы живём? Каков смысл нашего присутствия на этой планете?» [6, с. 98–100]. И ещё: «Мы живём в очень тяжелое время, и сложности его усиливаются с каждым годом... Мы можем вспомнить, что уже не раз говорилось о приближении апокалиптических времен... Это может случиться завтра, это может случиться через тысячелетие. В том-то и смысл такого духовного состояния человека, который должен ощущать ответственность перед собственной жизнью... Мы живем в ошибочном мире... Мы не развиваемся гармонически, наше духовное развитие настолько отстало, что мы уже являемся жертвами лавинного процесса технологического роста... Личность не имеет никакого значения... Мы теряем то, что нам было дано с самого начала, — свободу выбора, свободу воли. Вот почему я считаю нашу цивилизацию ошибочной».

Главные герои «Ностальгии» и «Жертвоприношения» в художественной форме выражают идеи Тарковского. В фильме «Ностальгия» тема Апокалипсиса звучит особенно остро. Один из центральных персонажей фильма, Доменико, предпринимает отчаянную попытку актом самосожжения донести до людей осознание гибельности бездуховного существования. Свою горькую проповедь Доменико совершает, взобравшись на конную статую Марка Аврелия на Капитолийском холме в Риме. Примечательно, что по древней легенде именно здесь должна прозвучать весть о конце света.

В речи Доменико, в нагромождении чувств и слов, переполняющих его разум и душу, прорываются самые важные, базовые постулаты Веры. Слова Доменико о простоте жизни фактически несут истину о простоте Создателя жизни — о простоте Бога. Где простота есть целостность, причём целостность Абсолюта. Человек, терзаемый страстями, — «сложен», его мысли и чувства постоянно устремляются к разным предметам, разрывая его существо, как говорит Доменико: «*Я не могу примирить мои мысли с моим телом. Вот почему я не могу быть всегда одним и тем же. В единый миг я могу ощущать бесконечное множество явлений*». Между тем, есть только один центр притяжения, достойный внимания, — Создатель жизни и человека — Бог. В словах Доменико есть ещё один важный тезис: «*Мы должны вслушиваться в голоса, которые лишь кажутся нам бесполезными*». Бог, будучи Абсолютом, всегда открыт человеку, всегда сообщает ему о Своём присутствии множеством способов, и нужно лишь открыть свою душу для того, чтобы услышать, ощутить присутствие Бога. Ибо Бог «хочет, чтобы все люди спаслись и достигли познания истины» (1 Тим 2, 4). И призыв к людям вернуться туда, где они «*вступили на ложный путь*», означает побуждение мысленно возвратиться к первопричине всех человеческих страданий — греху, постигшего первого человека, осознать свою ответственность в преодолении катастрофических для всего человечества последствий грехопадения. «*И стараться не замутить воду*», что означает постоянное деятельное противоборство страстям и беззакониям человеческим. Как сказано было преподобным Макарием Египетским: «Источник изливает чистую воду; но на дне его лежит тина. Если возмутит кто тину, — весь источник делается мутным. Так и душа, когда бывает возмущена, сраствоpяется с пороком» [1]. Человечество должно обратиться «к истокам жизни», что значит к Истине — к Богу.

«Доменико чувствует свою действительную ответственность перед жизнью, если берёт на себя смелость совершить такой поступок», — писал Тарковский, подчёркивая, что Доменико «решается на самосожжение, чтобы этим крайним, чудовищно атрактивным поступком продемонстрировать людям своё бескорыстие в безумной надежде, что они прислушаются к его последнему крику предостережения» [3, с. 326–327]. Необходимо отметить, что поступок Доменико не следует трактовать как самоубийство, это не сознательный и продуманный уход из жизни, а своеобразный «крик души», обращённый к людям.

В фильме «Жертвоприношение» главный герой Александр, ощущая ужас надвигающегося Апокалипсиса ядерной войны, отрекается от всего самого дорогого в жизни — сына, семьи, дома во имя спасения мира. В начале картины звучит очень важный диалог — разговор отца с сыном о судьбах мира. Александр изливает перед сыном всё выстраданное и передуманное многократно, говорит о глобальном кризисе современной технократической цивилизации, пренебрегшей ценностями духовными: «*Видишь ли, сынок, мы заблудились. Люди — все люди, человечество идёт по какому-то ошибочному, страшно опасному пути... Мы пришли к ужасной дисгармонии, несоответствию, то есть — между развитием материальным и духовным. Наша культура, вернее, цивилизация в корне ошибочна, сынок. Ты скажешь, что можно изучить проблему и сообща искать выход. Может быть. Если бы не было так поздно. Слишком поздно...*» Выход из тупика стараются найти Доменико и Горчаков в «Ностальгии», как и Александр в «Жертвоприношении», постепенно обретая убеждённость, что лишь **Любовь и Вера способны спасти отдельного человека и всё человечество. Любовь жертвенная и Вера самоотверженная.**

В 1984 году в рамках Сент-Джеймского фестиваля в Лондоне была организована ретроспектива фильмов режиссёра, прошли встречи со зрителями. В одной из лондонских церквей Тарковский произнес «Слово об Апокалипсисе», в котором сказал: «Апокалипсис — самое великое поэтическое произведение, созданное на земле. Это феномен, который по существу выражает все законы, поставленные перед человеком свыше... Что такое Апокалипсис? Как я уже сказал, на мой взгляд, — это образ человеческой души с её ответственностью и обязанностями... Каждый человек переживает то, что явилось темой Откровения святого Иоанна. То есть не может не переживать. И в конечном счёте поэтому, именно поэтому мы можем говорить, что смерть и страдание по существу

равнозначны, если страдает и умирает личность или заканчивается цикл истории, и умирают и страдают миллионы». Тем самым Тарковский заявляет о равнозначности и равноценности жизни одного человека и жизни человечества, о равновеликости микрокосма и макрокосма. Тарковский подчёркивал: «...неверно было бы думать, что Апокалипсис несёт в себе только концепцию наказания. Может быть, главное, что он несёт, – это надежда» [5, с. 97, 98]. В понимании Тарковского – **Апокалипсис не только диагноз бездуховного состояния человечества, но это и надежда, вера в грядущее торжество вселенской справедливости.**

Подобное понимание Апокалипсиса было выражено Тарковским в фильме «Андрей Рублёв». В одной из новелл показаны творческие терзания иконописца, обдумывающего роспись «Страшный Суд» в Успенском соборе во Владимире. В христианской традиции Страшный Суд всегда трактовался весьма сурово. Так, преподобный Ефрем Сирин пишет: «Христолюбивые братие мои, послушайте о втором и страшном пришествии Владыки нашего Иисуса Христа. Вспомнил я об этом часе и вострепетал от великого страха, помышляя, что тогда откроется. Кто опишет это? Какой язык выразит? Какой слух вместит в себе слышимое? ...Когда помышляю о сем, страхом объемлются члены мои, и весь изнемогаю, глаза мои источают слезы, голос исчезает, уста смыкаются, язык цепенеет и помыслы научаются молчанию...» [2]. В фильме убедительно показано, что Андрей Рублёв осознаёт тему Страшного Суда как вселенский праздник, как великую радость встречи со Спасителем, как торжество справедливости, как воздаяние обидчикам и угнетателям. Как в Библии сказано: «Да ликуют вместе все дерева дубравные пред лицем Господа, ибо Он идет судить землю» (1 Пар. 16, 33).

Подобная надежда звучит и в фильме «Сталкер». В одном из эпизодов фоном проступает детский шёпот, читающий Апокалипсис: «*...и вот, произошло великое землетрясение, и солнце стало мрачно как власяница, и луна сделалась как кровь. И звезды небесные пали на землю, как смоковница, потрясаемая сильным ветром, роняет незрелые смоквы свои. И небо скрылось, свившись как свиток; и всякая гора и остров двинулись с мест своих. И цари земные, и вельможи, и богатые, и тысяченачальники, и сильные, и всякий раб, и всякий свободный скрылись в пещеры и в ущелья гор, и говорят горам и камням: падите на нас и сокройте нас от лица Сидящего на престоле и от гнева Агнца; ибо пришел великий день гнева Его, и кто может устоять?*» (Откр. 6 12–15). И слышен тихий смех... Как смех радости, радости от торжества вселенской справедливости. В этот момент камера останавливается на обрывке репродукции с образом Иоанна Крестителя из Деисусного чина Гентского алтаря работы братьев ван Эйков... Сразу же вспоминается вся алтарная композиция: в середине нижнего яруса которой – разворачивается сюжет поклонения Агнцу... Так визуальные и вербальные образы фильма выразили глубинную мысль режиссёра понимающего Апокалипсис как момент единения человека с Создателем.

Андрей Тарковский выразил своё понимание Апокалипсиса как диагноз нашего времени, как апофеоз безверия и бездуховности, как гибель технократической прагматической цивилизации. Причём вселенский Апокалипсис сопоставлялся режиссёром с «личным апокалипсисом», соизмеряя микро- и макрокосм, уравнивая две вселенные в духовном развитии мироздания. Главным же видится осознание режиссёром Апокалипсиса как итога жизни человека и человечества, как преодоление человеком «ветхого бытия» в соединение с Создателем. Многообразие творческого наследия Андрея Тарковского позволяет выявлять многие темы и сюжеты, анализировать образы и смыслы, запечатлённые режиссёром в своих фильмах. При этом тема Апокалипсиса всегда будет «сквозной» темой, позволяющей глубже понять как творчество режиссёра, так и реалии современного мира.

1. Духовные беседы преподобного отца нашего Макария Египетского. Беседа 16. О том, что духовные люди подлежат искушениям и скорбям, проистекающим от первого греха [Электронный ресурс]. URL: http://pravbeseda.ru/library/index.php?page=book&id=592#16 (дата обращения: 08.07.2011).
2. Преподобный Ефрем Сирин. Слово на второе пришествие Господа нашего Иисуса Христа [Электронный ресурс]. URL: http://www.orthlib.ru/Efrem/mch.html (дата обращения: 24.02.2011).
3. Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. М., 2002. С. 326–327.
4. Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. Флоренция, 2008. С. 505.
5. Тарковский А. Слово об Апокалипсисе // Искусство кино. 1989. № 2. С. 97, 98.
6. Тарковский А. XX век и художник // Искусство кино. 1989. № 4. С. 98–100.