

## ФИЛОСОФИЯ

(шифр научной специальности: 5.7.8)

Научная статья

УДК 130.2

doi: 10.18522/2070-1403-2022-91-2-24-34

### «НОСТАЛЬГИЯ» И «ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ» А.А. ТАРКОВСКОГО – ТРИ УРОВНЯ ПРОЧТЕНИЯ ТЕКСТА

© *Степан Анатольевич Ячный*

*Донской государственный технический университет, г. Ростов-на-Дону, Россия  
yasteff@mail.ru*

**Аннотация.** Рассмотрены принципы построения текста А.А. Тарковским в фильмах «Ностальгия» и «Жертвоприношение», альтернативные возможности герменевтики этих текстов в контексте александрийской и антиохийской богословских школ, указана альтернативная трактовка звукового сопровождения фильмов, показана эволюция творческого языка кинорежиссера.

**Ключевые слова:** герменевтика, текст, кинотекст, Тарковский, александрийская школа, антиохийская школа, «Ностальгия», «Жертвоприношение».

**Для цитирования:** Ячный С.А. «Ностальгия» и «Жертвоприношение» А.А. Тарковского – три уровня прочтения текста // Гуманитарные и социальные науки. 2022. Т. 91. № 2. С. 24-34. doi: 10.18522/2070-1403-2022-91-2-24-34

## PHILOSOPHY

(specialty: 5.7.8)

Original article

### "Nostalgia" and "Sacrifice" by A.A. Tarkovsky – three levels of text reading

© *Stepan A. Yachny*

*Don state technical university, Rostov-on-Don, Russian Federation  
yasteff@mail.ru*

**Abstract.** It is considered the principles of construction of the text by A.A. Tarkovsky in the films "Nostalgia" and "Sacrifice", discussed the alternative possibilities of the hermeneutics of these texts in the context of the Alexandrian and Antiochian theological schools, an alternative interpretation of the soundtrack of films is indicated, the evolution of the creative language of the filmmaker is shown.

**Key words:** hermeneutics, text, film text, Tarkovsky, Alexandrian school, Antiochian school, "Nostalgia", "Sacrifice".

**For citation:** Stepan A. Yachny "Nostalgia" and "Sacrifice" by A.A. Tarkovsky – three levels of text reading. *The Humanities and Social Sciences*. 2022. Vol. 91. No 2. P. 24-34. doi: 10.18522/2070-1403-2022-91-2-24-34

### Введение

Философия вольна рассуждать о чем угодно.

К кино как к тексту для анализа обращались корифеи современной философии – например, Ж. Делез, С. Жижек. Мы рассмотрим два последних фильма Тарковского: «Ностальгия» (1983) и «Жертвоприношение» (1986) в отличном от привычного ключе. Тарковский принадлежит к классикам мирового кинематографа – И. Бергман так говорит об его творчестве: «Фильм, если это не документ, – сон, греза. Поэтому Тарковский – самый великий из всех. Для него сновидения самоочевидны, он ничего не объясняет, да что, кстати, ему объяснять? <...> Всю свою жизнь я стучался в дверь, ведущую в то пространство, где он движется с такой самоочевидной естественностью» [3, с. 88].

Для Тарковского кинематограф – искусство, обладающее уникальными возможностями, кинорежиссер для него – художник. Уникальность кинематографа он видит в способности технически фиксировать происходящее, буквально *останавливать* течение времени: «...впервые в истории искусства, впервые в истории культуры человек нашел способ непосредственно *запе-*

*чатлеть время*. И одновременно – возможность сколько угодно раз воспроизвести протекание этого времени на экране, повторить его, вернуться к нему. Человек получил в свои руки матрицу *реального времени*» [15]. При таком понимании сущности кинематографа, работа режиссера, и это отмечает сам Тарковский, сродни работе скульптора – из зафиксированных техникой *фактов* режиссер последовательно отбирает те, которые и становятся, собственно, *его* фильмом. О скрытых в своих фильмах смыслах Тарковский говорил: «В моих фильмах всегда пытаются найти какие-то «скрытые» мысли. Было бы странным снимать фильм и пытаться скрыть свои мысли. Мои картины ничего иного не означают, кроме того, что в них есть. Но иногда то, что мы выражаем, нельзя измерить простым измерением» [16, с. 135].

Истинный смысл фильма, по Тарковскому, рождается в синергичном усилии автора и зрителя, а разнообразие интерпретаций заключается в самой *возможности* индивидуального прочтения произведения. Для постороннего взгляда фильмы Тарковского кажутся закрытыми в своей открытости, но неравнодушный взгляд может увидеть в них то, что у каждого зрителя отзовется *своим* пониманием, что отвечает принципам толкования Тарковским любого текста: «Мне неинтересно, чтобы зритель понял меня, что это мое. Потому что я не самое главное. Мне важно, когда зритель как в зеркале увидит себя. Пусть это не будет совсем мое. Не мое главное, а мое второстепенное. А для него окажется главным» [14, с. 128]. У художественного произведения не может быть *единственно* верного прочтения потому, что оно предполагает *зрителя*, как носителя собственного мировоззрения: «Художник указывает лишь направление движения к Полноте потенций, зритель же погружается в море своего собственного безмолвия, к своим собственным потенциальным тоннелям» [4, с. 197].

### Обсуждение

Сказанное в «Ностальгии» и «Жертвоприношении» одновременно экзотерично и эзотерично, эти фильмы по-разному раскрываются зрителю на разных уровнях интерпретации, поэтому то, что М. Мамардашвили сказал о текстах Канта, можно отнести и к этим работам Тарковского: «То знакомое, которое он излагает, которое ему удалось ухватить, всегда окружено ореолом, несет на себе отсвет незнаемого, какого-то открытого пространства, и только на фоне и в просвете этого пространства оно и само есть знаемое. <...> Он как бы предполагает незнаемое и внутри незнаемого формулирует то, что может сформулировать; иначе говоря, формулирует всегда с учетом ореола незнаемого, оставляя тем самым место и нашим мыслям» [10, с. 11–12]. О Тарковском часто говорят как о религиозном мыслителе, в некоторых интервью он упоминал об интересе к Кастанеде, Штайнеру, восточным религиям, но при просмотре «Ностальгии» и «Жертвоприношения» видна возможность христианской интерпретации этих текстов. Два последних фильма мастера по принципам формирования текста отличаются от предыдущего творчества, в них появляется новое *качество*, сходное с *уровнями толкования Св. Писания*. И если в первых пяти работах Тарковского можно выделить два уровня интерпретации текста (исторический и аллегорический), то в двух последних фильмах к ним добавляется и третий – типологический.

Кратко расскажем об *уровнях толкования Св. Писания*. Помимо буквального, то есть исторического прочтения Библии, мы можем любой фрагмент Св. Писания истолковать аллегорически, а мессианские фрагменты – типологически, и тогда детали, скажем, количество кувшинов на свадьбе в Кане Галилейской, могут иметь значение для герменевтики библейского текста. Аллегорический и исторический методы толкования Библии соотносятся с экзегетикой двух богословских школ – Александрийской и Антиохийской. Типологический же метод христианство унаследовало от иудаизма, и он направлен на поиск прообразов в тексте Библии. Христиане считали, что мессианские пророчества исполнились на Иисусе Христе, о чем они говорят в Новом Завете. Ученик Гамалиила ап. Павел использует типологический метод: «Отцы наши все были под облаком и все прошли сквозь море; И все крестились в Моисея в облаке и в море; И все ели одну и ту же духовную пищу; И все пили одно и то же духовное питье, ибо пили из последующего духовного камня; камень же был Христос» (1 Кор. 10, 1-4).

Аллегорический метод использовал Филон Александрийский, который старался свести религию Библии и культуру Греции к единому знаменателю, через него аллегорический ме-

тод был воспринят Климентом Александрийским и Оригеном. Александрийцы считали, что текст Св. Писания есть непроницаемая тайна, но аллегории могут помочь ее приоткрыть, поскольку в священном тексте даже детали имеют вечный смысл: «Подобно Филону, Климент и Ориген стремились отыскать в Библии некоторые идеи, воспринятые ими из греческой философии, даже если эти идеи отсутствовали в Предании Церкви. Податливость библейского материала к аллегорическому толкованию расположила их к тому, чтобы наконец аллегоризировать весь текст, оставляя непосредственному смыслу только второстепенную и вспомогательную роль» [13, с. 301]. Антиохия же предпочла буквалистское прочтение Библии, поскольку считала, что увлеченность Александрии тайными смыслами затемняет историчность Библии, чей текст тогда становится только иносказанием, в котором одно говорится, а другое подразумевается. По замечанию В.Н. Лосского: «Антиохийская школа – это школа буквализма в экзегезе, обращавшая главное внимание на исторический аспект Священного Писания. Всякая символическая интерпретация, всякий гнозис священного события казались ей подозрительными» [9, с. 525–526].

Мы должны положительно ответить на вопрос о религиозности мастера. С.И. Фрейлих вспоминает слова Тарковского: «Я знаю наизусть Третьяковскую галерею и Библию» [19, с. 279]. Мы знаем, что Тарковский похоронен на православном кладбище Сент-Женевьев-де-Буа после отпевания в православной церкви на улице Дарю. Он хорошо знал текст Библии, ее сюжеты не были для него чужды. По свидетельству Л. Александер-Гарретт Тарковский исповедовался у митр. Антония Сурожского: «Андрей Тарковский приходил к владыке Антонию на исповедь» [1, с. 21]. Нам кажется возможным, что идея разноуровневого толкования Св. Писания могла послужить ему примером для создания разноуровневого кинотекста, и тогда библейские аллюзии «Ностальгии» и «Жертвоприношения» не случайны, но являются авторским замыслом.

Поэтому мы считаем оправданным выделить три уровня интерпретации последних фильмов Тарковского: исторический, аллегорический и типологический. В «Ностальгии» и «Жертвоприношении» Тарковский создает многослойный текст, первый уровень которого – непосредственная *история*, которая разворачивается на наших глазах. Второй уровень – *аллегорический*, требует от зрителя личностных интерпретаций, поскольку именно он есть энергичное место встречи авторского замысла и индивидуальности зрителя. Третий уровень – *типологический*, не синонимичен аллегорическому, но *качественно* отличен. Аллегорическое прочтение фильма зависит от зрителя, от того, что лично ему *открылось* при просмотре, ведь аллегории носят субъективный характер. *Типологическая* интерпретация в двух последних фильмах А.А. Тарковского опирается на архетипические образы, и догматически точна настолько, что имея интеллигибельные ключи, можно успешно следовать за авторским замыслом. Возможно такую интерпретацию, согласно взглядам Тарковского, нельзя считать единственно верной – скажем, Н.Ф. Болдырев видит в этих фильмах указание на дзенские истины: «К концу жизни Тарковский вполне отдавал себе отчет в том, что его идеалы – на Востоке, в лоне даосскоиндуистско-дзэнской традиции» [5, с. 106], но в этой статье «Ностальгия» и «Жертвоприношение» рассмотрены в христианском контексте.

По нашему убеждению, в этих фильмах Тарковского нет случайностей. Имена, места, фоновые звуки для Тарковского служат *маркерами*, которыми он помечает смысловое пространство фильма: «По собственному признанию Андрея, изображение в его картинах никогда не содержит ничего случайного, в нем все предельно расчислено» [18, с. 47]. Любимый режиссер Тарковского Р. Брессон говорил о звуках в фильме: «*Экономность*. Обозначь одно и то же место повторением тех же шумов и того же звукового фона» [6, с. 60]. По мысли Брессона, одно и то же место в фильме должно издавать одни и те же звуки, *звучать* одинаково, но в «Ностальгии» и «Жертвоприношении» Тарковский идет дальше и наполняет звуки в локациях единым символическим значением. В статье мы сначала излагаем сюжет, затем даем ключи к прочтению текста, и, в конце концов, показываем, почему пришли именно к такому прочтению этих двух фильмов мастера. Выводы, к которым мы пришли в ходе исследования, показаны раньше герменевтики произведений, но это сделано для удобства читающего статью.

### *Ностальгия* (1983)

Про «Ностальгию» Тарковский говорил так: «Мой фильм – прежде всего о конфликте двух форм цивилизации, двух разных способов жизни, двух разных способов мышления» [16, с. 133]. «Ностальгия», на наш взгляд, фильм о Церкви, ее проблемах, задачах, существующем положении вещей. Сюжет «Ностальгии» прост – русский писатель Андрей Горчаков, в сопровождении переводчицы Эуджении, собирает в Италии биографические материалы о жизни композитора XVIII века Павла Сосновского. Его внимание привлекает Доминико, которого здесь считают сумасшедшим, ведь когда он ждал конца света, то удерживал свою семью дома семь лет. Доминико просит Андрея пронести зажженную свечу от одного края бассейна до другого поскольку полагает, что это необходимо для всеобщего спасения. Сам Доминико на Капитолийской площади в Риме после эмоциональной речи совершает публичное самосожжение. Выполняя просьбу, Андрей несет свечу через бассейн – достигнув противоположной стены он умирает. В.П. Филимонов в своей книге так пишет о «Ностальгии»: «Почти документальная автобиографичность фильма предупреждает его абсолютное растворение в метафизической абстрактности символов» [18, с. 370]. Мы готовы оспорить его утверждение.

Ключ к типологическому толкованию «Ностальгии» (1983): Андрей Горчаков – русская православная церковь, Доминико – католическая церковь, Эуджиния/Евгения – Европа. Бассейн в Баньо-Виньони – христианское крещение. Просьба же Доминико о свече есть указание на миссию Церкви, которая заключается в спасении всех.

На наш взгляд, имя *Андрей* есть типологическое указание на ап. Андрея – по преданию, он проповедовал в тех местах, где позже возникла Русь: «Вполне достоверным можно признать тот факт, что апостол Андрей проповедовал в Северном Причерноморье. В частности, церковный историк IV века Евсевий Кесарийский, ссылаясь на Оригена, сообщает, что Андрей Первозванный получил по жребию для проповеди Скифию» [11, с. 4]. Фамилия же *Горчаков* говорит, что ему *горчит* существование *в мире*, ведь, по замечанию ап. Павла: «Время уже коротко, так что имеющие жен должны быть, как не имеющие; <...> И пользующиеся миром сим, как не пользующиеся; ибо проходит образ мира сего» (1 Кор. 7, 29, 31). Красота мира не может помочь Андрею забыть свою тоску («Надоели мне все ваши красоты хуже горькой редьки»), поскольку его ностальгия – это тоска по Царству Небесному.

Имя *Доминико* есть указание на св. Доминика, который для католической церкви не менее значим, чем для русской церкви ап. Андрей, поскольку томизм – философия доминиканца Фомы Аквинского – выражает специфически католический взгляд на мир: «Ни один томист никогда не согласится с тем, что в учении св. Фомы содержится хоть что-либо противоречащее духу или букве веры, ибо сам св. Фома прямо называет согласие Откровения и разума согласием истины с самой собой» [7, с. 14]. Св. Доминик основал орден доминиканцев, который главной задачей считает борьбу с ересями, именно доминиканцы стали учеными католической церкви *par excellence*. Доминиканцами были Альберт Великий, Майстер Экхарт и сам Фома Аквинский, чью философию католики считают адекватным выражением своего учения, о чем сказано в энциклике «*Aeterni Patris*» (1879). Доминико тоже ученый – он математик. В контексте находится и пес Доминико, что может быть отсылкой к прозвищу доминиканцев – Псы Господни (*Domini canes*). Собака послушна только Доминику и Андрею, что указывает на идею возвращения творения через святость церкви к своему изначально райскому состоянию.

Имя *Эуджиния* – типологическое указание на Европу и совпадение двух первых букв в этих именах (*Eugenia / Еигора*), на наш взгляд, тоже неслучайно. Эуджиния – переводчик, а колонизация Европой мира свела четыре стороны света в единое культурное поле. Ей неинтересен Доминико (католичество), она ищет новых впечатлений – чем вызван интерес к Андрею (православие) и обручение с Витторио (ню-эйдж), с которым она едет в Индию. Церковь интересуется Эуджинию только как культура, например, фреска в монастыре: «Когда я впервые ее увидела, я просто заплакала». В церкви ей неуютно, она ходит по ней как по музее. Сама Церковь в фильме показана теплохладной: «Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч» (Отк. 3, 15), она нужна прихожанам для решения бытовых нужд – скажем, для рожде-

ния детей. Бог в такой церкви оказывается забытым, обрядовое становится нормой. Обрядовое – это когда для человека то, что есть лишь *средство*, становится подлинной *целью* *par excellence*. Таким образом, то, что находится за пределами ритуала – а это *то*, ради чего, собственно, и совершается этот ритуал – для человека становится ненужным, ведь исполнением ритуала цель *уже* достигнута. Бассейн в Баньо-Виньони, символизирующий крестную купель, теперь не есть дорога в вечную жизнь, но то, что помогает приятно жить уже здесь, на *этом* свете. Церковь в «Ностальгии» уже не говорит о спасении и о Христе – от нее ждут единственно помощи в делах житейских, правда для этого «как минимум, надо встать на колени». Не спасение, но рождение детей теперь считается той нормой, ради которой и стоит обращаться к Богу в ожидании чуда.

Андрей вспоминает свой дом; деревенский пейзаж, но на пороге дома виден ангел – дом, по которому он тоскует, есть место, где обитают ангелы. В видении, Андрей поднимает слетевшее с неба перо – мы видим на его голове схожий с этим пером отпечаток седины – а под его ногами лежат затоптанные в грязь вещи, символически находящиеся в смысловом поле Тайной вечери: скатерть, монеты, винный бокал. Возможно, отсылка к Тайной вечере является указанием на то, что церковь и евхаристия – есть только *путь* к Царству Небесному, но в самом Царстве церкви уже не будет: «Храма же я не видел в нем; ибо Господь Бог Вседержитель – храм его, и Агнец» (Отк. 21, 22). Доминико вызывает интерес у Андрея («Тогда почему они говорят, что он сумасшедший? Он не сумасшедший. У него есть вера»).

Доминико в своем доме угощает Андрея хлебом и вином – веществом христианского причастия. Совместное вкушение хлеба и вина указывает на то, что по Тарковскому, между католической и православной церквями продолжает таинственно существовать мистическая связь, преобладающая их раскол 1054 г. – ведь евхаристическое общение возможно только единоверцам: «Принципом единства каждой местной церкви является ее Евхаристическое собрание, которое одновременно является эмпирическим принципом единства Церкви Божьей, т.к. в каждой местной церкви пребывает или существует, по слову Апостола, полностью Церковь Божия во Христе» [2, с. 40]. Ощущение всеобщности знакомо и Андрею, и Доминико; Андрей – «не хочу я больше ничего для одного себя только», Доминико – «спасать надо всех, весь мир».

Это заставляет Доминико обратиться к Андрею с просьбой – пересечь бассейн с зажженной свечой. Доминико уверен, что Андрей может сделать то, что ему не позволяют – дойти до другого края бассейна, совершив этим акт *всеобщего* спасения; и он отдает Андрею *свою* свечу. Об их сущностном единстве говорят мысли Доминико, которые в видении возникают в голове у Андрея, появление в зеркале отражения Доминико, когда в него смотрится Андрей. Схожесть быта Андрея и Доминико показывает, что они оба *другие* миру, не имеют места, где могут преклонить главу (Мф. 8, 20); Андрей живет в гостинице, дом Доминико непригоден для проживания: «Холодное, неуютное пространство, открытое ветрам и дождям, будто умышленно распахнутое в неуютность вселенной» [18, с. 369]. Надпись на стене в доме Доминико  $1+1=1$ , как и слова Доминико о каплях, говорят не об абсурде мира, но о католическом понимании Троицы: «Латинское понимание Троицы, согласно которому Святой Дух является общением и связью между Отцом и Сыном, уточняется следующим образом: Дух есть та общая любовь, которой взаимно любят друг друга Отец и Сын» [12, с. 370].

На наш взгляд, Андрей и Доминико – это типологические образы православной и католической церкви, которых история отдала настолько, что им приходится знакомиться друг с другом. Но их исток один – Иисус Христос, поэтому при встрече происходит не столько знакомство, сколько *узнавание* себя в *другом*. У Церкви не может быть дома в этом мире, её отечество – на небе, но человек живет в этом мире, поэтому он может *не хотеть* спасения. Андрей рассказывает анекдот девочке Андже – говорящее имя – о том, что нужны усилия для выхода за грани привычных представлений, когда истинным домом оказывается не место, где ты живешь, но то по которому тоскуешь, однако нельзя спасти того, кто не хочет быть спасен: «Дурак, я тут живу». На Капитолийской площади в Риме Доминико произносит речь со статуи императора-философа Марка Аврелия, который пользуется уважением у хри-

стиан, и, стараясь привлечь внимание к вопросам, которые волнуют его больше жизни, совершает публичное самосожжение. В то же время Андрей выполняет свое обещание – с третьей попытки, поскольку христианский Бог есть Троица, с зажженной свечой в руках он достигает другого края бассейна и умирает, поскольку земная Церковь не самоцель, но орудие спасения человека. После же всеобщего спасения Церковь как организация уже не нужна, ведь в Небесном Иерусалиме, по Апокалипсису, Храмом будет сам Бог (Отк. 21, 22). Фильм заканчивается кадрами Андрея, сидящего с собакой на фоне дома, по которому он тосковал, и окружают их развалины католической базилики. Это – образ места, в котором совмещаются все противоположности: прошлое и будущее, видения и реальность. Это – образ рая.

*Жертвоприношение* (1986).

«Жертвоприношение» – фильм Тарковского, который он рассматривал как притчу, что вызвало возражение у некоторых критиков: «В «Жертвоприношении», которое стало последним фильмом Тарковского и отчасти поэтому в качестве некоего духовного завещания оказывается особо подверженным аллегорическим интерпретациям. Впрочем, Тарковский сам тому способствовал, называя фильм «притчей»; однако, как мне уже приходилось писать, слова Тарковского не всегда отражают практическую установку в его фильмах» [4, с. 306]. Однако в понимании «Жертвоприношения» как притчи – добавив сюда и «Ностальгию» – мы склонны согласиться именно с мастером. Название картины, на наш взгляд, указывает не на поступок Александра, как полагает большинство исследователей, но на единожды принесенную жертву Христа. А вопрос, поставленный Тарковским в фильме, звучит так: Может ли человек, даже ради спасения своих близких, отказаться от очевидной для него воли Божьей, предав принесшего Себя в жертву Христа?

По сюжету Александр, бывший актер, отмечает свой день рождения. Внезапно по телевизору говорят о начале атомной войны – ядерном апокалипсисе. Александр обращается к Богу и просит его сохранить этот мир, взамен обещая отречься от всего, что у него есть – голоса, сына, семьи, дома. Ночью к нему приходит почтальон Отто и говорит, что для того, чтобы мир не погиб, Александру необходимо переспать со служанкой Марией, так как она ведьма. Взяв велосипед Отто, Александр едет к Марии, где добивается её благосклонности. Проснувшись, Александр понимает, что мир еще существует, более того – никто даже не помнит о вчерашнем. Александр поджигает свой дом и, судя по всему, сходит с ума – его забирает карета скорой помощи.

Ключи к типологическому толкованию «Жертвоприношения» (1986): Александр – человеческая природа, почтальон Отто – бес, служанка Мария – Дева Мария.

Александр, на наш взгляд, есть типологическое указание на человеческую природу. По профессии он бывший актер, с успехом игравший как Ричарда Великого, так и князя Мышкина, сейчас – театральный журналист и преподаватель. Он изучает религии, причем, до ночи с Марией ему интересно, скорее, православие (альбом с иконами, история из «Отечника»), после ночи – дзен-буддизм (японская музыка, халат с эмблемой Великого предела); это положение нужно отметить отдельно, поскольку, на наш взгляд, это один из ключевых моментов для интерпретации фильма.

Почтальон Отто есть архетипический образ беса. Первые его слова, которые слышны раньше, чем он появляется в кадре: «От меня так легко не отделаешься». Он хочет знать отношение Александра к Богу, не помнит какой сегодня год, коллекционирует необъяснимые события. Об его профессии можно сказать, что в христианстве бесы по природе, хоть падшие, но все-таки ангелы, и даже падение не изменяет посланнической природы их служения. Отсюда в картине возникает одетая в черные одежды фигура почтальона: «Не все ли они суть служебные духи, посылаемые на служение тех, которые имеют наследовать спасение?» (Евр., 1, 14). Картина Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов» ужасает Отто – «Боже, какая ужасная», ведь самое страшное для беса есть рождение Христа, как воплощение того, кто своей жертвой искупит мир из-под власти бесов: «Семьдесят учеников возвратились с радостью и говорили: Господи! И бесы повинуются нам о имени Твоем» (Лк. 10, 17).

Услышав кулнинг, он падает без чувств, но, придя в себя, спрашивает: «Как вы думаете, что это было?». Если принять версию о значении кулнинга для контекста фильма, то Отто вопрошает в том числе и зрителя о том, слышат ли они голос Бога? Сам Отто этот голос слышит («Это меня злой ангел коснулся»), ведь по христианскому учению, бесы знают о существовании Бога, хотя это знание и не делает их праведными: «Ты веруешь, что Бог един: хорошо делаешь; и бесы веруют, и трепещут» (Иак. 2, 19). Важно, что именно Отто помогает мальчику построить макет дома, приходит к Александру, для того чтобы дать ему идею о спасении мира через соблазнение Марии, дает Александру велосипед для этой поездки.

Служанка Мария, на наш взгляд, есть типологическое указание на Деву Марию. Она живет на хуторе «за церковью, которая закрыта» – согласно протоевангелию Иакова, Дева Мария до обручения жила в Иерусалимском храме. К праздничному ужину она готовит тарелки, свечи и вино – предметы, находящиеся в смысловом поле Тайной вечери. Если принять служанку Марию за постаревшую после убийства своего сына Деву Марию, то один почти кощунственный момент, требует объяснения. Речь о приснодевстве, поскольку в православной традиции Дева Мария не жила половой жизнью ни до, ни после рождения Иисуса Христа – о толковании этого мы скажем ниже.

Разговор нужно начать с разметки Тарковским *пространства* этого фильма, чтобы увидеть *контекст*, в котором он строит свое повествование. Например, в начале фильма, Александр сажает сухое дерево, которое некоторые критики называют *японским* деревом, и рассказывает сыну об Иоанне Колове – это притча из «Отечника» свт. Игнатия (Брянченинова). Поэтому здесь смысл нужно искать не в контексте буддизма, но православия, а это сухое дерево не совсем японское. Перед домом Марии бегают ягнята: место, где она живет тоже находится в пространстве библейских символов. Такие места наполнены христианской символикой, в них звучит *кулнинг*, о значении которого мы скажем ниже. Дом Александра, из пространства христианства, в котором есть молитва, утром становится пространством бесконечно вращающегося колеса сансары. Кроме того, в фильме ядерный апокалипсис происходит в день его рождения – в православии день памяти святого это, часто, день его смерти, *личный* апокалипсис, который есть день рождения святого в вечную жизнь.

Большое значение для герменевтики имеет звуковое сопровождение фильма. «Жертвоприношение» начинается со «Страстей по Матфею» И.С. Баха, что задает фильму христианский контекст. Здесь уместно сказать о *кулнинге*, которому некоторые критики, скажем Р. Бёрд, не придают смыслового значения – для них это только метод создания Тарковским атмосферы: «Помимо Баха, использовались записи японской бамбуковой флейты, которую слушает Александр на своей современной стереосистеме, и пастушьих окриков, записанных в 1950-е годы из дальних шведских деревень по телефону. <...> Таким образом звуковое сопровождение фильма подчеркивает, что он прежде всего пытается зафиксировать невидимую атмосферу суровых ветров, захлестывающих землю, пронизывающих дом через открытые окна и доносящих страхи предстоящей войны» [4, с. 308]. На наш взгляд, звуковое сопровождение в «Жертвоприношении» имеет большее значение, чем создание атмосферы, а использование кулнинга определенно несет глубокую смысловую нагрузку. В бытовом отношении кулнинг был пастушеской песней – коровы шли домой на знакомый напев, однако в «Жертвоприношении» Тарковский использует его как знак голоса Бога, звуковую иллюстрацию слов Христа: «Входящий дверью есть пастырь овцам; Ему придверник отворяет, и овцы слушаются голоса его, и он зовет овец по имени и выводит их» (Ин. 10, 2-3). Сажая сухое дерево Александр и сын *помогают* друг другу: «Так, мой мальчик. Теперь иди сюда и помоги. <...> Поддай мне пару камней». Слова Александра о пользе ритуала, даже если ты каждое утро просто «наливаешь стакан воды и выливаешь его в туалет», на наш взгляд, говорят, что ритуал может быть точкой, в которой пресекается хаос мира, что ритуал борется с бессмысленным вечным возвращением, о котором говорит Отто: «Живем мы, умираем и снова возрождаемся, но не помня ничего из того, что было». Александр говорит Отто, что если бы человек мог открыть закон

абсолютной правды, то это было бы как открытие новой вселенной; из этого разговора мы узнаем о двух принципиально разных мирах – мире бессмысленного вечного возвращения и мире абсолютной правды.

Говоря мальчику о невозможности смерти и вечности любви: «И я подумал, что если жить здесь, именно здесь, то и после смерти можно быть счастливым» – Александр, после слов о необходимости сделать что-то реальное, слышит куллинг и падает без чувств: «*Боже*, что со мной»; здесь уже показаны все завязки фильма, которые должен разрешить герой. Символично, что когда Александр случайно наносит травму расшалившемуся сыну, мы слышим гром как голос неба. А. Кураев сказал, что апокалипсис наступает тогда, когда Богу в мире больше некого спасать: «Когда-то мне не давал покоя вопрос: почему история кончается? Почему – при всех наших грехах – Творец не даст шанса еще одному, незапятнанному, поколению? Потом я увидел: история нужна, пока у человека есть свобода. Когда свобода последнего выбора отнимается – створки истории схлопываются. Движение невозможно» [8, с. 8]. В фильме апокалипсис наступает, когда Александр видит, что сын сделал *макет* их дома, явленный Александру как призрак Банко на пиру: «Кто из вас содеял это, лорды?». Новое в таком мире становится невозможным, повторение того, что было неизбежным, апокалипсис – необходимым; впервые звучит японская флейта как мотив вечного возвращения.

Разделенность близких, эгоизм и сосредоточенность на своих желаниях, вот что в фильме есть симптом мира, созревшего для апокалипсиса. Жена Александра отделяет себя от него, когда говорит об их общем ребенке: «Мой славный мальчик», хотя Александр и поправляет её: «Почему это «мой»? Это наш славный мальчик». По-настоящему ей интересны только капризы; она требует разбудить больного мальчика, спит с другом Александра, оправдывая себя перед лицом апокалипсиса: «Я все время любила одного, а вышла замуж за другого»; кстати, её откровения слушает почтальон Отто. Виктор уезжает в Австралию, что не мешает ему спать с женой друга, а ночь апокалипсиса он проводит с его дочерью – во время этой сцены мы слышим куллинг, как голос Доброго пастыря, просящего всех одуматься перед лицом смерти.

Для герменевтики этого фильма важно понимание, что в зависимости от *места*, а у каждого из мест есть читаемые смысловые маркеры, меняется и онтологический контекст происходящего – есть *буквально* пространство христианства, а там, где оно невозможно, возникает пространство колеса сансары. Большинство герменевтов видят фильм так: «В отчаянии от известия о начале атомной бойни, он заключает «договор» с Творцом («Большим Другим»), по которому в случае, если Высшая сила прекратит земное безумие, Александр обязуется сжечь свой дом и уйти в затвор» [5, с. 53]. Но такая трактовка ставит больше вопросов, чем дает ответов, ведь если Александр приносит жертву Богу, сжигая дом по данному ранее обету (символ привычного уклада), то возникает вопрос – почему он *буквально* не приносит в жертву своих жену и сына, которых он обещал Богу ровно в той же степени, что и дом: «Я все исполню, что обещал». Когда говорят, что своей жертвой Александр спасает мир от апокалипсиса, зачастую забывают о том, *какой* мир он спасает. Ответ же в том, что отказ принять христианский апокалипсис как *обязательный* конец человеческой истории, порождает мир пустой повседневности, мир бесконечно вращающегося колеса сансары.

Сам Тарковский думал об апокалипсисе глубже: «Неверно было бы думать, что Апокалипсис несет в себе только концепцию наказания. Может быть, главное, что он несет – это надежда» [17, с. 99]. Отказ нашей цивилизации от идеи апокалипсиса противоречит напряженному эсхатологическому ожиданию первых христиан – вечное возвращение, о котором говорил Отто, после выбора Александра манифестируется во вращении колеса сансары, и он оказывается в мире, на который согласился. Когда Александр отказывается принять неизбежность апокалипсиса и молится о том, чтобы мир остался таким как прежде, Бог слышит молитву праведника и через искусителя Отто, делает то, о чем просит главный герой – мир становится: «Как сегодня утром, как вчера». После молитвы Александра мы слышим звук катящейся по полу монеты, как отсылку к тридцати сребреникам Иуды, слышим куллинг, как голос отвергаемого Доброго пастыря. В тонком сне Александра звучит куллинг, он видит



рассыпанные в грязи монеты, как указание на тридцать сребреников, и натывается на заложенные кирпичами двери: «Се оставляется вам дом ваш пуст» (Лк. 13, 35). По пробуждении к нему приходит Отто для того, чтобы показать дорогу, ведущую к отмене апокалипсиса: «Ты должен пойти к Марии и лечь с ней». Механизм отмены таков: если есть мир, в котором Мария не приснодева, то в этом мире не может родиться Иисус Христос, не будет принесена искупительная жертва, не возникнет христианство, а значит не будет и христианского апокалипсиса. Как говорит Александру Отто: «Ты ничего не понимаешь. Все это правда, святая правда. Она обладает особыми качествами».

Когда Отто называет Марию ведьмой «в хорошем смысле», он только смотрит на неё со своей, бесовской колокольни – она для него часть ужасной картины Леонардо, через которую в мир является неподвластная Отто сила, изменяющая этот мир навсегда. Перед тем, как Александр едет к Марии, нам, как контекст, показывают картину «Поклонение волхвов». Александр борется с собой – после падения с велосипеда, он, услышав кулнинг как голос Доброго пастыря, поворачивает назад, но желание, чтобы мир был как «сегодня утром и вчера» пересиливает. У Марии он подобно Пилату умывает руки (Мф. 27, 24), являя свою невиновность, но как Пилат имел власть помиловать Христа, так Александр может не предавать его. По вопросу о приснодевстве Марии все просто – перед нами снова два мира: мир абсолютной правды и мир вечного возвращения. Та Мария, которая отказывается от приснодевства, а, значит и от Христа есть инобытие Девы Марии. В мире вечного возвращения она не Дева Мария, но только *служанка* Мария, которая чужда миру абсолютной правды. Видение Александра после ночи у служанки Марии наполнено одновременно звуками японской флейты и кулнинга, под которые бессмысленно мечутся толпы людей. Он рыдает, и когда его жена поворачивает голову, зритель видит лицо Марии. Мир, в котором Мария – не Дева Мария, есть мир, в котором не может родиться Христос, а картина Леонардо – просто кусок раскрашенного дерева. Этот мир не может быть ничем, кроме бесконечно вращающегося колеса сансары.

Отныне мы слышим только звук японской флейты, а все, что было ночью оказывается сном, хотя коньяк в стакане говорит нам о визите Отто. Мир апокалипсиса и мир вечного возвращения есть онтологически *разные* миры, там, где есть один из этих миров не может быть другой. В возникшем мире утверждается дурная бесконечность, когда, двигаясь от измены к измене ни у кого нет причины остановиться, а Виктор безнаказанно спит как с женой Александра, так и с его дочерью, не испытывая чувства ни к одной из них. Здесь измена не тот грех, который запускает апокалипсис – «это все из-за меня, это мне в наказание» как говорит в истерике жена Александра – но то, что в бесконечном повторении и запускает колесо сансары. Мир, в котором проснулся Александр это просто *другой* мир, в котором дерево, посаженное под притчу из «Отечника», становится *японским* деревом. Александр оказывается в мире, на который он теперь согласен, он манифестирует мир, который никогда не закончится, поскольку у него просто не будет такой возможности. Александр говорит мальчику, что «смерти нет. Конечно, есть страх смерти – это очень плохой страх. Он заставляет людей делать то, что не следует». Тем тяжелее предательство того, во что он верит, ведь сам Александр в этом мире превращается из христианского святого в своеобразного православного бодхисаттву, который *жертвует* самим собой, спасением, верой и, в конце концов, самим Христом, ради бессмысленного миропорядка своих близких, которые может быть никогда не узнают те истины, которые давно открыты Александру.

В этом контексте поступок Александра не в том, что он *жертвует* Богу свою семью, сына и голос, но в том, что ради благоденствия своей семьи в колесе сансары, Александр отказывается от понятной ему воли Бога, несмотря на то что, когда узнает про неизбежность апокалипсиса, он говорит: «Я всю жизнь ждал именно этого». Александр противоположен Аврааму, готового принести в жертву Исаака по приказу Бога. Становится ли Александр счастливее от своего предательства? Вряд ли, ведь оказавшись в мире вечного возвращения, Александр может только сойти с ума. Под звуки японской флейты он поджигает дом и его увозит карета скорой помощи. В конце Тарковский дает зрителю надежду – мальчик, как это было в рассказе

об Иоанне Колове, поливает сухое дерево, сюда приезжает на велосипеде Мария, здесь снова слышен кулнинг. В этом месте ежедневный ритуал снова противостоит бесконечному хаосу вечного возвращения – а значит у нас остается надежда на возможность нового откровения.

### Выводы

Мы показали возможность прочтения последних фильмов Тарковского («Ностальгии» и «Жертвоприношения») в ином ключе. В них мастер уже не просто вплетал разрозненные символы в свое повествование, но использовал архетипические образы для рассказа истории, *качественно* иной, по отношению к сюжету. Если в первых трех фильмах Тарковский опирался на литературные тексты («Иван» В. Богомолов, «Солярис» С. Лем), либо на исторических персонажей («Андрей Рублев»), то после фильма «Зеркало», посвященного детству автора, Тарковский открывает новый уровень абстрагирования своих произведений, который ближе к архетипическим образам. Формально «Сталкер» имеет текстовую опору в романе Стругацких «Пикник на обочине», но герои «Сталкера» предельно абстрактны, лишены имён и зритель знает их только по роду деятельности (Сталкер, Писатель, Профессор). Поэтому возникновение архетипических образов нам представляется закономерным развитием изначальных потенций творчества Тарковского.

Также, на наш взгляд, двум его последним фильмам присуща своеобразная анонимность, когда мастер оставляет свои религиозные взгляды за пределами открытого обсуждения. Андрей Рублев не ставит *личной* подписи под своими иконами, но и Тарковский не настаивает на религиозной трактовке *своих* произведений. Нельзя сказать, что было причиной этого, противостояние с советским киноистеблишментом или характер самого мастера. Поэтому можно не согласиться со словами Н.Ф. Болдырева: «Тарковский вполне искренне восхищался анонимностью древнерусских иконописцев или удивительной непривязанностью к своему эго средневековых европейских композиторов <...>, и тем не менее внешними словесными дифирамбами дело и кончалось» [5, с. 90]. В этих фильмах анонимность выражается не в отказе от своего имени на корешке произведения, но в умолчании того, что могло быть открыто сказано – это анонимность не средневекового, но современного человека.

### Список источников

1. *Александр-Гарретт Л.* Собирает снов Андрей Тарковский М.: Изд-во «Э», 2017. 640 с.
2. *Афанасьев Н., прот.* Трапеза Господня. Киев: Храм преподобного Агапита Печерского, 2003. 175 с.
3. *Бергман И.* Шепоты и крики моей жизни. М.: АСТ, 2018. 352 с.
4. *Бёрд Р.* Андрей Тарковский: стихи кино. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 360 с.
5. *Болдырев Н.Ф.* Андрей Тарковский: ускользающее таинство. М.: Водолей, 2016. 424 с.
6. *Брессон Р.* Заметки о кинематографе. М.: Rosebud Publishing, 2017. 100 с.
7. *Жильсон Э.* Дух средневековой философии. М.: Институт философии, теологии и истории св.Фомы, 2011. 560 с.
8. *Кураев А., диакон.* О нашем поражении. Почему у истории есть конец // Христианство на пределе истории. М.: Светлояр, 1999. 547 с.
9. *Лосский В.Н.* Догматическое богословие // Боговидение. М.: АСТ, 2003. 759 с.
10. *Мамардшавили М.К.* Кантианские вариации. М.: Аграф, 2002. 320 с.
11. *Петрушко В.И.* История Русской Церкви с древнейших времен до установления патриаршества. М.: ПСТГУ, 2007. 356 с.
12. *Плакид (Дезей), архим.* Блаженный Августин и «Филиокве» // Хрестоматия по сравнительному богословию. М.: Подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2005. 847 с.
13. *Саврей В.Я.* Александрийская школа в истории философско-богословской мысли. М.: КомКнига, 2006. 1008 с.

14. *Тарковский А.А.* Встать на путь // Искусство кино. 1989. № 2.
15. *Тарковский А.А.* Запечатленное время. – URL: <https://kinoart.ru/texts/andrey-tarkovskiy-zapechatlennoe-vremya>
16. *Тарковский А.А.* О природе ностальгии // Искусство кино. 1989. № 2.
17. *Тарковский А.А.* Слово об Апокалипсисе // Искусство кино. 1989. № 2.
18. *Филимонов В.П.* Андрей Тарковский: Сны и явь о доме // ЖЗЛ. М: Молодая гвардия, 2012. 453 с.
19. *Фрейлих С.И.* Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского: Учебник для вузов. М.: Академический проект, 2015. 512 с.

### References

1. *Alexander-Garrett L.* Collector of dreams Andrei Tarkovsky M.: Publishing house "E", 2017. 640 p.
2. *Afanasiev N., prot.* Lord's meal. Kyiv: Church of the Monk Agapit of the Caves, 2003. 175 p.
3. *Bergman I.* Whispers and screams of my life. M.: AST, 2018. 352 p.
4. *Berd R.* Andrei Tarkovsky: the elements of cinema. M.: Museum of Contemporary Art "Garage", 2021. 360 p.
5. *Boldyrev N.F.* Andrei Tarkovsky: an elusive mystery. Moscow: Aquarius, 2016. 424 p.
6. *Bresson R.* Notes on Cinematography. M.: Rosebud Publishing, 2017. 100 p.
7. *Gilson E.* Spirit of medieval philosophy. M.: St. Thomas Institute of Philosophy, Theology and History, 2011. 560 p.
8. *Kuraev A., deacon.* About our defeat. Why history has an end // Christianity at the limit of history. M.: Svetloyar, 1999. 547 p.
9. *Lossky V.N.* Dogmatic theology // Theophany. M.: AST, 2003. 759 p.
10. *Mamardshavili M.K.* Kantian variations. M.: Agraf, 2002. 320 p.
11. *Petrushko V.I.* History of the Russian Church from ancient times to the establishment of the patriarchate. M.: PSTGU, 2007. 356 p.
12. *Plakid (Dezey), archim.* Blessed Augustine and the Filioque // Reader in Comparative Theology. M.: Compound of the Holy Trinity Sergius Lavra, 2005. 847 p.
13. *Savrey V.Ya.* The Alexandrian school in the history of philosophical and theological thought. M.: KomKniga, 2006. 1008 p.
14. *Tarkovsky A.A.* Get on the path // Art of cinema. 1989. No. 2.
15. *Tarkovsky A.A.* Recorded time. – URL: <https://kinoart.ru/texts/andrey-tarkovskiy-zapechatlennoe-vremya>
16. *Tarkovsky A.A.* On the nature of nostalgia // Cinema Art. 1989. No. 2.
17. *Tarkovsky A.A.* A word about the Apocalypse // Cinema Art. 1989. No. 2.
18. *Filimonov V.P.* Andrei Tarkovsky: Dreams and reality about the house // Life of great people. M: Young Guard, 2012. 453 p.
19. *Freilikh S.I.* Film Theory: From Eisenstein to Tarkovsky: Textbook for High Schools. M.: Academic project, 2015. 512 p.

Статья поступила в редакцию 20.02.2022; одобрена после рецензирования 01.03.2022; принята к публикации 10.03.2022.

The article was submitted 20.02.2022; approved after reviewing 01.03.2022; accepted for publication 10.03.2022.