

УДК 791:27(47)
ББК 85.374:86.37:87(2)

ТАРКОВСКИЙ И ХРИСТИАНСТВО

М.С. УВАРОВ

Санкт-Петербургский государственный университет,
Менделеевская линия, д. 5, г. Санкт-Петербург, 199034, Российская Федерация
E-mail: sofik@mail.ru

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 режиссера 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.

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

TARKOVSKY AND CHRISTIANITY

M.S. UVAROV

St. Petersburg State University,
5, Mendeleevskaya liniya, St. Petersburg, 199034, Russian Federation
E-mail sofik@mail.ru

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.

Key words: works of Andrei Tarkovsky, philosophy of art, religious art, religious philosophy, Divine, human, faith, Christianity, Orthodoxy, Catholicism, «Russian Golgotha».

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 режиссере¹. 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 заключен в сложных, подчас противоречивых, но всегда искренних отношениях режиссера 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: ее пытались свести к стереотипам западного трактатно-философского письма, не учитывая при этом особую философско-художественную образность и специфику постановки этой проблемы на русской почве.

¹ См.: Евлампиев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. СПб., 2001. 349 с. [1]; Евлампиев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. 2-е изд., перераб. и доп. Уфа, 2012. 472 с. [2].

Русскую философию довольно часто критикуют и за несистематичность. Выделяются отдельные выдающиеся системы, например С.Л. Франка или В.С. Соловьева, 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:

*...Красавец, в полном цвете лет,
Поклонник Канта и поэт [3, с. 28].*

Это образ русского «самостийного» философа начала XIX в., который, набравшись западной ученой мудрости, приехал в российскую провинцию (или даже в столицу), в особые «российские 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:

*Красавец в полном цвете лет,
Крикун, мятежник и поэт [3, с. 267].*

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

Неисчерпанность проблемы философии искусства на русской почве объясняется еще и тем, что мы не всегда прорываемся в так называемые «вторые слои», «вторые планы» русской философской мысли².

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*»³, молчания, глубины исповедального слова:

*Найдешь и у пророка слово,
Но слово лучше у немого,
И ярче краска у слепца,
Когда отыскан угол зренья
И ты при вспышки озаренья
Собой угадан до конца³.*

² См.: Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. СПб., 1998. С. 81–95 [4]; Уваров М.С. Поэтика Петербурга. СПб., 2011. С. 53–66 [5].

³ Тарковский Арс. Стихи разных лет. М., 1983. С. 32.

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!...»:

*Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои –
Пуškai в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи, –
Любуйся ими – и молчи...⁴*

или стихотворение «Милый друг, иль ты не видишь...» Владимира Сергеевича Соловьева (1892) – «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 привет?⁵*

И наконец, самого Мандельштама:

*...Останься пеной, Афродита.
И, слово, в музыку вернись,
И сердце, сердце, устыдись,
С первоосновой жизни слито!⁶*

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 запечатлен философский ритм нашей эпохи, как в кинематографе. Киноритмика выдает особый строй художественной философии. Киноязык по-своему развенчивает классическое «текстуальное» письмо и одновременно создает и свой текст, и свой философский язык.

Философский ритм искусства имеет множество способов самовыражения. Фильмы А.А. Тарковского и А.Н. Сокурова, например, приобретают свое особое звучание через филигранную работу режиссеров с музыкальным материалом. Бах и Бетховен, Малер и Чайковский, Моцарт и Рахманинов – не просто соратники режиссеров. Музыка выражено то, что не дано сказать простым

⁴ Тютчев Ф.И. Полн. собр. соч. В 6 т. Т. 1: Стихи 1813–1849. М., 2004. С. 49.

⁵ Антология русской лирики пер. четверти XX века / С.И. Ежов, Е.И. Шамшурин. М., 1925 (репринт 1991 г.). С. 5.

⁶ Строфы века. Антология русской поэзии / сост. Е. Евтушенко. М., 1995. Минск; М., 1995. С. 225.

(«трактатным») киноязыком. Смех и слезы, недоумение и испуг, гениальность и умопомешательство, вера и неверие – и это только некоторые эмблематы двадцатого века, выписанные философией киномузыки.

Веселые и бесшабашные «Танцующие под дождем» 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 дождем» (1993) на фоне многопланового сочетания религиозных и национальных мотивов показана катастрофа одной из первых балканских войн конца XX 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 не 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 вернемся к творчеству Андрея Тарковского.

В одном из своих интервью⁷ он говорил о себе, что не так уж важно знать, разделяет ли он какие-то определенные 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, все время выискивают у него некоторые критики. Произведение искусства не всегда зеркально отражает внутренний мир художника, особенно наиболее тонкие его стороны, хотя, безусловно, существует определенная логика в их соотношении. Вместе с тем художественное произведение может представлять точку зрения, отличную от точки зрения автора.

⁷ См.: «Красота спасет мир». Интервью с Андреем Тарковским, вел Чарльз-Генри де Брант / пер. с англ. М. Чаковской // Искусство кино. 1989. № 2. С. 51–67 [6].

Работая над фильмом, утверждает режиссер, он все время думает о том, что его будут смотреть очень разные аудитории⁸.

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, обращенную к Господу, для них весь фильм будет развиваться вокруг этой темы. И наконец, зрители третьей категории, у которых нет определенных 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» [6, с. 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 еще 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 своем отдалении от Бога и формально даже защищая религию, старается фактически шаг за шагом отвоевать у религии области своей автономии и, следовательно, вычеркивает 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

⁸ См. там же. С. 58 [6].

живым и жизненным вдохновением добра и становится внешними правилами поведения, лишенными связи и потому случайными. Это не нравственное самоопределение, а фарисейская мораль» [7, с. 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 режиссера (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. Режиссер занимает крайне жесткую 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. Режиссер вольно или невольно иллюстрирует известное стихотворение Ф.И. Тютчева «Я лютеран люблю богослуженье...»:

*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:
Еще она не перешла порогу,
Но дом ее уж пуст и гол стоит, –*

*Еще она не перешла порогу,
Еще за ней не затворилась дверь...
Но час настал, пробил... Молитесь Богу.
В последний раз вы молитесь теперь⁹.*

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 режиссеров, так или иначе затрагивающих религиозную тему. Поиск веры и церкви выводит творчество режиссера на совершенно особый уровень, связанный с проблемами глубоко национальными, христианскими, православными.

Приведем несколько иллюстраций на эту тему.

⁹ Тютчев Ф.И. Указ. соч. С. 168.

Идея «малой Родины» и «возвращенного 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 в родной очаг, 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» создается руками сына Александра – в макете родного дома – сотворенного им и еще не утерянного довоенного рая. Впрочем, эти мотивы мы найдем 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, возрожденный. Александр – совсем не церковный человек, но в *главный* момент своей жизни он обращается к *главной* христианской молитве, привнося в нее 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 живет 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 определенное 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. Та-

ким 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», «Дирижер») и А. Звягинцева («Елена»).

С.Л. Франк в свое время ввел 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, одаренного последним¹⁰.

Можно прекрасно прожить в ситуации, когда твое 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 еще на одном весьма важном вопросе, связанном с трактовкой в творчестве Андрея Тарковского темы «русского Христа», наиболее ярко выраженной в фильме «Андрей Рублев» («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

¹⁰ См. об этом: Франк С.Л. Духовные основы общества. М., 1992. С. 127–128 [8].

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» [9, с. 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 Рублев 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 ...» [2, с. 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 Рублев 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))¹¹. Кроме того, понимание страданий Христа как страданий человеческих вполне вписывается в ту форму «народного православия», которая, несомненно, господствовала на Руси времен Андрея Рублева.

Вместе с тем необходимо определить, кто говорит устами Андрея в его споре с Феофаном Греком: Андрей Рублев или Андрей Тарковский. В первом случае позиция сакральности и человечности «русской Голгофы» вполне оправдана в устах такого великого художника, каковым был Андрей Рублев. Во втором случае можно только восхититься художественно-религиозному прозрению великого режиссера, дающего собственное понимание судьбы своей Родины, независимо от точных догматических формулировок. Иными словами, рождение художественного шедевра – фильма «Андрей Рублев» – 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 познания¹². Тема противопоставления разных путей познания только намечается в «Андрее Рублеве» – разворачивается она в «Солярисе» и в «Сталкере», в «Ностальгии» и в «Жертвоприношении».

¹¹ См.: Алексеев А.И. Сочинения Иосифа Волоцкого в контексте полемики 1480–1510 гг. СПб., 2010. 263 с. [10]; Уваров М.С., Щербаков А.В. Наследие преподобного Иосифа Волоцкого в истории русской культуры. Lap Lambert Academic Publishing, GmbH & Co.KG, 2012. 168 с. [11].

¹² См.: Антоний (Логинов), игумен. Жертвоприношение Андрея Тарковского [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://klub-nostalgia.ucoz.com/forum/4-512-1> [12].

И еще один важный момент. Свойство великого искусства заключается в том, что те мотивы и пожелания, которые субъективно закладываются художником в свое 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 усредненных 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 извне¹³, 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 заключен его истинный вклад в мировое искусство.

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

С 1982 г. до своей смерти Андрей Тарковский был в эмиграции и жил, главным образом, во Флоренции и в Париже, а также и в других 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 воскресенье 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-Буа¹⁴.

Приведем цитату из интервью Андрея Тарковского, которое он дал в Лондоне в 1983 г.: «...единственная надежда – она остается – заключается в том, что

¹³ См. об этом: Уваров М.С. Человеческие измерения исповедального слова // Мир Лузофонии. СПб., 2001. С. 275–276 [13].

¹⁴ См.: Всеволод, инок. Человек, который увидел ангела // Русский инокъ. 2002. №3 (166). Ноябрь. С. 48 [14].

человек в тот последний момент, в который он еще сможет выключить компьютер, будет *озарен свыше*. Только это еще может нас спасти» [14, с. 49].

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

Список литературы

1. Евлампиев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. СПб., 2001. 349 с.
2. Евлампиев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. 2-е изд., перераб. и доп. Уфа, 2012. 472 с.
3. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 16 т., 1937–1959. Т. 6. М., 1947. 288 с.
4. Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. СПб., 1998. 246 с.
5. Уваров М.С. Поэтика Петербурга. СПб., 2011. 252 с.
6. «Красота спасет мир». Интервью с Андреем Тарковским, вел Чарльз-Генри де Брант / пер. с англ. М. Чаковской // Искусство кино. 1989. № 2. С. 58–67.
7. Флоренский П.А. Из богословского наследия // Богословские труды. 1977. Сб. XVII. С. 125–144.
8. Франк С.Л. Духовные основы общества. М., 1992. 326 с.
9. Казин А.Л. Верующий гений: основной принцип русской культуры. СПб., 2010. 183 с.
10. Алексеев А.И. Сочинения Иосифа Волоцкого в контексте полемики 1480–1510 гг. СПб., 2010. 263 с.
11. Уваров М.С., Щербаков А.В. Наследие преподобного Иосифа Волоцкого в истории русской культуры. Lap Lambert Academic Publishing, GmbH & Co.KG, 2012. 168 с.
12. Антоний (Логинов), игумен. Жертвоприношение Андрея Тарковского [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://klub-nostalgia.ucoz.com/forum/4-512-1>
13. Уваров М.С. Человеческие измерения исповедального слова // Мир Лузофонии. СПб., 2001. С. 271–279.
14. Всеволод, инок. Человек, который увидел ангела // Русский инокъ. 2002. №3 (166). Ноябрь. С. 46–49.

References

1. Evlampiev, I.I. *Khudozhestvennaya filosofiya Andrey Tarkovskogo* [Art Philosophy of Andrei Tarkovsky], Saint-Petersburg, 2001, 349 p.
2. Evlampiev, I.I. *Khudozhestvennaya filosofiya Andrey Tarkovskogo* [Art Philosophy of Andrei Tarkovsky], Ufa, 2012, 472 p.
3. Pushkin, A.S. *Polnoe sobranie sochineniy v 16 t., 1937–1959, t. 6* [Collected Works in 16 vol., vol. 6], Moscow, 1947, 288 p.
4. Uvarov, M.S. *Arkhitonika ispovedal'nogo slova* [Architectonics of Confession word], Saint-Petersburg, 1998, 246 p.
5. Uvarov, M.S. *Poetika Peterburga* [Poetics of St. Petersburg], Saint-Petersburg, 2011, 252 p.
6. «Krasota spaset mir». Interv'y u s Andree Tarkovskim [«Beauty saves the World». Interview with Andrei Tarkovskiy], in *Iskusstvo kino*, 1989, no. 2, pp. 61–67.
7. Florenskiy, P.A. Iz bogoslovskogo naslediya [From Theological Heritage], in *Bogoslovskie trudy*, 1977, sbornik XVII, pp. 125–144.
8. Frank, S.L. *Dukhovnye osnovy obshchestva* [Spiritual Foundations of Society], Moscow, 1992, 326 p.
9. Kazin, A.L. *Veruyushchiy geniy: osnovnoy printsip russkoy kul'tury* [Religious Genius: Main Principle of the Russian culture], Saint-Petersburg, 2010, 183 p.
10. Alekseev, A.I. *Sochineniya Iosifa Volotskogo v kontekste polemiki 1480–1510 gg.* [Josef Volotsky's works in the context of the polemics in 1480–1510], Saint-Petersburg, 2010, 263 p.

11. Uvarov, M.S., Shcherbakov, A.V. *Nasledie prepodobnogo Iosifa Volotskogo v istorii russkoy kul'tury* [Reverend Josef Volotzky's Heritage in the history of Russian Culture], Lap Lambert Academic Publishing, GmbH & Co.KG, 2012, 168 p.
12. Antony (Loginov), igumen. *Zhertvoprinoshenie Andrey Tarkovskogo* [Andrei Tarkovsky's Sacrifice]. Available at: <http://klub-nostalgia.ucoz.com/forum/4-512-1>
13. Uvarov, M.S. Chelovecheskie izmereniya ispovedal'nogo slova [Human Understanding of Confession word], in *Mir Luzofonii* [Lusofono's World], Saint-Petersburg, 2001, pp. 271–279.
14. Vsevolod, inok. Chelovek, kotoryy uvidel angela [A Man Who Saw an Angel], in *Russkiy inok* [Russian monk], 2002, № 3 (166), November, pp. 46–49.