

Мистическая философия Востока и Запада и ее всеединство, отраженное в фильмах Андрея Тарковского

YOUNG EUN PARK

*Asia Pacific Research Center in Hanyang University, Seongdong-gu,
Wangsimni-ro 222, KR 04763 Seoul City, irispn71@gmail.com*

1.01 Izvirni znanstveni članek – 1.01 Original Scientific Article

Članek na različnih ravneh preučuje dela Tarkovskega in skuša razumeti tista njegova dela, ki temeljijo na vzhodni in zahodni religiji ter filozofiji. Analiziran je vpliv teh del na režiserjev pogled na svet. Slednjega namreč zaznamujejo tako orientalske kot tudi zahodne religije in ideje v povezavi z različnimi mističnimi in duhovnimi filozofi, med njimi Rudolfa Steinerja in Georgija Gurdzhieva. Tarkovski je preučeval knjige Gurdzhieva in Uspenskega, ki sta z uvajanjem orientalske filozofije in sistema performansa v zahodno filozofijo izvedla revolucijo v zavesti sveta. Zelo ga je zanimala tudi Steinerjeva filozofija oz. t. i. duhovna znanost. Laozijeve »vrline« ali elementi budistične filozofije v njegovih filmih dokazujejo, da si je prizadeval za integracijo vzhodne filozofije v zahodno.

This article examines Tarkovsky's works at various levels by understanding his individual work microscopically based upon the Eastern and Western religions and philosophy, and analyzes the influence on Tarkovsky's view of the world. Tarkovsky's world view, which includes the oriental and western religions and ideas, was able to identify the connection with various ideas of mystic and spiritual philosophers, including Rudolf Steiner and Georgii Gurdzhiev. Tarkovsky explored the books of Gurdzhiev and Uspensky, who led the revolution in the consciousness of the world by introducing the oriental philosophy and performance system to the Western philosophy. He was also very interested in Rudolf Steiner's philosophy "spiritual science". The expression of Laozi's "virtues" or Buddhist philosophy in his films is also a proof that he had made efforts to integrate Eastern philosophy with Western philosophy.

Ključne besede: Andrej Tarkovski, vzhodna filozofija, zahodna mistična filozofija, religija, teozofija, celovitost

Key Words: Andrei Tarkovsky, Eastern philosophy, Western mystic philosophy, religion, theosophy, allness

I

Общеизвестно, что в фильмах А. Тарковского, связанных с темой 'спасения' от отдельной человеческой души до масштаба всей земли, отражены христианские идеи. Однако, если пристальнее посмотреть на работы А. Тарковского, можно обнаружить, что в его фильмах с точки зрения традиционной теологии помимо языческих элементов, которые воспринимаются как противопоставление христианской доктрине, присутствует также буддийский взгляд на мир. Может быть поэтому необходимо, определив источники его идей, заново посмотреть на то, что возможно сосуществование различных, считающихся несовместимыми, религиозных точек зрения.

Хорошим примером тому является фильм «Жертвоприношение», в котором раскрываются языческие элементы, которые нельзя было бы обнаружить в случае рассмотрения фильма сквозь призму христианства. Этот факт раскрывается в признании режиссера о том, что первоначальным названием сценария было название «Ведьма» (Tarkovsky 1987: 219–220). В фильме, которому приписывается колдовской характер, Мария, главная героиня фильма, наделена таинственной силой, способной спасти мир. Хотя в окончательной версии фильма «Жертвоприношения» Мария и выступает в образе 'святой', тот факт, что в ранней версии сценария Мария была 'ведьмой' с таинственными и сверхъестественными способностями, говорит о том, что режиссер был увлечен теософией.

Философская и религиозная мудрость, признающая сущность божества через мистический опыт или получение откровения, та самая 'божественная мудрость богов, названной теософией', имеет тысячелетнюю традицию. Термин теософия впервые упоминается в III в. н. э. в учении александрийского философа Аммония Саккаса (175–242 г. н. э.) и его учеников, разработавших эклектическую теософскую систему (Eclectic theosophical system) (Блаватская 2010: 13–14). Теософия не довольствуется попытками говорить о божестве, мире и человеке, как это делается в метафизике и богословии, а пытается с помощью веры достичь более высокого уровня восприятия истины.

На самом деле, А. Тарковский долгое время интересовался языческой мистикой, теософией и антропософией еще задолго до съемок «Жертвоприношения». Кроме того, А. Тарковский отмечает в дневнике от 10 марта 1985 г., что имел контакты с учеными антропософистами в Стокгольме, (Тарковский 1997: 354) а также есть немало свидетельств о том, что он также читал труды Рудольфа Штайнера (1861–1925) и индийскую философию (Филимонов 2011: 289).

То, что А. Тарковский находился под влиянием теософии Р. Штейнера и следовал ей говорит о том, что он верил в возможность развития человеческих способностей и приобретения им более высокого уровня знаний посредством строгой дисциплины. В своей книге «Теософия»

Р. Штейнер рассматривает духовный мир как некое непрекращающееся движение, как бесконечное творение. В теософии Р. Штейнера человек всегда связан с вещами в мире тремя способами, которые он обозначил следующими терминами: тело, душа и дух. Здесь душа сталкивается с двумя неизбежностями. Хотя человеческая душа существует по законам, определенным ее естественной принадлежностью к телу, она все-таки является частью духовного уровня, который выше физического уровня. Подобно тому, как и тело является основой души, душа является основой духа. Таким образом, для Р. Штейнера человеческая душа соединена как с человеческим телом, так и с человеческим духом. То есть душа является посредником для тела и духа.

Признание существования 'души', способной переходить из сферы материи в сферу Ума и обратно, имеет тенденцию к анимизму и по определению древних философов назван гилозоизмом, который по природе похож на изначальный акт творения природы. 'Душа', которая занимает промежуточное место в иерархии между Умом и материей, проявляется как изначальная жизненная сила в творчестве А. Тарковского, убежденного в том, что вся материя оживлена и наполнена внутренней жизненной энергией, называемой им 'вибрацией'. В фильмах А. Тарковского это выражается мистико-материалистическим взглядом на то, что вся материя обладает жизнью или душой.

В фильме «Солярис» море планеты Солярис обладает мыслительными способностями, и у него есть магическая сила материализовывать то, о чем люди думают. Помимо трех землян, в том числе и Кельвина, на космической станции живут двойники, порожденные психическим состоянием, памятью и силой воображения людей (Волкова 2013: 178). Эти двойники по таинственному взаимодействию планеты Солярис и людей являются материализованными воспоминаниями и проявляют себя как самостоятельные объекты. В образе двойников перед героями встают воспоминания и раны прошлых дней, которые они хотели бы похоронить внутри себя, скрыть в глубине души. Так в фильме «Солярис» подчеркивается взаимосвязь между материей и душой, душой и сознанием, режиссер рассматривает материю как некий спящий дух, и своим фильмом задает этот вопрос науке и этике.

В фильме «Сталкер» в этом аспекте выступает 'секретная комната', которая материализует нечто вышедшее из человеческого бессознательного. В ее пространстве реализуется не просто поверхностное желание, которое люди с легкостью формируют словами, а изначальное желание, скрытое в глубине души. Поэтому главные герои этого фильма: писатель и ученый, даже пройдя через смертоносное место и достигнув секретную комнату надежды, не решаются переступить через ее порог. Они не были уверены в своих самых секретных и тайных желаниях. Так поэтические образы фильмов А. Тарковского, предполагающего, что души проецируются на материальную систему, символизируют изменчивость и текучесть этой живой системы.

Более того, Р. Штейнер подчеркивает, что путь к освобождению души от злого мира, управляющего ею за счет материи и чувств, является мистическое соединение с 'Умом'. Также он утверждал, что через очищение посредством нравственной подготовки и воздержание от чувственного образа жизни ведет к единству с 'Умом', что в свою очередь является одним целым с 'Абсолютом'. В фильмах Тарковского жертва вечно спасает мир, и в этом раскрывается идея приближения к Абсолюту (Сальнский 2009: 408). Однако соединение с Единым, которое является источником существования, или попытка восхождения невозможны. Поскольку стремление к вечному и сущностному сопровождается различными страданиями и муками. Непосредственное переживание духовных познаний требует сложного душевного пути и душевных упражнений (Штейнер 2005: 20).

А. Тарковский также посвятил себя духовному очищению через работу над сценарием фильма и выражением страданий своих персонажей, что раскрылось в его ранней работе «Андрей Рублев». Говорят, что в детстве А. Тарковский был сильно впечатлен ясным красивым образом иконы А. Рублева. Но снимая фильм, режиссер думал, что должен уделять больше внимания жизни монахов и аскетов, и выйти за рамки понимания А. Рублева как просто талантливого художника (Дегтярева 2011).

В фильме показано, как А. Рублев пятнадцать лет соблюдает обет молчания, что является одним из немногих фактов о его жизни, которые дошли до наших дней. В фильме этот обет показан, как акт искупления за убийство Андреем татарина, который во время вторжения на Русь и разрушения городов пытался изнасиловать умалишенную девушку. Здесь молчание Андрея – это своего рода искупительный ритуал, и ученые соотносят такой обет молчания с религиозным движением под названием 'исихазм.' (Нехорошев 2012: 118–119; Волкова 2013: 167) 'Спокойствие' и 'статичность', характеризующие исихазм, преподавались и практиковались в Восточных Церквах с IV века, особенно в монастырских общинах, как способ внутренней молитвы.

Кроме того, в фильм «Андрей Рублев» включен эпизод, когда во время разговора с Феофаном Греком, А. Рублев становится свидетелем крестных страданий Христа на фоне заснеженной России. В этот момент распятый Иисус и А. Рублев, символизирующие русский народ, страдающий от татарского нашествия, идентифицируются друг с другом. Так же, как начальным названием этой работы было «Страсти по Андрею», фильм фокусируется на человеческих страданиях, а не на изображении монаха как иконописца. 'Страсти' – это путь тернового венца за свои грехи и одновременно путь преображения Духа, становящегося Светом (Волкова 2013: 172).

А. Рублев, преодолев период блужданий, который можно рассматривать как 'очищение души', переживает единство с Абсолютом. А. Тарковский далее показывает, как А. Рублев в своем раскаянии в убийстве, найдя предельную святость, много лет скитается по стране и становится

свидетелем человеческих страданий, и благодаря Борису, выплавляющему колокол силой своей веры, режиссер отражает процесс получения А. Рублевым откровения о сущности искусства (Сальвестрони 2007: 34).

Как было показано выше, решение задачи о том, к чему устремится душа, находясь на границе между 'материей' или 'духом', зависит от того, вступит она на путь искателя истины или нет. Поэтому, покидая материальный мир, она испытывает неизбежные страдания и приносит неизбежные жертвы. С этой точки зрения, работы А. Тарковского, начиная с «Андрея Рублева» и заканчивая «Жертвоприношением» можно назвать страстями. Как упоминалось ранее, это связано с тем, что первым названием фильма «Андрей Рублев» было «Страсти по Андрею», а в последнем фильме «Жертвоприношение» часто используется ария Петра из «Страстей по Матфею» И. С. Баха (Шитова 2012: 199).

Очищение души через страдания и возникающий в его результате опыт восхождения сознания также являются основными принципами в фильмах «Солярис» и «Сталкер». В фильме «Солярис» повествуется о периоде страдания и очищения Кельвина через его болезненное переживание прошлого, вызванное странными существами планеты. В отличие от Кельвина в романе, который хотел сохранить память о своей жене, Кельвин в фильме хотел стереть ее из памяти. Когда перед ним впервые появляется жена, покончившая с собой, Кельвин пытается отправить ее на космическом корабле куда угодно только подальше от себя. Однако, когда Хари возвращается на следующий день, Кельвин больше не остается безразличным к ее боли. Он принимает Хари, которая хотя и не является 'природным существом', а является 'живым существом', которое как человек имеет право чувствовать себя счастливым, болеть и переживать любовь. С появлением Хари Кельвин сталкивается со своим болезненным прошлым, и через встречу с ней Кельвин проводит время в глубоких размышлениях о своем прошлом и своем эгоистичном поведении. Постепенно Кельвин изменяет свои взгляды, и его начинают привлекать человеческие духовные ценности, и он принимает твердое решение не присоединяться к эксперименту в целях уничтожения чудесных существ, пришедших на их станцию.

Центральным эпизодом фильма, в котором ясно показано преобразование Кельвина, который осознает, что был охвачен прошлым в присутствии Хари, является сцена дня рождения коллеги Снаута. Хотя этой сцены нет в романе, в фильме она выявляет намерение А. Тарковского, которым он хотел сделать акцент на чем-то важном. Во время беседы ученых Хари дает отпор Сарториусу и Снауту, заявляя, что такие существа, как она, не только отражают внешность, но и совесть. Сарториус утверждает, что Хари это всего лишь галлюцинация, но Хари со слезами на глазах объявляет, что она начинает становиться человеком. В этот момент Кельвин становится на колени перед Хари с молчаливой просьбой простить людей, которые не понимают страданий и добродетели Хари, и в этот момент с

Кельвином происходит чудо – у него словно открылись глаза на духовные ценности.

Режиссер показывает зрителям сцену с костром, записанную на касету, которую привез Кельвин с Земли. На ней запечатлен отчий дом Кельвина на фоне заснеженной природы и моменты из детства Кельвина, где он беззаботно играет со своим молодым отцом и красавицей матерью. Чуть позже камера А. Тарковского охватывает красоту картины живописца XVI-го века Питера Брейгеля «Охотники на снегу», которая очень напоминает зимний пейзаж с ленты Кельвина. *Хоральная прелюдия* И. С. Баха «Взываю к тебе, Господи!», сопровождающая кадры этого пейзажа, создает атмосферу поднятия духа. В этот момент Кельвин и Хари, готовые пожертвовать собой друг для друга, начинают подниматься в воздухе, этой сценой режиссер указывает на соединение с Единым. В романах С. Лема нет сцен перемещения по воздуху, представляющих собой настоящую духовную свободу от земного притяжения. Более того этот мотив вызывал непонятные буржуазного характера чувства отвращения у советских киносюжуров и некоторых зрителей, которые были полностью зависимы от традиции социалистического реализма. Однако сцена, в которой Кельвин и Хари парят в состоянии невесомости – это сцена визуализированного особого философского духа А. Тарковского, который дается только человеку с очищенной душой. В этом наблюдается согласие режиссера с Р. Штейнером, который в «Очерке тайноведения» подчеркивает, что 'познание высшего мира' возможно только при 'пробуждении души' (Штейнер 1992: 193).

Как было рассмотрено выше, душа вместе с желанием вернуться к своему истоку – Единому, обладает также и силой перейти в нижний мир. Другими словами, душа может упасть и низойти в материю посредством природы или она может взойти до Единого посредством Ума. В этом движении восхождения и нисхождения души Р. Штейнер стремился к тому, чтобы человек, избежав тюрьмы плоти, смог возвыситься в духе, и Андрей Тарковский стремился передать его сообщение на экране своих фильмов.

II

А. Тарковский, который пытался освободиться из телесной тюрьмы и возвысить душу, также был поглощен тайной соединения с Единым. Режиссер сам описывает свой первый урок медитации в дневнике от 31 июля 1979 г., а в записи от 4 августа 1979 г., он описывает восьмой уровень медитации как «пробуждение, сон, гипноз, трансцендентальное состояние, космическое сознание, объединение, божественное состояние, абсолютное состояние», которое, как он отмечает, было достигнуто именно благодаря медитации (Тарковский 1997: 147–148). Кроме того, в дневнике от 5 апреля 1981 г. он конкретно описывает это следующим образом:

С огромным энтузиазмом читаю интереснейшую книгу (перевод с английского) Успенского «В поисках чудесного» об уроках Гурджиева «Новая модель Вселенной» – его же книга, Успенского. (Тарковский 1997: 320)

Здесь Георгий Гурджиев (1866–1949), которым был очарован А. Тарковский, является одним из главных мистиков в Советском Союзе, которого восхваляли как одного из величайших духовных учителей XX-го века. Он ввел в историю западной духовной культуры систему практик и восточную философию. Г. Гурджиев, который проповедовал так называемую ‘эзотерическую мудрость’, стал пионером, демонстрирующим возможность внутренней трансформации человека посредством различных методов медитации, пробуждающих сознание. То, что в Западной Европе идеи Г. Гурджиева получили немало положительных откликов, объясняется стремлением интеллектуалов, разочарованных в материализме и позитивизме в начале XX века, исследовать истину (Munson 1950: 1–9).

П. Успенский (1878–1947), русский журналист и математик, в своем труде «Психология возможной эволюции человека (The Psychology of Man’s Possible Evolution)» широко распространил точку зрения своего учителя, Г. Гурджиева, о том, что люди пребывают во сне, и это является первопричиной всех проблем, с которыми они сталкиваются. По его словам, все люди рождаются с правом и потенциалом для достижения внутреннего роста через развитие сознания, но они не овеществляют свой духовный потенциал, а проводят большую часть своей жизни в состоянии сна, в котором и заканчивают свою жизнь (Ouspensky 2001: 19).

По словам Г. Гурджиева, люди «живут в тюрьме», если они хотят выбраться из этих тюрем, то они должны проснуться в высоком состоянии сознания (Salzmann 1999: ix–xii). Идя глубже, он подразделял состояние человеческого сознания, сравнивая его с состоянием сна, на следующие четыре уровня: ‘состояние сна’, которое живет механической жизнью, приспособляющейся к характеру личности, сформированному с рождения, ‘обычное ходячее состояние’, которое можно назвать состоянием прерывания дремоты, ‘состояние самосознания’, в котором можно осознать самого себя и ‘состояние объективного сознания’, в котором можно пронизать существующее. Г. Гурджиев утверждал, чтобы выйти из состояния человека, живущего как машина, нужно полностью проснуться от сна, развиваться до объективного уровня, который пробудит самого себя, поэтому он назван ‘пионером духовного мира’, который привел многих людей на путь медитации.

Для А. Тарковского, увлеченного идеями Г. Гурджиева, было естественно с восторгом относиться к восточной философии и, в частности, к дзен-буддизму. Как и в практике Г. Гурджиева, так и в практиках дзен-буддизма существуют медитация, молчание, созерцание, опустошение души и прочее, что лично выполняет главный герой Александр в фильме «Жертвоприношение».

После того, когда Александр начинает чувствовать угрозу ядерной войны, в своей последней молитве Александр дает обет хранить молчание вечно. И перед церемонией сжигания дома, олицетворяющего всю его жизнь, одевает традиционный костюм кимоно, как практик дзен-буддизма. В действительности, А. Тарковский обожал японскую поэзию хайку, (Салынский 2009: 130) и хорошо известно, что именно в ней режиссер обнаружил необходимые условия для создания кинематографических образов. Трехстишия хайку использовались в процессе ритуалов в дзен-буддизме. Цель хайку заключалась в том, чтобы посредством мгновенного наблюдения за вещами достичь интуиции, хайку – это не просто стихи, а скорее путь к высказыванию в дзен-буддизме, другими словами, это медиативный способ войти в себя.

Об увлечении А. Тарковского философией дзен-буддизма рассказывает также и композитор Э. Артемьев, написавший музыку для фильмов. Он говорит, что, начиная со съемок фильма «Зеркало», режиссера интересовала парапсихология, восточная философия, метафизика и мистика, и что в процессе подготовки фильма «Сталкер» А. Тарковский заказал ему написать музыку, в которой бы сочетались элементы восточных и западных мелодий (Артемьев 2012: 47–58). Режиссер и сценарист А. Гордон также утверждал, что с этого момента у А. Тарковского интерес к восточной философии, к звукам и музыке восточных мотивов только увеличился, и что он начал знакомиться с мотивами 'Пути' (Гордон 2007: 261).

Исследователи творчества А. Тарковского уже показали, что музыка в его фильмах отражает намерение режиссера объединить атмосферу 'Востока' и 'Запада'. В «Сталкере» таинственная музыка, объединяющая мотивы Востока и Запада, передается пространству вокруг 'зоны', где персонажи могут одновременно общаться с миром и экзистенциально контактировать с самим собой (Кононенко 2011: 72). Режиссер настаивает на том, чтобы вставить песню китайского гостя в отеле в фильме «Ностальгия» или же пытается ввести мир восточной медитации через японскую музыку, звучащую в кадрах до и после пожара в фильме «Жертвоприношение».

А. Тарковский, соединив в своем творчестве религию и философию Востока и Запада, выразил тем самым свою глубокую заинтересованность в их циклическом мировоззрении. В фильме «Жертвоприношение» почтальон Отто, указавший Александру на секретный способ спасти мир – провести ночь с горничной Марией, серьезно увлечен учением Ницше о Возвращении. Глубоко заинтересованный Ницше, он открыто утверждает, что верит в цикл последовательных рождений, смертей и перерождений (реинкарнацию), и что человек повторяет свою прошлую жизнь. В разговоре с Александром он также выражает свою готовность родиться снова. Кроме того, А. Тарковский проявляет интерес к трактату древнекитайского философа Лао Цзы «Дао дэ цзин («Книга пути и достоинства») и не скрывает это в своих фильмах. Так в фильме «Сталкер»

в одном из главнейших высказываний главного героя приводится цитата из 76 параграфа «Дао дэ цзин» о слабости:

Слабость велика /.../ Когда человек рождается, он слаб и гибок, когда умирает, он крепок и черств. Когда дерево растет, оно нежно и гибко, а когда оно сухо и жестко, оно умирает. Черствость и сила спутники смерти, гибкость и слабость выражают свежесть бытия.

Через это А. Тарковский намекает, что это истина в том, что молодые деревья легко изгибаются и нежны, но твердые, сухие деревья умирают, и под этой твердостью он будто подразумевает отвердевшую советскую систему, которая никогда не была в состоянии выиграть нежные вещи (Тарковский 1997: 118). Режиссер также упоминает, хотя он всегда и имел дело с людьми, кажущимися хрупкими, и что Сталкер также является слабым человеком, но его желание и вера служить другим делают его непобедимым человеком (Tarkovsky 1987: 181). Для А. Тарковского 'слабость' и 'мягкость' были необходимыми условиями для человека, признающим свои грехи и готовым быть открытыми для духовного мира.

Как было отмечено ранее, А. Тарковский стремился передать в своих фильмах как западный, так и восточный типы мышления, и эти попытки были реализованы в стремящемся к 'единству' фрейме фильмов. А. Тарковский ввел в западную историю духовных учений систему практик и восточную философию; изучил книги Г. Гурджиева и П. Успенского, произведших революцию в сознании мирового общества; серьезно интересовался идеологией теософа Р. Штейнера, и то, что в своих фильмах он выразил буддийскую философию и идеи древнекитайской философии Лао Цзы, описанной в трактате «Дао дэ цзин», еще раз доказывает, что А. Тарковский стремился к Абсолютному, делающего возможным соединение западного и восточного мировоззрений.

III

А. Тарковский был тем художником, духовные истоки которого исходили из идей, рассматривающих возможным самореализацию человеческого существования через 'единство'. По этой причине в фильмах А. Тарковского, стремящегося к единству, не только очевидны национальное, государственное и общечеловеческое видение, но и проблема восстановления единства человечества, которая в его произведениях тесно связана с проблемой спасения. Благодаря восстановлению памяти, соединяющего частицы раздробленной памяти, восстанавливается непрерывность жизни, через что в свою очередь происходит процесс обнаружения своей идентификации или объединение раздробленного человеческого сознания в одно целое, именно эта мысль является центральной темой, проходящей сквозь все его произведения.

В фильме «Андрей Рублев» показано как в эпоху братоубийств начинающая с Андрея Рублева зарождается страстное стремление к национальной тоске по братству, т. е. 'Святой Троице'. С целью дать основание для идеологической и эстетической концепции сценария, фильм начинается с конфликта Андрея, Данила и Кирилла, но, в конце завидующий и ревнующий к Андрею Кирилл в первой части фильма, в конце концов, обращается в человека, исповедующего свои грехи и просящим прощения у Андрея. Тема 'единства', явно проявляющаяся начиная с фильма «Андрей Рублев» и символизирующая братство русского народа, хорошо прослеживается и в более поздних произведениях режиссера. Насколько важным для самого А. Тарковского было создание связующего звена между людьми, настолько он сосредоточился на теме корней своего существования, родительского дома, детства, отечества и планеты земли, особенно в фильмах «Солярис» и «Зеркало». Кроме того, он подчеркивал, что в его фильмах человек не одинок и не брошен в пустом мире, а скорее всего человек – это существо, которое имеет связь через многочисленные нити с прошлым и будущим. Эта точка зрения А. Тарковского становится основой его мировоззрения, связывающего в его фильмах судьбу отдельного человека с судьбой всего человечества, а также материнским лоном для понимания 'человечества, как одно целое', человечества как 'одну общность'.

Если посмотреть глубже, А. Тарковский хотел обратить внимание на то, что он в своих фильмах поднимал не только проблему отдельного человека, но и универсальные проблемы всего человечества. Например, в фильме «Сталкер» режиссер не дает определенного имени своим трем основным персонажам, но называет их 'писателем', 'профессором' и 'сталкером', показывая тем самым три вида интеллектуалов. Режиссер использует обобщенные названия как имена собственные и фокусируется на полном выражении универсальности человеческого типа. Так в фильме «Сталкер» 'ученый-профессор' представляет собой научно-материалистическую теорию, а 'писатель' представляет такой человеческий тип, который придерживается мировоззрения художника, опустившегося до цинизма. Однако, по сравнению с тем, что до съемок фильма «Зеркало» интерес А. Тарковского был более сфокусирован на вопросе личного спасения, в более поздних работах как «Ностальгия» и «Жертвоприношение» он двигался по направлению к спасению мира, и этот факт говорит о том, что режиссер стоял на пути к универсальности человечества. Фильм «Ностальгия» является важной вехой в размышлениях режиссера о 'спасении человечества'.

В частности, сцена самосожжения из «Ностальгии» отражает мнение А. Тарковского о том, что человечество должно быть единым. Делая попытку самоубийства Доменико своей горячей обвинительной речью взывает к окружающему его миру, здесь речь Доменико – это не что иное, как голос самого режиссера, который провозглашает опасность,

надвигающуюся на человечество. Основное содержание этой речи персонажа заключается в следующем:

Мы должны вслушиваться в голоса, которые нам кажутся бесполезными... Кто-то должен воскликнуть, что мы построим пирамиды. И не важно, если потом мы их не построим. Нужно пробудить желание. Мы должны во все стороны растягивать нашу душу, словно это полотно, растягиваемое до бесконечности. Если вы хотите, чтобы жизнь не пресеклась, мы должны взяться за руки, мы должны смешаться между собой: так называемые здоровые и так называемы больные. Эй, вы, здоровые? Что значит ваше здоровье? Глаза всего человечества устремлены на водоворот, в который нас всех вот-вот затянет. Кому нужна свобода? /.../ Мы должны вернуться к истокам жизни.

Доменико страстно продолжает: «Люди должны вернуться к единству и не оставаться разьединенными. Мы должны вернуться к истокам жизни и стараться не замутиль воду» (Волкова 2013: 208). Кроме того, Доменико выступает за восстановление уз между людьми, человеком и природой, т.к., по мнению Тарковского, именно туда и должна вернуться человеческая душа. Во время этой речи актеры, стоящие на лестнице Капитолия в Риме, представляют собой безразличное друг ко другу и одинокое человечество. Перед ними Доменико поднимается на стацию сидящего на коне Марка Аврелия (121–180 гг.), выливает на себя бензин и поджигает себя. Подобно тому, как свеча, которую переносил Горчаков, сжигает саму себя, чтобы раскрыть перед ним мир, Доменико ради донесения идеи о спасении мира окружающим его людям совершает попытку самосожжения.

Твердая вера Доменико, сформированная в результате глубоких страданий, направлена на спасение человека в универсальных масштабах, защищающего от безумия и безжалостности современной цивилизации. Тот факт, что существует понятие мирового спасения вне спасения отдельной души А. Тарковский считал такой же глобальной проблемой, как разрушение экосистем, угроза ядерной войны, развитие технологий и отчуждение людей друг от друга, моральная деградация, перед которыми встала наша планета. В первой версии фильма «Жертвоприношения» Александр был приговорен к сроку, (Тарковский 1997: 314) но, когда проблема человечества была выдвинута в качестве главной линии фильма, его ‘неизлечимая болезнь’ превращается в проблему ‘ядерной войны’ и личный кризис переходит в общечеловеческий кризис.

Однако согласно взглядам А. Тарковского на мир, покинув ‘маленькое я’ и устремившись ‘к большому Мы’, усилия по объединению сообщества будут действительны только при осуществлении очищения, искупления и покаяния, а также самопожертвования. По этой причине духовный подъем, ставший возможным благодаря невероятным страданиям, это один из повторяющихся мотивов в фильмах «Ностальгия» и «Жертвоприношение». Главные герои «Ностальгии» Андрей Горчаков и Доменико часто сталкиваются друг с другом по причине большой разницы между их жизненными ситуациями и опытом. Но они все, стоящие на пути к

постижению истины, так называемые ‘люди пути’, обладают общими свойствами. В ходе фильма Горчаков не снимает пальто, Доменико пиджака и обуви, через это режиссер намеренно подчеркивает, что они все попутчики друг друга и странники на этой земле (Волкова 2013: 15).

Как и главный герой «Сталкера» Доменико из «Ностальгии» также стремится не впасть в мирской цинизм, который преследует только личные и материальные интересы, но выбирает путь страданий. Жертвуя собой, он становится сумасшедшим, и непрестанно пытается спасти падшее человечество от гибели. Через это А. Тарковский выражает свое жизненное кредо: «Самое главное – проснувшаяся совесть человека, не позволяющая ему благодушествовать, урвав свой жирный кусок от жизни» (Tarkovsky 1987: 209). Станный человек Доменико, который в течение семи лет держал взаперти свою семью, выражает Горчакову свою чистую абсолютную веру в то, что, пройдя с зажженной свечой водолечебницу Екатерины, можно спасти мир. Горчаков, услышавший от Эуджении о самосожжении Доменико, только с третьей попытки может пересечь пространство источника с зажженной свечой. Через это выясняется, что эти два героя воплощают собой метафизику духовной зеркальности (Волкова 2013: 207). Особенно то, что передвижение Горчакова со свечой представляется в фильме путем воспроизведения материального фактического времени, тождественного кинематографическому времени, через что режиссер достигает выражения максимизации священного таинства в целях преодоления внутреннего конфликта человека.

Александр, герой фильма «Жертвоприношение» также позитивно воспринимает страдания и самопожертвование в своей жизни ради осуществления ритуала объединения с ‘Единым’. Хотя Александр и знал, что его стремление спасти человечество могут быть расценены как действия сумасшедшего, но ради реализации своего идеала в жизни ему пришлось выйти за пределы понимания нормальных людей и погрузиться в судьбу мира. Он инстинктивно осознавал, что современная цивилизация несет в себе угрозу всему духовному, а после того, как он прочувствовал реальную угрозу катастрофы от ядерного взрыва, в сцене в гостиной он произносит молитву раскаяния, прося понести все страдание. Благодаря этой молитве он оставил все, включая дом и семью, даже своего любимого маленького сына, поклявшись, что будет хранить молчание до конца жизни. Чтобы спасти мир от ядерного взрыва и выбирая добровольное страдание, он молча готовит свой прекрасный дом к ритуалу принесения его в жертву всеожжения (Шитова 2012: 204). Другими словами, для А. Тарковского ‘жертвоприношение’ является полным отказом от эгоистического отношения, или еще означает усилие души в преодолении законов материального мира и самого материального мира.

Как было показано выше, решение задачи о том, к чему устремится душа, находясь на границе между ‘материей’ или ‘духом’, зависит от того, вступит она на путь искателя истины или нет. С этой точки зрения, работы

А. Тарковского, начиная с «Андрея Рублева» и заканчивая «Жертвоприношением» можно назвать страстями. Как упоминалось ранее, это связано с тем, что первым названием фильма «Андрей Рублев» было «Страсти по Андрею», а в последнем фильме «Жертвоприношение» часто используется ария Петра из «Страстей по Матфею» И. С. Баха.

Как уже было отмечено, А. Тарковский соединяет христианское и буддистское мировоззрение, всегда имея в виду мистическую философию, соединяющую в себе традиционную христианскую и языческую точки зрения, открывает силу, объединяющую западную и восточную философию, и это воплощает на экране. Это говорит о том, что режиссер впитал в себя способность созерцания соединения 'трансцендентального мистического единства (transcendental mystical unity)' всех религий с мудростью и с великими духовными достижениями Востока и Запада. Таким образом, А. Тарковский через открытое мировое и земное сознание выражает в своих фильмах ценности 'солидарности', 'общности', 'любви', 'гармонии', 'мира' и 'существования', пристально рассматривал чело-вечество и картину мира как макро-парадигму 'единства'.

ЛИТЕРАТУРА

Эдуард АРТЕМЬЕВ, 2012: Он давал мне полную свободу. *Неизвестный Тарковский: Сталкер мирового кино*. М.: Эксмо-Алгоритм. 47–58.

Елена БЛАВАТСКАЯ, 2010: *Ключ к теософии. Избранные статьи*. М.: Эксмо.

Паола ВОЛКОВА, 2013: *Цена Nostos – жизнь*. М.: Зебра Е.

Александр ГОРДОН, 2007: *Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском*. Москва: Вагриус.

Михаил ДЕГТЯРЕВА, 2011: *Два Андрея. Православие и мир. 17 июля*. Дата обращения 20.05.2019: <http://www.pravmir.ru/i-pri-ige-vozmozhna-vera/>.

Наталья КОНОНЕНКО, 2011: *Андрей Тарковский: звучащий мир фильма*. Москва: Прогресс-Традиция.

Леонид НЕХОРОШЕВ, 2012: Духовное откровение. *Неизвестный Тарковский: Сталкер мирового кино*. М.: Эксмо-Алгоритм. 75–122.

Дмитрий Л. САЛЫНСКИЙ, 2009: *Киногерменевтика Тарковского*. М.: Продюсерский центр «Квадрига».

Симонетта САЛЬВЕСТРОНИ, 2007: *Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура*. М.: Библейско-богословский институт.

Андрей ТАРКОВСКИЙ, 1997: *Мартиролог. Дневники 1970–1986 гг.* Дата обращения 01.11.2018: <http://www.tarkovskiy.su/texty/martirolog/martirolog.html>.

Владимир ФИЛИМОНОВ, 2011: *Андрей Тарковский: сны и явь о доме*. М.: Молодая гвардия.

Виктор ШИТОВА, 2012: Путешествие к центру души. *Неизвестный Тарковский: Сталкер мирового кино*. М.: Эксмо-Алгоритм. 195–208.

- Рудольф ШТЕЙНЕР, 1992: *Очерк тайноведения*. Ереван: Издательство «НОЙ».
- , 2005: *Полное собрание трудов. Т. GA 45*. (Пер.с нем. Л.Б. Памфиловой). М.: Титурель.
- Gorham MUNSON, 1950: Gurdjieff – Ouspensky – Orage: Black Sheep Philosopher. *TAT Journal* 9, 1–9. Дата обращения 29.08.2019: http://www.searchwithin.org/download/gurdjieff_ouspensky_orage.pdf.
- Peter D. OUSPENSKY, 2001: *In search of the miraculous: fragments of an unknown teaching*. San Diego: Harcourt.
- Jeanne SALZMANN, 1999: «Foreword» G. I. Gurdieff. *Life is real only then, when 'I am'*. London, New York: Arkana. ix–xii.
- Andrei TARKOVSKY, 1987: *Sculpting in time: reflections on the cinema*. Translated from Russian by Kitty Hunter-Blair. Austin, TX: University of Texas Press.

VZHODNA IN ZAHODNA MISTIČNA FILOZOFIJA TER CELOVITOST V FILMIH ANDREJA TARKOVKEGA

V članku so izpostavljena razmišljanja Andreja Tarkovskega in njegov pogled na svet, v katerem se prepletajo na videz nezdružljivi krščanski, budistični, poganski in mistični nazori. Filme Tarkovskega, ki predstavljajo bodisi življenje posameznikov bodisi problematiko na svetovni ravni in so povezani z motivom »odrešenja«, obravnavamo kot filme s krščansko tematiko. Natančnejši vpogled v delo Tarkovskega pa razkrije, da se v njegovih filmih kaže tudi budistični pogled in da se pojavljajo tudi poganski elementi, ki so s stališča tradicionalne teologije nasprotni krščanski doktrini. Prav zato je pomembno, da se ponovno preučijo viri režiserjevih misli in njegovega pogleda na svet, v katerem se prepletajo elementi različnih religij, ki jih sicer dojemamo za nezdružljive. Dela Tarkovskega so velikokrat opredeljena kot filozofska, vendar skoraj ne zasledimo poglobljenih raziskav o filozofskih nazorih in izvorih razmišljanja, na katerih temelji duhovni svet režiserja. Religiozni elementi v njegovih filmih pa so načeloma pritegnili veliko pozornosti.

Članek na različnih ravneh preučuje dela Tarkovskega in na primerih posameznih filmov, ki temeljijo na vzhodni in zahodni religiji ter filozofiji, analizira vpliv teh filozofskih nazorov na pogled Tarkovskega na svet. Posebna pozornost je namenjena povezavi med njegovo duhovno filozofijo in vizualno estetiko ter elementom, ki je v filmih Tarkovskega opredeljen kot celovitost vzhodne in zahodne mistične filozofije. Pogled Tarkovskega na svet, ki temelji tako na orientalskih kot tudi na zahodnih religijah, se navezuje na različne ideje mističnih in duhovnih filozofov, med njimi tudi Rudolfa Steinerja in Georgija Gurdzhieva. Mistični filozofi so pogosto poudarjali maksimalno izkoriščanje potenciala človekove duhovne rasti. Tarkovski je preučeval dela Gurdzhieva in Uspenskega, ki sta v zahodno filozofijo revolucionarno uvedla elemente orientalske filozofije in sistem performansa. Režiserja je zelo zanimala tudi Steinerjeva filozofija oz. t. i. duhovna znanost. Sklenemo lahko, da si je Tarkovski prizadeval, da bi se vzhodna filozofija integrirala v zahodno.