КУЛЬТУРОЛОГИЯ

И.Л. Деметрадзе*

АВТОРСКАЯ МИФОЛОГИЯ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

Фундаментальная культура в XX веке становится тотально мифологической. А.Тарковский разрабатывал свою авторскую мифологию в рамках модернистской культурной парадигмы. Миф выступает как «подсвечивающая» структура сюжета в его фильмах. Тарковский как один из самых ориентированных на интертекстуальность режиссеров мирового кино моделирует особую реальность, где интертекст становится частью экзистенциального опыта автора. Фильмы Тарковского выражают уникальный опыт субъективности, которой каждый раз предстоит переживать смерть и новое рождение.

В художественной практике истекшего столетия кино является медиумом больших идеологических систем. Оно производит и репрезентирует все ключевые мифы эпохи, являясь зеркалом «коллективного бессознательного». Вместе с тем индивидуальный путь художника предполагал возможность амбивалентного отношения к коллективной мифологии. Мифотворчество могло приобретать глубоко личное, даже интимное измерение, образующее причудливые сочетания с глобальными мифологемами эпохи. В литературе первой половины XX века ярким примером такой авторской мифологии или мифопоэтической практики является творчество В.Хлебникова, в кинематографе – Андрея Тарковского. Тарковский, «соизмеряясь с духом времени сего» (Августин), на основе традиционных мифологических структур сконструировал свою авторскую мифологию, свою космогонию. Он «со всей серьезностью создавал образ Художника – с большой буквы, для которого кино – лишь средство для достижения иных целей» [1. С.13]. Мифы и архетипы, присутствующие в актуальном поле сознания художника, накладываются на его личный экзистенциальный опыт. Мифологизация своего прошлого, воспоминаний детства, отчего дома отвечает психологически глубоко укорененной, почти на уровне подсознания, установке творчества Тарковского на автобиографизм. Образы матери и жены, поэзия отца в качестве устойчивой мифологемы входят практически в необозримый круг понятий общефилософского и культурологического характера, составляющих художественный мир Тарковского.

У Тарковского искусство приобретает сакральные функции. Подвижнический подвиг художника, компенсировавшего физическую немощь нравственной силой и духов-

* © Деметрадзе И.Л., 2005

Деметрадзе Ирина Левановна – киновед, преподаватель кафедры истории и теории кино Тбилисского государственного университета театра и кино им. Шота Руставели

ной стойкостью, подготовлен мессианской предуготовленностью его судьбы, смысл которой он сам прекрасно осознавал. Провидческие предчувствия и сны художника, репрезентируемые в фильмах (особенно в последних двух, завершивших единый метафильм Тарковского), воплощают некое сверхзрение пророка, поводыря, которому, увы, не нашлось места в собственном отечестве. «Лишившись чаши в пиру отечества» (И.Бродский), художник в финале «Ностальгии», мифологизируя время и пространство, воссоздает в единый иконографический образ фрагментарно разрозненное свое бытие.

Миф как «подсвечивающая» структура сюжета посредством библейской цитаты или же иных форм выражения культурно-исторических архетипов органично входит в структуру картин Тарковского. Миметический уровень линеарного развертывания нарративного плана в его фильмах постоянно нарушает появление неких цитат, стимулирующих семиозис. При интегрировании данных фрагментов в текст требуется привлечение внетекстовой реальности. Модернистская стратегия в фильмах режиссера репрезентируется принципом коллажного монтажа. Разнородные тексты трансформированы в единое целое, чем и создается эффект симультанности. Одно и то же явление воспроизводится с разных точек зрения. Синтез игровых и хроникальных эпизодов также раскрывает различные модальности реального и его художественной трансформации – текста.

А. Тарковский часто прибегает к использованию т. н. декларированных цитат. Он прямо указывает на источник цитирования, транспонируя известные тексты в звукозрительный ряд своих картин. Он один из наиболее ориентированных на интертекстуальность режиссеров мирового кино. Сокрытие цитаты в миметическом слое произведения не характерно для письма режиссера. В отличие от постмодернистских текстов, где тотальная цитатность становится самодовлеющим элементом и зрителю-читателю позволено манипулировать ими и так и эдак, в поэтике Тарковского интертекст выступает одновременно как факт его личной биографии, как продолжение внутреннего мира художника. Культура есть неотъемлемая часть экзистенциального опыта режиссера. Постоянство тем и мотивов (зеркало, вода, поэзия отца и т. д.), образующих смысловое поле его картин, трансформируется из общекультурных понятий в индивидуальную авторскую мифологию Тарковского. Культурное бессознательное (миф, аллюзии и реминисценции из художественных текстов) в виде коллажа цитат ассимилирует сознательные и бессознательные психические импульсы художника. Субъективное проживание им бессознательных архетипических структур приводит к моделированию индивидуальной авторской мифологии. Для кинематографического письма Тарковского характерно обращение к текстам и авторам, которые являются постоянными спутниками его творчества. И порой неоднократно один интертекст наслаивается на другой, и для снятия аномалии и полного интегрирования в текст требуется привлечение двух или более источников цитирования. Таким образом, киностилистика Тарковского тяготеет к гиперцитатности.

Если ранняя киностилистика Тарковского была ориентирована на проблему структуры мира, изображение строилось как система «скачкообразных переходов от одного композиционного узла к другому» [5. С.163], то в последних лентах доминирует тенденция имманентного перехода кадра в кадр. Режиссер все более склонен к созданию изображения, имитирующего естественное течение жизни. Монтажный стык лишен резкости, и фундаментальная бинарная оппозиция «сон/реальность» плавно переходит друг в друга в изобразительном ряде его картин. Отсутствие четкой семантизированной границы в визуальном строе вплотную приближает режиссера к восприятию некоего иррационального единения человека и мира.

В эпоху «дегуманизации искусства», когда человеческая индивидуальность не является единственной мерой всех ценностей, Тарковский в своем творчестве стремится вос-

становить попранные права отдельного индивида. Как пишет В. Божович, «он создает поэтику, основанную на онтологизации субъективного видения, не впадая при этом в субъективный произвол, которым так часто грешили художники XX столетия (субъективный произвол — это та крайность, в которую впала человеческая индивидуальность перед лицом грозившей ей опасности «распыления»)» [2. С.257].

Потребность в познавательных ориентирах в эпоху эпистемологической неуверенности и глобального сомнения во всех прежних и новых ценностях характерна и для героев Тарковского. Чем более развиты в интеллектуальном и эмоциональном плане писатель Андрей («Ностальгия») и актер Александр («Жертвоприношение»), тем сильнее их нравственные коллизии и страдания. Путь к разрешению мучительных противоречий бытия и трагических антиномий человеческой природы для героев Тарковского лежит через самосозидание личности и самоочищение, путем принесения себя в жертву. В художественном мире режиссера декартовские сомнения, заблуждения Августина и шопенгауэровское страдание неудовлетворенной воли складываются в своего рода парадигму человеческой жизни, как уникальный опыт соединения материального и духовного начала.

Для Тарковского чуждо представление о человеке-атоме, изолированном от социума. Как пишет В. Божович, «в его системе ценностей человек занимает центральное место лишь постольку, поскольку он способен выйти за пределы собственной личности — в меру своей сопричастности мирозданию. Такое чувство сопричастности Тарковский в последние годы своей жизни все более прямо связывает с религиозным сознанием, с идеей Бога и Божьим промыслом» [2. С.258].

Изоморфность личности и мира, партиципация человека и вселенной, некий «космизм» бытия или «осмысление нашей предельной вовлеченности в бытие» (Евлампиев) — вот главная тема Тарковского. «Зов бытия» был услышан художником и его героями-проводниками, которые наиболее остро ощущают свою сопричастность к судьбам мира и осознают мессианскую предуготованность своего личного существования (о Тарковском как о проповеднике т.н. «русской идеи», «носителе чисто мессианской ментальности» много писали). Семен Франк, один из самых оригинальных русских мыслителей, считал, что «каждый человек абсолютно значим не только и не столько своими абстрактными социальными функциями, сколько своей неповторимой индивидуальностью, «субъективностью», тем, что делает человека бесконечной вселенной, равноправной с внешней действительностью» [3. С.52]. В системе ценностей Тарковского, человек становится мерой всему, и с его уходом бытие лишается одного своего уникального и неповторимого проявления. Кинематограф Тарковского есть выражение отношения человека к вечности, отсюда и его интерес к «проклятым вопросам» бытия.

Доменико и Отто (их играет один и тот же актер Эрланд Юзефсон) — двойники Горчакова и Александра. Здесь сказывается и традиция бахтинского «полифонического характера», и основополагающий концепт современного европейского принципа самопознания «Я — Другой» (вечный диалог между *Я* и *Ты* внутри сознания, в котором раскрывается существующая в человеке изначальная «другость»). Смотрясь в зеркало, Горчаков видит изображение Доменико. Реализован излюбленный стилистический прием Тарковского, найденный еще с «Зеркале».

От пламени акта самосожжения Доменико возгорается свеча Горчакова, в которой одновременно выражена поэтическая метафора Арсения Тарковского: «Я свеча, я сгорел на пиру». Поэзия отца, как устойчивая мифологема, постоянно присутствует в актуальном поле сознания автора как текст общекультурного значения и как факт личной биографии. Проход Горчакова через бассейн в нашем понимании соотносится с мифом

о Сизифе. Экзистенциальная интерпретация мифа (Камю) отчасти проливает свет на абсурдность поступка героя, стоившего ему жизни. Для Сизифа главное не достижение какой-либо прагматичной цели, а утверждение своего человеческого достоинства. Подвиг Горчакова, нелепый и лишенный здравого смысла по законам «внешнего бытия», это есть прорыв к «подлинному бытию», к тому, что сокрыто от нас под рациональными конструктами наших поверхностных, неполноценных представлений о жизни. Протест героев Тарковского – это акт, направленный против утраты контактов с подлинным в этом мире.

Апокалипсис по Тарковскому – «это образ человеческой души с ее ответственностью и обязанностями. <...> Неверно было бы думать, что апокалипсис несет в себе только концепцию наказания. Может быть, главное, что он несет – это надежда» [6. С.99] В понятийном аппарате режиссера «фильм – это поступок», он отражается от использования искусства в собственных целях, настаивает на нравственно-этической стороне творческого акта и сам, уподобляясь Творцу, готов следовать своему, порой тяжкому и гнетущему, предназначению. «Жертвоприношение» – это фильм-откровение, исповедальная картина художника, если Доменико, сжигая себя, приносит в жертву свое тело – храм своей души, то Александр жертвует самым святым – своим домом. Дом – центральная мифологема в образном словаре режиссера. Это и связь с корнями («Солярис»), и образ детства («Зеркало»), и способ обретения и самосохранения себя как личности («Ностальгия»).

Жертвоприношение Александра, как и кьеркегоровского Авраама, – нечто, лежащее за пределами обыденного сознания. «Он оставил позади свой земной рассудок и взял с собой свою веру» [4. С.26]. Умалишенного Александра также увозит карета скорой помощи. И, подобно Аврааму, он оказался «чужаком на земле обетованной» (Кьеркегор), но обрел веру. «Жало в плоть», как и «Зов бытия», приводит героев к уникальному опыту субъективности, переживающей стасис веры в силу абсурда. В философии Кьеркегора, в жизни ищущего истину человека последовательно сменяются эстетический, этический и религиозный стили жизни. Они составляют различные образы человеческого поведения, и только последний обещает спасение. Для Авраама и Александра этический смысл жертвоприношения заслоняется истинно религиозным рвением – обретением веры. Этическая и эстетическая непостижимость акта жертвоприношения открывает проторелигиозное содержание веры, которое не поддается переводу на язык общезначимых истин. Пройдя сквозь испытания, пережив «личную» экзистенциальную смерть, герои обретают новое рождение. Кьеркегор, как и Тарковский, своим творчеством стремится «создать место для Бога».

«В начале было Слово. Почему, папа?» – вопрошает маленький человек, обретя дар речи, благодаря жертве, принесенной отцом. Граф Л. Н. Толстой в своем труде «Соединение, перевод и исследование 4-х Евангелий» (Петербург, 1906) смысл греческого выражения *логос* передает выражением «разумение», к которому присоединяет еще понятие «жизнь». Обретая Слово, Малыш одновременно обрел и веру, и разум, и на все вопросы он сам попытается найти ответы в жизни. Нужно отметить и еще один аспект библейской цитаты: бытие Логоса совершенно изъято из подчинения времени как формы всякого тварного бытия. Логос существует «прежде всякого мыслимого и прежде веков» (Златоуст). Логос неразделен ни от Бога Отца, ни от Сына. Отец и сын у Тарковского тоже одно целое. Александр продолжает жить в своем сыне. Мотив продолжения жизни рифмуется с символом сухого дерева, которое должно прорасти и ожить. В визуальном ряде фильма транспонирован фрагмент «Поклонения волхвов» Леонардо да Винчи, где дерево – центральный смысловой элемент композиции и символизирует

жизнь. Семя, брошенное отцом, должно прорасти и дать плоды. Ибо «истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то принесет много плода» (Евангелие от Иоанна. Глава XII, 24). Смерть – необходимое условие для появления новой жизни. Александр, принося себя в жертву, надеется спасти человечество, предотвратить угрозу ядерной катастрофы. Образность Тарковского эволюционирует от мифа (мифологический культ «умирающего» и «воскрешающего» бога – «умирающее» зерно «воскресает») к Логосу – обретению человеком своего собственного голоса.

Библиографический список

1. Абдуллаева З. Мессия в зоне // Знание – сила. 1991.
2. Божович В.Образ человека в фильмах Андрея Тарковского // Человек. 1990. № 2.
3. Евлампиев И. Андрей Тарковский и новая философия человека // Вопросы философии. 1996. № 12.
4. Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1993.
5. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Тбилиси, 1973. С 163.
6. Тарковский А. Слово об Апокалипсисе // Искусство кино. 1989. № 2. С. 99.

I. Demetradze

AUTHOR'S MYTHOLOGY OF ANDREY TARKOVSKY ABSTRACT

XX century's basic culture becomes totally mythological. Author's mythology of Anrey Tarkovsky is developed within the modernist cultural paradigm. Myth plays a part of "highlighting" structure in his films. Andrey Tarkovsky is one of the most oriented on intertextuality among directors of world cinematography. He constructs particular reality, where intertext becomes the part of author's existential experience. And audience with Tarkovsky is able to go through unique experience of subjectivity and with his heroes – through death and new birth.