невозможностей искусства, или пространство постискусства» [5, с. 236.]. В любом случае музыкально-коммуникативная реальность может рассматриваться как виртуальная. Все признаки виртуальной реальности присущи ей в полной мере.

С появлением нового типа коммуникации исчезает двухуровневая семиотическая модель передачи музыкальной информации. Звуки, мотивы, фразы перестают быть «кодами» для шифрования и дешифрования музыкальных значений, смыслов, ценностей.

Таким образом, историю эволюции музыкальной коммуникации можно представить в виде таблицы 1.

Библиографический список

1. *Андреев Д.* Роза мира. – М., 1992.

2. *Костриков К.Н., Щербакова А.И.* Музыка в художественном пространстве отечественной культуры: истоки, становление, развитие, перспективы. Монография. Ч. 1: Истоки. – М.: Изд-во «Перспектива», 2009.

3. *Леви-Брюль Л.* Сверхестественное в первобытном мышлении. – М., 1994.

4. *Лосев А.Ф.* Эстетика // Философская энциклопедия. Т. 5. – М., 1970. – С. 570–577.

5. *Мартынов В.И.* Зона Opus Posth, или Рождение новой реальности. – М.: Классика-XXI, 2005.

6. *Мигунов А.С.* Vulgar. Эстетика и искусство во второй половине XX века. Вып. 9. – М., 1991.

7. *Носов Н.А.* Виртуальная реальность // Вопросы философии. – 1999. – № 10. – С. 152–164.

8. *Перцовская Р.Ф.* Динамика художественной коммуникации в современной культуре (на примере музыки): Дис. ... канд. культурологии. – М., 2003.

9. *Соколов А.В.* Метатеория социальной коммуникации. – СПб., 2001.

10. Центр музыкально-пластического развития «Гептахор» им. С.Д. Рудневой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.heptachor.ru/ (дата обращения: 10.12.2011).

11. *Ясперс К.* Смысл и назначение истории: пер. с нем. – М.: Политиздат, 1991. – 527 с.

УДК 791.43

Стогниенко Александр Юрьевич

Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

le_shevalier@mail.ru

АПОКАЛИПТИЧЕСКИЙ МОТИВЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ФИЛЬМА А.А. ТАРКОВСКОГО «ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ»

В данной статье рассматривается история создания фильма, начиная с идеи в дневнике Тарковского и заканчивая выходом фильма в свет. В ходе исследования было установлено, что первоначальная идея о судьбе одного человека, больного смертельной болезнью, трансформировалась в фильм, в котором на героя, переживающего апокалипсис, выпадает возможность спасти весь мир, все человечество, пожертвовав всем, что он имеет.

***Ключевые слова**: Апокалипсис, жертвоприношение, человек, ответственность, ведьма, аутодафе, слово, договор, Бог.*

Последний фильм Андрея Арсеньевича Тарковского «Жертвоприношение» начинается с созерцания фрагмента полотна Леонардо да Винчи, где художник изображает чашу, которую преподносит только что родившемуся Спасителю один из волхвов; «для последнего фильма режиссер выбирает темную и незавершенную картину» [3, с. 180]. Как и принято было в эпоху Возрождения, когда главное помещалось в центре произведения, логический центр здесь Дева Мария, Спаситель и один из волхвов. Центральные фигуры окружены незавершенными, лишь слегка прорисованными фигурами, смотрящими на происходящее с тревогой и отрешенностью от основного действия. Картина скорее представляет игру света и тени: создается ощущение, что вера и любовь переплетаются с тревогой и страхом.

Картина Леонардо да Винчи во многом является прологом фильма, предвосхищая события, которые произойдут непосредственно в нем, и служит предсказанием катастрофы-Апокалипсиса, молитвой о прощении своих грехов, грехов всего мира, готовности принести себя и всё, что

© Стогниенко А.Ю., 2011

дорого и близко, в жертву. «Поклонение волхвов» очерчивает небольшой круг действующих лиц, акцентирует внимание зрителя на цикличности действия и почти что камерной обстановке фильма. Действие фильма происходит, казалось бы, на ограниченном пространстве, чуть ли не на острове (море, уединенность жилища, малое количество героев), и мир, на первый взгляд, всецело огражденный от всяческих потрясений, переживает Апокалипсис, переворачивающий сознание и мироощущение главного героя. В дальнейшем режиссер несколько раз обратится к работе да Винчи, превращая эту картину из вспомогательной в один из основных смысловых образов всего фильма, о чем будет сказано ниже.

«Жертвоприношение» является последним и, возможно, самым глубоко проработанным фильмом Тарковского. Майя Иосифовна Туровская отмечает, что «режиссер (А.А. Тарковский. – *А.С.*) был уже тяжело болен: работа была прервана клиникой. Фильм читается как завещание. И, однако, по своей внутренней стройности, изобразительной силе, по повелительности мысли и виртуозному владению всеми средствами для ее выражения – картина может быть названа "поздней" в лучшем смысле этого слова. Никаких следов слабости она не несет» [7, с. 174]. Определение, подобранное Туровской, как нельзя лучше характеризует «Жертвоприношение». Режиссер во многом уже реализовал свои творческие замыслы, стал всемирно известным, выработал свой собственный кинематографический язык и полностью освоил все приемы и средства производства кино. «Жертвоприношение» предстает фильмом режиссера, который, несмотря на тяжелую болезнь и работу в чужой стране, с условиями, отличными от условий советской России, все же сумел создать такой сценарий, из которого, исключив лишние эпизоды, создал очень стройный, даже аскетичный, фильм, показавший оформившийся окончательно и органично мир «позднего» (по М.А. Туровской) Тарковского, в котором он противопоставил человека с его эмоциями, чувствами и страданиями всему остальному миру и возложил на него личную ответственность как за себя и своих близких, так и за все человечество. В своей книге «Запечатленное время» А. Тарковский указывает, что «находятся тысячи оправданий своей позиции неучастия, нежелания поступиться своими корыстными интересами ради более общих и благородных, внутренне значимых задач, – никто не решается и не желает взглянуть трезво на самого себя и взять на себя ответственность за собственную жизнь; мы живем в мире идей, заготовленных для нас другими людьми; это невероятная и дикая ситуация» [4, с. 338–339]. По воспоминаниям Лейлы Александер-Гарретт, Тарковский развивает мысль, озвученную в им в книге «Запечатленное время», на пресс-конференции в Стокгольме 23 апреля 1983 года: «Новый фильм будет затрагивать проблему ответственности человека перед миром в целом и каждого в отдельности. Люди устали быть зависимыми от псевдоморали общества, от абстрактных проблем, целиком и полностью контролирующих их жизнь. Герой картины предпочитает не тратить время на разговоры о жизни, в надежде тем самым повлиять на нее, он хочет сделать что-то конкретное. Его ответ на бездействие – активное творческое участие в жизни, протест против пустой говорильни и пассивного поглощения называемых истин. Таким образом герой отстаивает право на участие в жизни общества и берет на себя ответственность за судьбу мира в противовес царящим вокруг безответственности и безразличию» [1, с. 180].

Необходимо отметить и то, что «Жертвоприношение» – результат многолетней работы А.А. Тарковского с несколькими идеями, нашедшими свое отражение в постановке различных фильмов. Со временем концепция фильма менялась, и представляется немаловажным отследить путь от появления замысла до его воплощения.

В своем дневнике режиссер в записи от 7 сентября 1970 года указывает в списке возможных его постановок под № 13 – «Двое видели лису» [5, с. 30]. В дальнейшем указание на этот замысел появляется в дневнике Тарковского, записано под №8 от 14 апреля 1978 года в списке замыслов, которые он может реализовать «за границей». Запись от 20 апреля 1980 года, в которой режиссер указывает, что «почему-то вспомнил идею – "Двое (оба) видели лису": может быть, в конце, после того, как они смотрят телевизор и видят выступление какого-то Саро [начальник, итал. – *прим. Ред.*], который говорит о начале войны, один из них убивает себя ночью, после чего выясняется, что это был художественный фильм, а не настоящая война» [5, с. 171]. Мысль о начале войны (в фильме «Жертвоприношение» глава государства призывает по телевизору: «Сохранять только порядок, вопреки хаосу»), которая кардиналь-

но меняет жизнь героя (в первоначальном варианте режиссер приводит своего героя к мысли о самоубийстве), связывает замысел под названием «Двое видели лису» и последний фильм Тарковского «Жертвоприношение». Идея, воплотившаяся в «Жертвоприношении», вынашивалась Тарковским с 1970 года. Изначально мы видим ее в дневниковой записи «Двое видели лису», а затем в сценарии под названием «Ведьма». В то же время сценарий «Ведьма» основной идеей обозначал спасение от болезни, а не спасение души и всего мира. В нем смертельно больной человек по совету незнакомца отправляется к ведьме и после проведенной с ней ночи исцеляется, а затем покидает свой благоустроенный дом и постылую жизнь. Таким образом, концепция фильма постепенно менялась. Лейла Александер-Гарретт отмечает, что «первоначально это была история физического спасения человека; задачей героя станет не собственное спасение, а спасение всего мира» [1, с. 169].

Несмотря на значительную схожесть двух замыслов, а возможно, и преемственность «Ведьмой» идеи записи «Двое видели лису», реализованы они должны были быть в разных условиях, о чем свидетельствуют записи в дневнике Тарковского: «Двое видели лису» за границей, а «Ведьма» в России. На это указывает предполагаемый актерский состав, содержащийся в записи в дневнике от 12 января 1981 года относительно сценария «Ведьма»: «Уже намечаются персонажи: Герой – писатель – Солоницин. Ведьма – Фрейндлих. Персонаж, воплощающий для героя страх, – Калягин» [5, с. 310].

Лейла Александер-Гарретт отмечает, что «в записи от 2 марта 1983 года Тарковский вновь повторяет план сценария “Двое видели лису”, разработанный 5 сентября. Насколько мне известно, это последнее упоминание о сценарии “Двое видели лису”» [1, с. 174].

В сценарии «Ведьма» главный герой встречается с физически реальной, а не абстрактной лисой. Следуя за ведьмой, он видит у развалившегося дома «великолепную лисицу», и после того как они посмотрели друг на друга, она скрывается в кустах. На ее хвосте герой замечает несколько сухих шишек репейника, которые он впоследствии обнаружит в волосах ведьмы.

Следует сказать несколько слов и о лисе-символе в мировоззрении Тарковского. Режиссер очень увлекался китайским новеллистом XVIII века Пу Сун Лином, писавшим о лисах-оборотнях и способах лисьих наваждений. В китайской и японской мифологиях лиса олицетворяет женское начало – инь, холодное и темное. Этот образ радикально отличается от европейского образа женщины. Лиса у Тарковского – это оборотень, обворожительница, холод, кротость и вероломство. Само указание на оборотня говорит о двоякой природе существа. В «Жертвоприношении» лиса-оборотень физически отсутствует, но при этом сосредоточивает в себе двух женщин: истеричную, властную и лживую Аделаиду, жену господина Александера, и тихую, неприметную ведьму Марию.

В записи от 14 августа 1983 года, приведенной Лейлой Александер-Гарретт, заимствованной ей из английского варианта дневника Тарковского, представлен «новый план “Ведьмы”: Дурной сон; День рождение и кассета с речью; Отец и сын; Прогулка; Начало войны; Ночь. Молитва. (Обещание: никогда не лгать) Телефонный звонок (кто звонит?); Ведьма. Обещание быть честным; Утро без войны. (Философ приходит домой); Философ убегает из дома к ведьме; Ведьма лжет; Аутодафе; Финал. Отец рассказывает обо всем сыну, и он его понимает. Прощение» [1, с. 178].

Еще в 1983 году первоначальный сценарий фильма в значительной мере отличался от снятого впоследствии «Жертвоприношения». Из него исключен ряд эпизодов, предусмотренных сценарием «Ведьма», а сам фильм в сравнении с этим сценарием стал более аскетичным, лишенным всего «внешнего». Автор акцентировал внимание на сущностных проблемах главного героя. А. Тарковский отмечал, что дом – фактически единственное место действия фильма – вписан в «безвременный, открытый ландшафт, который мог бы встретиться в любой точке земли до и после катастрофы» [1, с. 189]. А сам фильм теряет всякую привязанность к определенному месту. Место и время нивелируются и теряют всякую значимость в отношении к происходящему, подчиняясь внутренним глубинным противоречиям главного героя.

По замечанию М.И. Туровской в книге «Семь с половиной», душевные противоречия главного героя, «который испытал свою душу абсолютным злом (Ричард III) и абсолютным добром (Князь Мышкин), и эти два образа, им воплощенные, стоят в преддверии его судьбы» [7, с. 177].

Фильм открывается монологом главного героя, повествующего о православном монахе, ко-

торый по наставлению своего учителя в течение трех лет поливал засохшее дерево, поднимаясь с ведром воды в гору. Так «от образа света маленькой свечи, освещавшей “Ностальгию”, в «Жертвоприношении» режиссер переходит к образу засохшего ствола, которым открывается и завершается фильм» [3, с. 181]. И далее «дерево, под которым сидит мальчик, – сначала мертвое, потом расцветшее – является символом веры и обновления» [1, с. 90–91]. Именно обновления желает главный герой фильма, который, в попытке создать свой внутренний мир, отделенный от внешнего «большого» мира, так не достигает покоя и удовлетворения. Жажда гармонии и отстраненности от жесткого и несправедливого мира отражает позицию самого Тарковского: «Всем ясно, что прогресс материальный не дает людям счастье, и, тем не менее, мы приумножаем его “достижения”. Твоя совесть не может быть спокойна, если ты осознаешь, что все идет вопреки тому, что ты сам об этом думаешь. Я убежден, что попытка восстановить гармонию жизни лежит на пути реставрации проблемы личной ответственности» [4, с. 341–342].

Но герой фильма слишком слаб, возможно, даже инфантилен, для того чтобы поменять свою судьбу. Он смог лишь отгородиться (возможно, просто сбежать) от мира, создать отдельный мир, который предстает в подарке его сына – домике, окруженном водой и скалами, хрупком, деревянном снаружи и крепком, каменном изнутри. И поэтому, для того чтобы поменять свою жизнь, герою необходимо некое испытание – Апокалипсис. Но Апокалипсис – это отнюдь не только ядерная война или иной катаклизм планетарного масштаба. Тарковский в своей лондонской лекции говорит: «Что такое Апокалипсис? Мы живем в очень тяжелое время; тем не менее мы не можем точно определить, когда настанет то, о чем пишет Иоанн. Это может случиться завтра, это может случиться через тысячелетие. Апокалипсис – образ человеческой души с ее ответственностью и обязанностями. Каждый человек переживает то, что явилось темой откровений св. Иоанна; смерть и страдания равнозначны, если страдает и умирает личность или заканчивается цикл истории и умирают и страдают миллионы. Потому что человек способен перенести только тот болевой барьер, который ему доступен. Неверно было бы думать, что Апокалипсис несет в себе только концепцию наказания. Может быть, главное, что он несет, – это надежда. Что я должен делать, если прочел Откровение? Совершенно ясно, что я уже не могу быть прежним не просто потому, что изменился, а потому что мне было сказано: зная то, что я узнал, я должен измениться» [6, с. 97–100].

Главный герой, по его же словам, знал, что когда-нибудь Апокалипсис настанет и будет реальным, хотя бы и лично для него. И он произойдет именно из-за необходимости изменения его сущности. Но это изменение должно было произойти не только на рациональном уровне, но и на чувственном. Мир может быть спасен, если человек осознает свою природу и сущность, обратит внимание на связанность и хрупкость всего происходящего в мире и осознает свою ответственность за этот мир, поэтому жертвоприношением стала не только молитва и обет Богу (иначе поездка главного героя к ведьме была бы бессмысленной), но и связь с ведьмой Марией. В книге «Слово в мире Андрея Тарковского» М.А. Перепелкин, замечает: «“Договор” Александра, продолжающий его молитву, при всей его искренности и отчаянии не выходит за пределы здравого смысла, остается “умным” и умозрительным. Александр готов отказаться от необходимого, пожертвовать кровным, но только в том случае, если Всевышний исполнит то, о чем он его просит» [2, с. 448]. Но «договор» есть сделка равноправных сторон и чаще всего со взаимной выгодой для себя. Поэтому, насколько бы искренней ни была молитва главного героя, она отражает, если говорить словами Тарковского, только «концепцию наказания», в которой Всевышний спасает мир, а главный герой жертвует всем, что имеет. Но, по Тарковскому, идея Апокалипсиса не в этом: «надежда» – луч света – является ответом на страдания человека. Поэтому «Александр должен пойти на явное безумие, склониться в уничижительном поклоне без всякой “умной” надежды на милость Всевышнего. Это он и делает, вставая на колени перед служанкой Марией, прося ее “спасти их”. Таково, между прочим, и жертвоприношение на ужасающей почтальона картине Леонардо: старцы приносят дары младенцу, не надеясь убедиться в его божественности, а единственно руководствуясь верой в то, что иначе быть не может» [2, с. 448–449].

А. Тарковский определял свой последний фильм, как «фильм-притчу, где встречаются события, смысл которых нужно толковать» [3, с. 312].

И в то же время нельзя забывать о том, что фильм во многом является завещанием режиссера. Тарковский рассматривает в своем последнем фильме тему смертности человека и бессмертия мира и тех вечных законов, которыми этот мир управляется. В «Жертвоприношении» судьба человечества ложится на плечи человека, окруженного людьми, совершенно не способными видеть дальше своих материальных эгоистических потребностей. Герой способен пожертвовать, пойти на безумство ради надежды и собственного спасения (спасения души). Таким образом, события, происходящие в маленьком замкнутом мире, расширяются до вселенских размеров и проецируются на весь современный мир, выявляя его проблемы и указывая на его несовершенство. Но режиссер все-таки оставляет надежду на перерождение мира, надежду хрупкую, почти эфемерную. Последний эпизод, содержащийся в сценарии «Ведьма», говорит о разговоре отца с сыном и о прощении. В «Жертвоприношении» никакого разговора нет и быть не может (сын главного героя обречен на молчание после операции), но уже после того, как главного героя увезла машина, молчание ребенка прекращается, он говорит: «В начале было Слово. Почему, папа?». Таким образом, пространственный круг замыкается, начинается «новый день», появляется надежда, которая показывает, что страдания главного героя и его жертвоприношение были не напрасны.

Библиографический список

1. *Александер-Гарретт Л.* Андрей Тарковский: собиратель снов. – М.: АСТ: Астрель, 2009. – 509 с.

2. *Перепелкин М.А.* Слово в мире Андрея Тарковского. Поэтика иносказания: монография. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2009. – 480 с.

3. *Сильвестрони С.* Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура / пер. с итал. – М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2010. – 237 с.

4. *Тарковский А.А.* Запечатленное время. – М.: ЭКСМО, 2002. – 256 с.

5. *Тарковский А.А.* Мартиролог. – [Флоренция:] Издательство Международный Институт имени Андрея Тарковского, 2008. – 622 с.

6. *Тарковский А.А.* Слово об Апокалипсисе // Искусство кино. – 1989. – № 2. – С. 97–100.

7. *Туровская М.И.* Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. – М.: Искусство, 1991. – 256 с.

УДК 008

Шемякина Мария Константиновна
Белгородский государственный институт культуры и искусств
mary-ru2004@mail.ru

КОНЦЕПТ «ВОЗРОЖДЕНИЕ» В ЛОГИКЕ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Возрождение рассматривается в качестве исторической эпохи или особого мироощущения, тенденции развития культуры в ее повторяемости или опоре на прошлые ориентиры. Русская культура покажет примеры подобного возобновления, возврата к прошлым пиететам и ценностям, когда «возрождение» в его концептуальном смысле будет мыслиться как восстановление целостного единства русской нации.

***Ключевые слова**: концепт «возрождение», русская культура, восстановление утвержденных ценностей и установок.*

Возрождение, рассматриваемое в качестве исторической эпохи или особого мироощущения, тенденции развития культуры в ее повторяемости или опоре на прошлые ориентиры, всегда есть придание человеческой жизни «вихревого движения» (А. Блок), попытка постижения нового и поиск иных, нежели утверждены, способов и форм этого постижения.

Следует помнить, вслед за размышлениями И.Г. Гердера, что «история свидетельствует о том, что развитие культуры – вовсе не прямая линия, в ней имеются повороты, обрывы и уступы. Человеческие страсти превращают ее спокойное течение в водопад, уносящий жизни людей…Но она обладает необычайным запасом прочности и устойчивости. Под каким бы углом ни поворачивал поток, культура не “уйдет в песок”, не истощится и не исчезнет» [4, с. 78].

Сама история в таком контексте будет мыслиться как «осуществляемая в виде (в форме) сменяющих друг друга культур». При этом культура будет пониматься в качестве своеобразных

 © Шемякина М.К., 2011