УДК 111:008:130.2

DOI: 10.26456/vtphilos/2024.3.137

КИТАЙСКАЯ МЕТАФИЗИКА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЭСТЕТИКИ АПОКАЛИПСИСА (на материале фильма «Сталкер» Андрея Тарковского)

В.Б. Малышев, В.О. Шелекета

ФГБОУ ВО «Самарской государственный технический университет», г. Самара

Рассматривается момент художественного прорыва в творчестве Андрея Тарковского, запечатленный в материале фильма «Сталкер». Обосновывается тезис о закономерном прорыве посредством эстетики христианского апокалипсиса к глубинному уровню архаических культурных преставлений, в частности, к интенциям восточной культуры. Герой фильма – Сталкер – это образ современного юродивого, транслирующего некие запредельные истины. При всей очевидности авторской отсылки к творчеству Достоевского и христианскому символизму, Сталкер является духовным наставником в восточном смысле слова. Он помогает людям обнаружить подлинные глубокие желания и обрести настоящую уверенность в себе. Прослеживается глубинный сдвиг восприятия реальности в движении от эстетики Апокалипсиса к подспудно возникающим установкам китайской метафизики. Ключевым текстом, иллюстрирующим указанные реалии, является текст «Дао Дэ Цзин», позволяющий по-новому взглянуть на значения и смыслы духовного поиска, пути к обретению истинного «Я». В статье приводятся различные сюжеты кинотекста, где проявляется символизм «небесного Дао» и интенции восточной культуры в целом [1]. Это и скрытая семантика образов Сталкера и Писателя, черной мистической Собаки; это геометрия и динамика мистической Зоны, ее «полые» пространства, насыщенные символизмом женского начала в противовес мужскому (соотношение Инь и Ян). Эта тема получает интерпретацию в виде «створок дверей», знания проемов зданий, различных «ниш» и потоков воды, сквозящих сквозь «выбоины створок» и «гроты» в стенах. В свою очередь, символы мужского – танки и оружие, древнекитайский символ Великого предела, возникающий на поверхности воды в колодце синхронно с декламацией Сталкером строк из «Дао Дэ Цзин»; даосский числовой символизм в контексте чет-нечет-единое, представленный в геометрии элементов кадра, и т. п.

Ключевые слова: *китайская метафизика, восточная культура, Дао Дэ Цзин, Андрей Тарковский, эстетика Апокалипсиса.*

Человек современности, словно по дантовым кругам, опускается духовно все ниже, становясь все более и более материально ориентированным существом. Эпоха апокалипсиса (от греч. αποκάλυψις – откровение) имеет

© Малышев В.Б., Шелекета В.О., 2024

ряд характерных черт, закрепленных в реальной ткани современности: постиндустриальные ландшафты, остовы заброшенных промышленных предприятий и электростанций, могильники радиоактивных отходов. Это атрибуты мира пандемии и гибридных войн, космических и локальных земных катастроф, стихийных бедствий и биологических угроз. На горизонте этой безрадостной картины возникают особые символы, служащие как предупреждение, своего рода наставление и назидание потомкам. Здесь можно проследить эффект парадоксального переплетения смыслов и культурных пластов. В этом смысле эсхатология христианской культуры может быть интерпретирована на языке культуры архаической, откровения библейские имеют параллели даосской древней мудрости. Для этих целей в исследовании авторы обращаются к творчеству Андрея Тарковского, прежде всего к фильму «Сталкер». Так как фильм в течение долгого периода создания обрел черты притчи, отсылки к реальным историческим событиям могут быть поняты как художественная условность, но тем не менее реальные событийные параллели напрашиваются сами собой.

Еще в дневниковых записях 1970 г., задолго до «Сталкера», Андрей Тарковский полон апокалиптических предчувствий, он отмечает, что общность людей, стремящихся к одной цели – наесться – обречена, и что «рано или поздно над материками встанут зловещие смертоносные облака в виде грибов» [8, с. 31]. Несмотря на прошедшие десятилетия, этот шедевр актуален, как никогда. Всадники апокалипсиса четко прослеживаются на горизонте современности – эпидемии, климатические катастрофы, голод, чипирование, аварии на атомных станциях и т. п.

Существуют веские основания обозначить фундаментальный для нашего исследования вопрос: только ли христианские апокалиптические мотивы свойственны идейной семантике «Сталкера»? И, руководствуясь сравнительно-историческим и феноменологическим методами исследования, а также анализом семиотических элементов кинотекста, отдельных монтажных фрагментов, выдвинуть предположение о закономерном прорыве сквозь призму эстетики христианского апокалипсиса к уровню архаических модальностей культуры, по сути, к ее глубинной онтологии.

Как известно, первым рабочим названием кинокартины, согласно сценарию, было «Машина желаний» (см.: [6]), но в процессе съемок и многократной трансформации сценария появилось окончательное название. Основа сюжета фильма «Сталкер» – напоминающее притчу путешествие трех представителей условной современности в некую запретную территорию, «засекреченный» объект (АЭС; территория, где упал огромный метеорит, и т. д.). Эта Зона необъяснимым образом усиливает сокровенные желания людей, материализуя содержимое их подсознания. Так как путешествие в Зону чрезвычайно опасно, поскольку люди там исчезают бесследно, становятся нужны сталкеры – проводники на запретную территорию (от англ. to stalk – выслеживать, преследовать, подкрадываться к дичи). Помимо непосред-

ственных обязанностей «следопыта», проводника (в сценарии), такой сталкер парадоксальным образом выполняет функции сакральные, мессианские, жреческие. Отсюда название фильма, предложенное самим режиссером (см. подр.: [6; 11]), отсылающее к теме мессианства, духовного водительства в обществе, где доминируют материализм и потребительство, а вера в Бога утрачена. Подобное водительство не есть прямолинейный «вождизм». Сталкер последнего варианта сценария уже не некий «брутальный мачо», самоуверенный экстремал [9, с. 90–130], как это было в первых вариантах «Машины желания», он больше напоминает юродивого.

Чудесно и мучительно воссозданный из пепла по новому сценарию последний вариант кинокартины несет в себе черты христианской жертвенности. С этого момента фигура Сталкера – это образ юродивого, своеобразного предтечи новой религии. Учитывая, что главным произведением данного периода творчества Тарковского был «Идиот» Достоевского, трудно не узнать в этом образе, сыгранном Александром Кайдановским, черты князя Мышкина. Характерно, что одобрение сценария «Сталкера» происходило в одно время с одобрением Госкино СССР заявки на экранизацию «Идиота» по роману Ф.М. Достоевского [7, с. 153–234].

Перед отправлением в опасное путешествие к центру Зоны, в комнату, где должны исполниться их заветные желания, персонажи фильма собираются за круглым столом, эстетически моделируя фигуру Троицы, но не столько в рублевском или ветхозаветном смысле, сколько отображая мистическое триединство в общекультурном понимании. В этой сфере вспомним также фигуру Тримурти в индуизме и эстетические инвенции С. Эйзенштейна (см.: [12]). Тарковский проецирует один из ключевых символов своего творчества – ветхозаветный мотив Святой Троицы, который стал кульминацией еще одного великого фильма Тарковского – «Андрей Рублев». В этом фильме, в результате испытаний и работы над собой, путем божественного откровения знаменитый русский иконописец достигает истинного видения Пресвятой Троицы и пишет знаменитую икону. В ситуации фильма «Сталкер» Троица иная, она приземлена, перевернута, спроецирована на реалии постапокалиптического общества. В качестве метафизического противовеса образу очень востребованы архаические представления, по большей мере восточные. Противовесом «этому» миру в Зоне выступает «иное», сокровенное, трансцендентное. Именно так гласит древнеиндийская мудрость: Tat tvam asi – буквально «То ты есть» («Чхандогья-упанишада», 6.8.7). Ты есть часть того мира. Итак, твоя духовная природа сокрыта в ином, а не в этом. В Зоне мистический выигрыш получит только тот, кто не от этого мира.

Итак, Троица – великий символ божественного откровения – спроецирован на реальность современной культуры, осязаемость «чугунных законов» общества потребления, формируя образную систему фильма «Сталкер» и передавая семантику Трех в гротескной форме и саркастической ма-

нере. В начальных и финальных сценах фильма Трое в баре, за круглым столом. Три гениальных актера исполняют свои три символических роли в этой троичной системе координат. Александр Кайдановский – Сталкер, Анатолий Солоницын – Писатель, Николай Гринько – Профессор. Они отправляются в путь. Сначала пробиваются через полицейские кордоны под звуки автоматных очередей, потом, уже в Зоне, под рев собственных внутренних чудовищ, обитающих в мире их подсознания, затем – пребывая в состоянии совершенного смирения и полного молчания, под шум падающей воды, в сакральном сердце Зоны.

Отметим, что в литературе недостаточно внимания обращается на кинематографическую инвенцию, созданную Тарковским: в образе Писателя обнаруживается особый, необычный антропологический тип, гениально переданный Анатолием Солоницыным. В образе Писателя много ницшеанского. Этот элемент отнюдь не случаен для творчества Тарковского. Об этом свидетельствуют отсылки к творчеству немецкого философа в фильме «Жертвоприношение». В «Сталкере» образ Писателя предельно демонизирован, дионисичен, экстатичен. «Инженер человеческих душ», растерзанный, словно древний Дионис, вакханалией современного общества потребления, своим атрибутами имеет бутылку спиртного, пистолет, а также терновый венец из колючей проволоки. Этого «черного человека», бесконечно страдающего, с израненной душой, очень выгодно отличает служение истине. Терзая души окружающих жалом воспоминаний, он творит добро. Это поразительное сочетание темного и светлого способна объяснить только китайская метафизика: «Зная свое белое, охраняй свое черное – И станешь образцом для Поднебесной» [2, с. 119]. Именно на Писателя возложена миссия объяснить наивному Сталкеру простые истины, которые тот доселе не осознавал: «Не просто желания, а сокровенные желания исполняются… Да здесь сбудется то, что натуре твоей соответствует, сути!» (см.: [6]).

В основании современной реальности лежит своеобразный «бетон» устоявшихся представлений, давно утративших свой смысл и актуальность. Его метафизический экран или даже информационный «купол», обеспечивающий условную безопасность и комфорт современному сознанию, может быть демонтирован только с помощью мета- или гиперуровня. Вырваться из плена системы мечтает каждый, но без вмешательства извне, со стороны некой антисистемы, это нереально. Тарковский добивается доведения до максимального напряжения, контраста этого мира и Иного, так он называет «фантастический сюжет с параллельным действием: одно на Земле, другое – где-то» [8, с. 175]. То, что на Земле, противостоит тому, что «где-то», и это именно «не аналогия, а контраст» [8, с. 175]. Имеющуюся у нас закоснев-шую «картину мира» можно и нужно «проткнуть» однажды, чтобы произошла «перезагрузка» сознания. Рано или поздно цивилизации нужен «нос» нечеловеческого существа, которое способно проткнуть ткань устоявшихся представлений, чтобы в очередной раз спасти заблудившееся человечество

от гибели. Внечеловеческая инстанция такую «дыру» или «Зону» просто внезапно и неумолимо создает в ткани реальности, как катастрофу. Вот здесь и обнаруживаются первые внесистемные элементы фантастической фабулы фильма – первые отсылки к восточной метафизике. Небо и Земля – внечеловеческие инстанции, равнодушно взирающие на суетные дела людей. «Небо и Земля не человеколюбивы. Используют тьму вещей как соломенную собаку [2, с. 77; 12].

Зона из сюжета «Сталкера» – это внечеловеческий субъект, космическая разумная инстанция, на много порядков превосходящая обычный «земной» человеческий разум. Эти мотивы развивают идеи другого фильма А. Тарковского – «Солярис». Но в «Сталкере» не мы вторгаемся в космос как первооткрыватели и колонизаторы неведомых миров, а сам космос приходит на Землю, читая наше маленькое земное сознание, как открытую книгу. Не каждому это «дано», не каждый «избран», не каждый готов вступить в контакт с внечеловеческим. Однако фундаментальная потребность трансцендирования, восхождения к некой внечеловеческой инстанции в сердце человека есть всегда. Ибо само бытие и есть вечное восхождение (см. подр.: [10]). Глубочайший смысл метафоры восхождения когда-то помыслил и осознал Гераклит, это же обстоятельство озарило разум Тарковского, когда он воздвиг свой шедевр на «костях катастроф» (от глобальной катастрофы в сценарии до засвеченной кинопленки и увольнения кинооператора).

Семиотический прорыв на уровень китайской метафизики. По мнению самого Тарковского, имеются базовые духовные константы, отклонение от которых является причиной многих катастроф как в материальном, так и в духовном плане. Вечное возвращение – удел человека, даже если он пророк. По мнению Ф. Ницше, в человеческом разуме геометрия вечного Возвращения представляет собой великую кривую [5, с. 192]. «Великая прямота будто кривая» – утверждает китайская мудрость [2, с. 149]. С точки зрения внечеловеческой, мистический путь к сердцу Зоны (к так называемой Комнате) непреклонен и прям, но стоит на него вступить человеку, он обретает нужную степень кривизны, иначе ему не выжить. Слова Сталкера: «В Зоне вообще прямой путь не самый… короткий. Чем дальше – тем меньше риска». В этом плане правда божественного далека от кривды человеческого опыта. Прямой путь – это путь божества, человеку же свойственно продвигаться в духовном мире извилистыми тропами. Ибо «Великий Путь ведет к согласию и покою, но люди обычно предпочитают ходить напрямик, чтобы было быстрее [3, с. 53].

Итак, в творчестве Тарковского происходит важнейший для него прорыв к трансцендентному в его собственной творческой реальности. Это «новая ступень» осознания трансцендентного, в рамках которой конституируется «смотровая площадка» новых эстетических представлений. Последнее, в свою очередь, дает зрителю «тайное окно» в иномирие, возможность

эстетических прозрений сквозь призму искусства кино, через творчество гениального художника. Самое важное здесь в том, что этот рубеж ознаменован обращением к восточной культуре, к архаическим представлениям. Текст Апокалипсиса прекрасен, но что возникает вслед за ним в творящем воображении гения кино? Семиотический разрыв ткани апокалиптических представлений ведет в седую древность, в частности, в мир китайской метафизики, приводит нас к первоистоку культуры, возвещая тем самым Вечное Возвращение. Элементы архаического религиозного сознания во внутреннем мире Сталкера вступают в жесткий диссонанс с холодным, циническим разумом современных представителей homo sapiens, с их непомерной гордыней, индивидуализмом и звездной болезнью, где «каждое душевное движение должно быть оплачено». Подчеркнем, что отсылки к восточным текстам в фильме отнюдь не случайны. Сталкер – подвижник и мученик за веру, но его «функционал» в культуре достаточно широк. «Совершая подвижничество, сам оставайся в тени. Это небесное Дао» [2, с. 82].

В частности, символом «небесного Дао» в сцене «Сон Сталкера» является прозрачная вода, в которой отражаются предметы, культурный «набор» человечества на полу некой «запретной» лаборатории – кафельный пол, монеты, стая маленьких рыбок, пружина, икона, оружие, механизм часов, листок календаря. Затем зеркальная гладь пруда, голоса птиц. Артефакты былого, симулякры погибшей цивилизации в прозрачной воде подлинного бытия. Космическая, с восточными нотками музыка Эдуарда Артемьева, словно отсылающая к прекрасному будущему человечества («сонорно-акустическое пространство, по спектру близкое к тембру индийского инструмента тампур») [9, с. 93–99], лицо спящего Сталкера, закадровый голос его жены, читающей главы из Апокалипсиса («сюжет с параллельным действием, одно на Земле, другое – где-то»…) [8, с. 175]. Весь этот художественный ансамбль, своеобразная монтажная симфония образов и смыслов создают эффект присутствия внечеловеческих инстанций в нашей жизни. Профили персонажей, лица анфас, полупрофили, фигуры трех – Писателя и Ученого, Сталкера и Писателя, диада двух персонажей в кадре крупным планом, строящаяся, как некий «двуликий Янус», словно древнекитайский великий Предел, Тай-цзи, состоящий из темной позиции, Инь (фигура Писателя, или же черной собаки) и светлой, Ян (фигура Профессора, Сталкера, Дамы). Чудесная черная собака, «подарок» Зоны Сталкеру, лакающая белое молоко. «Дао рождает Одно, Одно рождает Два, Два рождает Три, Три рождает всю тьму вещей. Вся тьма вещей несет в себе силу Инь, и охватывается Янем, и наполняется Ци, тем самым создавая гармонию» [2, с. 144].

Любая символическая монада может стать диадой, а диада, в свою очередь, триадой. В последнем случае мы говорим о семантике троичности, или фигуре Троицы. При всем том, что Тарковский не был большим поклонником теории кино Сергея Эйзенштейна, особенности построения ряда мизансцен в творчестве двух великих кинорежиссеров с позиций китайской метафизики, понимание семантики «единого», «чета» и «нечета», а также

внимание к восточной культуре в целом и китайской в частности, очевидно (см.: [12]).

Метафора «Пути» – одна из ключевых метафор фильма и культуры в целом, перед которой отступают такие метафоры, как «машина желаний», или «матрицы». Скажем, в древнекитайской культуре при переводе с китайского на другие языки иероглиф «Дао» переводят как «Путь». Мифологема пути достаточно универсальна. Целые пласты представлений в западноевропейском, русском искусстве как метаязыке культуры связаны с понятием и ландшафтным образом «пути» (см. подр.: [4; 5]). В «Сталкере» путь главных героев пролегает вначале в пространстве обезлюдевших городских окраин и полицейских кордонов, затем в символическом поле чудесной «Зоны». Монохромные интерьеры в начале и конце фильма, постапокалиптические пейзажи в середине и в конце кинокартины отличает строго выдержанный минимализм, особая цельность, «кларизм» видения, смысловая и событийная насыщенность. Не случайно в самой сердцевине картины прекрасно уживаются декламации фрагментов Апокалипсиса Иоанна Богослова и строки из древнекитайского трактата «Дао Дэ Цзин». Всю эту речевую семантику и особый мерцающий в поле сознания ритм усиливает операторская находка – древнекитайский символ Великого предела, возникающий на поверхности воды в колодце. Этот символ появляется в кадре синхронно с декламацией Сталкером строк из «Дао Дэ Цзин». Так в истории киноискусства проявился знаменитый эпиграф из «Скомороха Памфалона» Николая Лескова, в свою очередь, взятый когда-то Лесковым у Лао-Цзы. «Слабость велика, сила ничтожна… Черствость и сила – спутники смерти. Гибкость и слабость выражают свежесть бытия. Поэтому, что отвердело, то не победит…» [8, с. 177]

Указанный текст за малым исключением соответствует главе 76 «Дао Дэ Цзин» [1], только небольшие расхождения в формулировках с данным есть в переводах А.В. Кувшинова, Ян Хин-Шуна, В.В. Башкеева. Судя по четырем вариантам сценария, написанным братьями Стругацкими (см.: [6]) и текстами Дневников Тарковского, указанный фрагмент как неотъемлемый элемент киноязыка – инвенция известного кинорежиссера [8, с. 177]. Рубеж 1977 г. – важная веха в творчестве Тарковского. «Катастрофическое разрушение» всего, что было наработано и отснято, технический брак пленки, уход оператора Георгия Рерберга, новое понимание образа Сталкера, который должен быть «рабом, верующим, язычником Зоны» [8, с. 176], – все это было отрефлексировано самим автором как «ощущение этапа. Новой ступени, на которую следует подняться» [8, с. 176].

Всевозможные «окна», «створки дверей», зияние проемов зданий, «ниш», потоков воды на развалинах электростанции сквозь «выбоины» и «гроты» в стенах, огромная «труба-мясорубка» в центре Зоны со своим неповторимым интерьером. «Полые» пространства с символизмом женского начала. «Зона», существительное женского рода, Мать-земля в сцене «свидание с Зоной», простертый ниц на земле Сталкер. Ведь «Небесные врата то

открываются, то закрываются, может ли это происходить без участия женского начала» [3, с. 19].

Территория, которой свойственна абсолютная пассивность, пока в нее не зайдет человек, неприятие и обезвреживание всего, что на уровне архетипов обычно связано с символами мужского начала, – танков, оружия (пистолет Писателя и т. д.), спиртного, шприцов, цилиндрической бомбы в руках Профессора. Еще тот факт, что женщине нельзя входить в Зону, ведь тем самым может быть нарушена гармония Инь и Ян. Усиленный символизм воды и полых пространств как некой «среды рождения нового», нарастающий к финалу. «Зная свое мужское, охраняй свое женское – И станешь горным ручьем для Поднебесной» [2, с. 118].

Затем кадр из фильма, ставший одним из важнейших символов, порожденных воображением кинорежиссера. Писатель в полупрофиль стоит посреди светлого просторного зала с песчаным полом, напоминающего бомбоубежище. По сути, это образ Храма новой религии, внесценарное творение режиссера, озарение визуальной интуиции. Пространство с песчаными дюнами и прямоугольными колоннами – это порог нового бытия, новых внечеловеческих возможностей. Движение по Пути в центральной части Зоны символически напоминает процесс алхимического оплодотворения, а затем рождения: движение по полым пространствам, водная стихия, растворение в стихии Зоны, преображение. Где-то там, в запредельности апокалиптических вод, в конце ритуального пути, человеческая самость должна обрести берег своего божественного истока.

Даже если представить себе, что человеческий разум окончательно поглотила цифровая среда, что наше сознание накрыл информационный «купол», что мы окончательно замурованы в технический «постав» (М. Хайдеггер), то идеи, заложенные в творчестве Андрея Тарковского, вселяют надежду и определенный оптимизм. Прорыв сквозь эстетику Апокалипсиса к уровню архаических модальностей культуры, к ее глубинной онтологии, представленный через тексты китайской метафизики, в частности, «Дао Дэ Цзин», который был рассмотрен выше на примере творчества Андрея Тарковского, оказывается весьма показателен [1]. Онтологическая дидактика фильма, его глубинный урок заключается в фундаментальном послании кинорежиссера человечеству. Прислушаться к собственному внутреннему голосу и обрести уверенность в себе на пути духовного поиска, не поддаваясь на провокации европейского нигилистического мировоззрения. Необходимо вспомнить о глубинном измерении бытия, постигаемом через тексты восточной культуры, открыться сокровенному божественному сознанию, которое является частью трансцендентной реальности, забытой и отвергнутой человечеством в движении к материальному прогрессу. Можно ждать от русской культуры возрождения и обновления за счет обращения к культуре Древнего Востока. И что бы человечество ни порождало в век высоких технологий и искусственного интеллекта, у него все равно найдется выход к совершенству, к новой разумности и новой духовности.

Список литературы

1. Дао Дэ Цзин / пер. и прим. Ян Хин-Шуна. СПб.: Азбука, Азбука–Аттикус, 2019. 144 с.
2. Лао-Цзы. Дао дэ цзин. Канон о Дао и дэ/ пер. с кит. В.В. Башкеев. М.: АСТ: ОГИЗ, 2023. 240 с.
3. Лао-цзы. Книга о пути и силе / пер. с кит. А.В. Кувшинова. Новосибирск: Вико, 1992. 128 с.
4. Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб: Академический проект, 2002. С. 109–142.
5. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М.: Эксмо, 2010. 416 с.
6. Стругацкий А.Н. Собрание сочинений. Сценарии. М.: АСТ, 2020. 672 с.
7. Суркова О.Е. Тарковский и я: Дневник пионерки. М.: Зебра Е, 2005. 487 с.
8. Тарковский А.А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. М.: Международный Институт имени Андрея Тарковского, 2022. 256 с.
9. Туровская М.И. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. 255 с.
10. Хайдеггер М. Гераклит. Начало западного мышления. СПб.: Владимир Даль. 2011. 503 с.
11. Цымбал Е. Рождение «Сталкера». Попытка реконструкции. М.: «НЛО», 2022. 768 с.
12. Эйзенштейн С.М. Чет–Нечет. Раздвоение Единого // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М.: Наука, 1998. С. 234–279.

CHINESE METAPHYSICS THROUGH THE PRISM OF THE AESTHETICS OF THE APOCALYPSE (based on the material of the film «Stalker» by Andrei Tarkovsky)

V.B. Malyshev, V.O. Sheleketa

Samara State Technical University, Samara

The paper examines the moment of artistic «breakthrough» in the work of Andrei Tarkovsky, captured in the material of the movie «Stalker». The thesis of a natural breakthrough through the aesthetics of Christian apocalypse to the deep level of archaic cultural conceptions, in particular, to the intents of Eastern culture, is substantiated. The hero of the film – Stalker – is an image of a modern-day yurodist, broadcasting some ultimate truths. Despite the author's obvious reference to Dostoevsky's work and Christian symbolism, Stalker is a spiritual mentor in the Eastern sense of the word. He helps people discover their true deep desires and gain real self-confidence. A profound shift in the perception of reality is traced in the movement from the aesthetics of Apocalypse to the underlying attitudes of Chinese metaphysics. The key text that illustrates these realities is the Tao De Jing, which allows us to take a fresh look at the meanings and implications of the spiritual quest, the path to finding the true self. The article presents various plots of the film text, where the symbolism of the «heavenly Tao» and the intents of Eastern culture as a whole are manifested. This is the hidden semantics of the images of the Stalker and the Writer, the

black mystical Dog; it is the geometry and dynamics of the mystical Zone, its «hollow» spaces, saturated with the symbolism of the masculine as opposed to the masculine (the Yin-Yang relationship). This theme is interpreted in the form of «door leaves», knowledge of building openings, various «niches» and streams of water flowing through «potholes in the leaves» and «grottoes» in the walls. In turn, the symbols of the masculine are tanks and weapons, the ancient Chinese symbol of the Great Limit, appearing on the surface of the water in the well synchronously with Stalker's recitation of lines from «Tao De Jing»; Taoist numerical symbolism in the context of even-odd-one, represented in the geometry of the frame elements, etc.

Keywords: *Chinese metaphysics, Eastern culture, Tao De Jing, Andrei Tarkovsky, Apocalypse aesthetics.*

Об авторах:

МАЛЫШЕВ Владислав Борисович – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры философии и социально-гуманитарных наук ФГБОУ ВО «Самарской государственный технический университет», г. Самара. E-mail: vlmaly@yandex.ru

ШЕЛЕКЕТА Владислав Олегович – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры философии и социально-гуманитарных наук ФГБОУ ВО «Самарской государственный технический университет», г. Самара. E-mail: vladshelo@mail.ru

Authors information:

MALYSHEV Vladislav Borisovich – PhD (Philosophy), Professor of the Department of Philosophy and Social and Humanitarian Sciences, Samara State Technical University, Samara. E-mail: vlmaly@yandex.ru

SHELEKETA Vladislav Olegovich – PhD (Philosophy), Professor of the Department of Philosophy and Social and Humanitarian Sciences, Samara State Technical University, Samara. E-mail: vladshelo@mail.ru

Дата поступления рукописи в редакцию: 17.08.2024
Дата принятия рукописи в печать: 16.09.2024