Оригинальная статья / **Original article**
https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-88-108
5.10.1. Теория и история культуры, искусства
УДК 791.21:75.011:177.75

МОТИВЫ ЖИВОПИСИ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ В ФИЛЬМЕ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО «ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ»: К ЛОГИКЕ ОТРАЖЕНИЙ



Дмитрий Муза,
Донецкий государственный университет (Донецк, Россия)

Dmitry Muza,
Donetsk National University (Donetsk, Russia)

ORCID: 0009-0007-5479-7181
e-mail: dmuza@mail.ru

Аннотация. Цель нижеследующего материала состоит в экспликации смыслов полотна Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов», привнесенных режиссером А. А. Тарковским в свою последнюю киноленту «Жертвоприношение» (1986). Автор показывает, что едва ли не главной особенностью этого произведения режиссера является своеобразная референция мыслей и поступков главного героя – Александра с картиной великого итальянского художника. Используя трихотомию медийности – таинственности и иконичности (Р. Льяно), автор стремится показать логику отражений сюжета «Поклонения волхвов» и драматургии «Жертвоприношения». Так, сухое дерево выступает главным символом и таинством возрождения семьи, дом и служанка Мария – медиумами, а шедевр Леонардо – иконой, выполняющей функцию духовно-сообразной референции. Итогом логики отражений является торжество принципа

жертвенности, который показан А. А. Тарковским с особой художественной пронзительностью.

Ключевые слова: фильм А. А. Тарковского «Жертвоприношение», картина Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов», логика отражений, этический принцип жертвенности, символ, икона, Дом, Герой, Дерево, Семья

Финансирование: исследование не имело спонсорской поддержки (собственные ресурсы).

Для цитирования статьи:

Муза, Д. Е. (2026). Мотивы живописи Леонардо да Винчи в фильме Андрея Тарковского «Жертвоприношение»: к логике отражений. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT), 3*(16), 88–108. https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-88-108

MOTIFS FROM LEONARDO DA VINCI'S PAINTINGS IN ANDREI TARKOVSKY'S FILM "THE SACRIFICE": TOWARDS THE LOGIC OF REFLECTIONS

Abstract. The purpose of the following material is to explicate the meanings of Leonardo da Vinci's painting "The Adoration of the Magi," which were incorporated by director Andrei Tarkovsky into his final film, "The Sacrifice" (1986). The author demonstrates that one of the key features of this work is the way in which the thoughts and actions of the protagonist, Alexander, are referenced to the painting by the great Italian artist. Using the trichotomy of medimness, mystery, and iconicity (R. Liano), the author seeks to demonstrate the logic of reflections on the plot of "The Adoration of the Magi" and the dramaturgy of "The Sacrifice." Thus, the dry tree serves as the central symbol and mystery of the family's rebirth, while the house and the maidservant, Maria, act as mediators, and Leonardo's masterpiece acts as an icon that serves as a spiritual reference. The outcome of this logic of reflections is the triumph of the principle of sacrifice, which is portrayed by A. A. Tarkovsky with exceptional artistic intensity.

Keywords: A. A. Tarkovsky's film "Sacrifice", Leonardo da Vinci's painting "Adoration of the Magi", the logic of reflections, the ethical principle of sacrifice, symbol, icon, House, Hero, Tree, Family

Funding: the research had no sponsorship (own resources).

For citation:
Musa, D. E. (2026). Motifs from Leonardo da Vinci's paintings in Andrei Tarkovsky's film "The Sacrifice": towards the logic of reflections. *Experience Industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT), 3*(16), 88–108. https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-88-108

Важно отметить, что XX веке к живописи Леонардо обращались неоднократно различные авторы: литераторы,

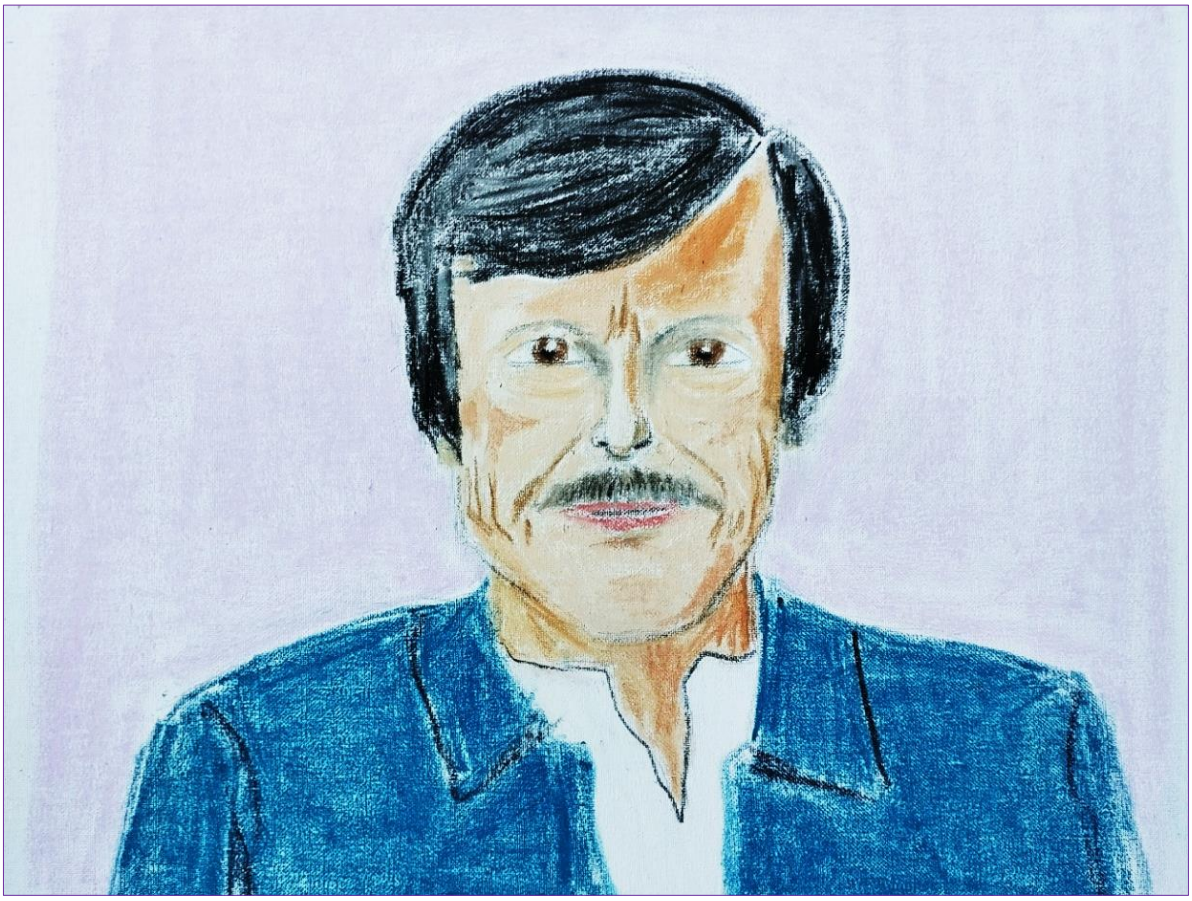
художники, искусствоведы. Вспомним хотя бы часть трилогии «Гибель богов» Д. С. Мережковского – «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи». Таковая имеется и у выдающегося отечественного кинорежиссера Андрея Арсеньевича Тарковского. И это обращение не было случайностью.

Его «Жертвоприношение» (1986 г.) как раз актуализирует вопрос о парадоксальности человеческой жизни, но с учетом явных художественных и морально-нравоучительных догадок Леонардо. Между тем, эту свою работу русский режиссер считал вершиной своего творчества [Тарковский, 2008: 595].

При этом Андрей Тарковский обращался к наследию да Винчи неоднократно. К примеру, в фильме «Андрей Рублев» (1966-1971 гг.) присутствует мотив леонардовского картона «Битва при Ангьяри», в киноленте «Зеркало» (1974 г.) мелькают репродукции картин Леонардо (портрет Джиневры де Бенчи), а в «Ностальгии» (1983) режиссер прибегает к образам Мадонн Леонардо и Пьеро делла Франческа. В частности, к фреске «Мадонна дель Парто». Но именно в «Жертвоприношении» имеет место своеобразный апогей деонардовского присутствия в киновселенной Андрея Тарковского (ил. 1).

В этой связи, стоит задастся вопросом, в чем же состоит логика гениального русского режиссера? Почему его поэтика, помимо почти регулярных включений в ткань кинолент произведений И.-С. Баха, интерполирует шедевры мировой живописи? И, в частности, живописи титана Возрождения

Ниже автор постарается дать посильный ответ на эти вопросы.



Ил. 1. Д. Е. Муза. Портрет А. А. Тарковского (2025 г.).

В этом фильме, причем уже с первых кадров, Андрей Тарковский своим художественным языком говорит о судьбах героев в свете полотна Леонардо «Поклонение волхвов» (1481-1482 гг.). Очевидно, что здесь так пронзительно звучит тема пути человека (метафора дерева, окруженного некоторым лабиринтом, тема жертвы и жертвенности, тема выбора между добром и злом). Но она же поставлена в зависимость полноценности состояния корней. Метафизических и собственно человеческих.

По-видимому, кульминация здесь – процесс отречения от самого себя главного героя «Жертвоприношения» Александра, пересмотр и оценка своих заблуждений, который совершается за счет приобщения к Евангельскому сюжету поклонения волхвов,

к Личности Богомладенца Иисуса, как держателя корней жизни вообще [Муза, 2026: 130].

На первый взгляд фабула фильма проста: семья, семейные отношения, отцовство и воспитание ребенка, дом. Главный герой Александр – писатель, театральный критик, преподаватель университета. Он же является обладателем репродукции «Поклонения Волхвов» Леонардо. Его поздний сын по прозвищу «Малыш» – онемевший за счет неудачной операции мальчик. Он вместе с отцом, как кажется на первый взгляд, участвует в весьма абсурдной акции (сюжетная линия): в посадке сухого дерева и его методичном поливе. Однако если присмотреться к сюжету повнимательнее, это дерево выступает своеобразным залогом новой жизни семьи.

Делая некоторое методологические отступление, нужно согласиться с мнением профессора Рафаэля Льяно о том, что у Тарковского

> *«кинематографический образ может стать неким медиумом, в том же смысле, как в спиритизме. Или таинством, в теологическом смысле этого слова. Или иконой, также понимаемой в религиозном смысле: то есть окном или лестницей, соединяющей мирскую относительность с внесобытийным абсолютом» [Льяно, 2023: 154].*

Думается, что это замечание вполне может сослужить службу в раскрытии заявленной темы, тем более что полотно Леонардо, как и сопряженные с ним символы – в первом приближении – представляются как «осевые».

В частности, дом Александра, сухое дерево и репродукция картины Леонардо – на наш взгляд – соответствуют медиуму, таинству и иконе.

Все же, говоря о попытках понять общий замысел режиссера, следует обратиться к нескольким существующим аналитическим исследованиям этого кинопроизведения.

И здесь полезно вспомнить, что еще в советское время киновед М. И. Туровская представила анализ практически всех фильмов режиссера.

Относительно «Жертвоприношения» она заметила: Александр рассказывает «Малышу» притчу о православном (!) старце и послушнике, которому тот велел поливать сухое дерево, пока оно не зацветет. Но

> *«с течением фильма "Малыш" незаметно примет на себя роль такого послушника» [Туровская, 1991: 180].*

С другой стороны, «проклятые вопросы», мучившие Тарковского, представлены в монологах Александра, диалогах Александра и почтальона Отто. В этих диалогах – соль мировоззренческих и ценностных исканий этого героя. В меньшей степени она содержится в его разговорах с женой Аделаидой, Мартой, горничной Марией, врачом Виктором.

Но, прежде чем вспомнить, о чем они говорят в день рождения центрального персонажа, нужно обратиться к фактуре самого произведения великого итальянского художника, а затем восстановить контекст коммуникации Александра и Отто.

Сам же Александр, изучавший искусство, философию и эстетику, игравший в театре (играл роли «злодея» короля Ричарда III-го и «святого» Князя Мышкина), писал, преподавал и был востребован. Но его к этому дню его преследует: с одной стороны, душевный кризис («я не умею молиться»); с другой стороны, тревога

о семье и человечестве в связи с возможной ядерной войной (ночной сон и утренняя явь Александра).

Кульминацией этих экзистенциальных состояний как раз и является день его рождения. День, к которому готовился как сам именинник, домочадцы, так и гости. Весьма символичны подарки, принесенные имениннику: модель дома от «Малыша», альбом с репродукциями икон от Виктора, географическая карта от Отто, поздравительные телеграммы от коллег-актеров.

Правда, вскоре наступает цепочка нетривиальных событий: приезд жены, падение Малыша, сон как отражение семейной драмы (встреча с овечьим стадом, диалог с Марией, попытка самоубийства и др.), «хождение по водам», поджог дома…

Толкование этого событийного ряда может быть различным. Но, очевидно, что поджог дома обусловлен как своеобразная жертва во имя спасения мира от грядущего атомного пожара. То есть, как некая моральная сверхцель в угоду которой принесено благополучие семьи.

Но все же через всю киноленту зримо/незримо проходит полотно гения Высокого Возрождения – Леонардо да Винчи.

И здесь принципиально важна *логика отражений* сюжета картины Леонардо в динамике кинокартины Тарковского. Она, как представляется, возникает из личного эмоционального опыта режиссера, который, между прочим, выражен так:

> *«В первую очередь и прежде всего меня интересует тот, кто готов жертвовать собственным положением и собственным именем, независимо от того, совершена ли эта жертва во имя духовных принципов или чтобы помочь ближнему <…> такой шаг – полная противоположность врожденному эгоизму "нормальной логики".*

> *Он противоречит материалистическому видению мира и его правилам. С практической точки зрения он смешной и абсурдный» [Цит. по.: Сальвестрони, 2009: 185].*

Такая откровенная постановка вопроса в известной степени характерна и для Александра. На вопрос врача Виктора:

> *«У тебя нет ощущения, что жизнь не удалась?»* – главный герой отвечает: *«Нет, а почему? То есть раньше действительно было так, как ты говоришь... » [Монтажная запись художественного фильма «Жертвоприношение», без даты].*

Но после известных событий: покупки дома и рождения сына ситуация значительно изменилась к лучшему. Однако герой Тарковского испытывает явное неудовлетворение сложившимся положением дел.

И здесь, как показала В. Шитова, имеет место то, что принято называть «отчуждением» (в немарксистской редакции). Именно его преодоление, по-видимому, и составляет основной нерв картины [Шитова, 2016: 206–207]. Если оно присуще главному герою и не только ему, то как (каким способом) оно преодолимо?

В этом контексте и полезно посмотреть на те референции, которые связаны с полотном «титана Возрождения». Работа Леонардо, которую выхлопотал отец художника Пьеро да Винчи (он также внес в договор с монастырем Сан-Донато а Скопето пункт о дате окончания работы над полотном), имеет два плана: *передний* и *задний*. Первый план без сомнения главный: в нем представлена библейская сцена пришествия и поклонения волхвов – Божественному Младенцу. По преданию это были то ли вавилонские, то ли индийские звездочеты, мудрецы и прорицатели Мельхиор, Каспер и Валтасар. Они принесли Христу такие

неожиданные подарки: золото как Царю, *ливан* или *ладан* как священнику и смирну (драгоценное благовонное масло) как погребальное средство для бальзамирования тела.

Собственно на картине, как считается, Богомладенец протягивает ручку к священному сосуду. Так встречаются горний и дольний миры. Христос и Богоматерь образуют символический и логический центр полотна. Тем не менее, картина многофигурна, сверхнасыщена деталями, аллюзиями. Более того, сегодня признано, что это творение 30-летнего художника содержит множество мотивов, к которым он будет обращаться в дальнейшем [Згарби, 2020: 64–65].

Между тем, художник, работая над своим произведением всего семь месяцев, оставил его – как и многие другие свои шедевры – незавершенным [Непомнящий, 2026: 41].

Но вернемся к фактуре картины Леонардо. В ней на заднем же плане можно видеть руины дворца, лестницу в небеса или в ад (?), вздыбленных лошадей, разъяренных всадников. Есть мнение, что это начертание апокалиптических фигураций. О чем же идет речь?

Конечно, в первом приближении здесь просматривается желание художника заострить внимание на девиации людей от Бога, Его воли и благодати. Плюс, акцентуация на изысканном самоволии.

Этот смысл не ускользнул в свое время от внимания чуткого И. А. Бунина:

«Ходили в мире лже-Мессии, –
Я не прельстился, угадал,
Что блуд и срам их литургии
И речь – бряцающий кимвал.

Своекорыстные пророки,
Лжецы и скудные умы!
Звезда, что будет на востоке,
Еще среди глубокой тьмы.
Но на исходе сроки ваши:
Вновь проклят старый мир – и вновь
Пьет Сатана из полной чаши
Идоложертвенную кровь» [Бунин, 1991: 349].

Собственно, в кинокартине этот фокус задан в попытках Отто обосновать некую независимую от Бога миссию человека на земле. Отто делает это в ходе нескольких диалогов с Александром, включая суждение о поездке к служанке Марии.

Сам Александр не лишен моральной рефлексии:

> *«грех – это то, что не является необходимым. Если это так, то вся наша цивилизация от начала до конца зиждется на грехе… это недостаток нашей цивилизации, серьезный недостаток…» [Монтажная запись художественного фильма «Жертвоприношение», без даты].*

Причем эти слова обращены к сыну.

Здесь, конечно, показателен текст «молитвы» «незнакомого с Богом» (по словам ницшеанца и оккультиста Отто) Александра: за свою семью и за Малыша. Начинается она, между прочим, с чтения молитвы Господней «Отче наш». А продолжается такими откровенными словами:

> *«война эта последняя, страшная, после которой не останется ни победителей, ни побежденных, ни городов, ни деревень, ни травы, ни деревьев, ни воды в источниках, ни птиц в небесах… Я отдам Тебе все, что у меня есть. Я отдам тебе свою семью, которую люблю. Я разрушу свой дом и откажусь от Малыша. Я стану нем и не скажу никому ни единого слова. Я оставлю все, что привязывает меня к жизни, если только Ты восстановишь все как было прежде, как было вчера и сегодня утром. Дай мне только избавиться от этого*

> *тошнотворного животного страха. Я все отдам, Господи! Помоги мне. Я сделаю все, что обещал Тебе...» [Монтажная запись художественного фильма «Жертвоприношение», без даты].*

Думается, что это не просто пафосное место. Дело в том, что на полотне Леонардо из всей массы людей выделяются несколько человек, со всей очевидностью готовых не только следовать за Спасителем, но самим принести некую жертву во имя спасения всего человечества.

Собственно визит к служанке Марии (что само по себе весьма символично и таинственно), а также судьбоносный для принятия решения о жертвоприношении диалог, и являются своеобразным поворотным моментом в картине. Александр здесь не только находит утешение, выраженное в его словах:

> *«Не бойся, здесь с тобой ничего не случится. Не плачь, не плачь. Все будет хорошо» [Цит. по.: Сальвестрони, 2009: 198].*

Он принимает – в лице остальных героев – решение о сожжении дома.

Конечно, бунт против Бога никак не мог не интересовать Леонардо, хотя прямых апокалиптических сюжетов в этом отношении он не оставил. Разве только ряд намеков. И не только оппозиции: античность – христианство.

Тарковского же в этой ленте заботит преодоление оппозиции: «прогресс» – «нравственная деградация». Конечно, эта тема была глубоко проработана такими мыслителями, как Н. А. Бердяев и П. А. Сорокин, М. Хайдеггер и Ж. Бодрийяр. Однако Тарковский применяет здесь сугубо художественные средства. Он использовал две черно-белые «вставки» с апокалиптическими сценами,

которые непосредственно соотносятся с мировоззренческими и моральными императивами жизни героев. В первую очередь – с состоянием главного героя.

Самый важный момент в фильме – это «прозрение» Александра, которое, как известно, выливается в поджог собственного дома (это и есть жертвоприношение) во имя спасения себя, своей семьи и, потенциально, всего человечества от гибели.

Вообще, дом для Александра суть некое убежище от мира и от Бога и в этом видится его медиумность. Однако на поверку это лишь «*хрупкая иллюзия*» [Болдырев, 2004: 317]. Не более. Ведь от вибрации воздуха от пролетающего самолета разбивается кувшин с молоком.

Сам акт сожжения дома, его логика не выглядят абсурдными. Александр перед этим облачается в необычную одежду – японское кимоно. Он перемещается по дому на тележке (его образ виден в оконных проемах). Далее, он сооружает гору из мебели, покрыв ее тканью и уже после этого совершает поджог.

После возгорания на первом этаже, главный герой перемещается на второй, включает магнитофон, из которого звучит японская музыка. Наконец, Александр покидает жилище и наблюдает над происходящим с поля.

Появление домочадцев и друзей нисколько не утешает его. Кто-то вызывает скорую помощь и Александр исчезает в ее «теле». При этом он дважды тянется к невесть откуда появившейся Марии...

Важно также понять, что образ Александра у Тарковского налагается на образ Марии и Младенца вдоль центральной оси

картины, что само по себе говорит о его *метанойе*[2], изменении его сознания. От иллюзии спланировать собственную жизнь исключительно самостоятельно, с эгоистическим желанием защитить себя и свою семью от мирового зла – до признания того обстоятельства, что дело устроения жизни и кристаллизация ее смысла определяются духовным возрастанием, «богатением в Боге». А это значит, что человек из потенциально духовного существа – может и должен – стать им актуально (ил. 2).



Ил. 2. Леонардо да Винчи. Поклонение Волхвов (Галерея Уффици, Флоренция, 1481 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/znSII

[2] *От греческого μετάνοια – это сожаление (о совершившемся), раскаяние.; во-вторых, это перемена ума, его перенастройка через покаяние.*

На этот счет имеется и признание самого режиссера в его последнем интервью:

> *«В некотором роде творчество есть выражение духовного существа в человеке в противоположность существу физическому, творчество есть как бы доказательство существования этого духовного существа» [Тарковский, 2017: 228].*

Но на этом пути *метанойи* кроме множества внешних, есть самое главное множество внутренних препон. И здесь как раз важен аспект зависти, как неубывающей величины, которую пропагандирует Отто, и с чем – до поры, до времени – соглашается сам Александр.

В этом отношении показатель их диалог.

> *«Не сокрушайтесь очень-то и не тоскуйте, И не ждите» – советует Отто господину Александру, столь рьяно взявшим на себя заботу о больном сыне и не менее (с его точки зрения) неотвратимо больном человечестве. Его ответ неотразим: «Да кто вам сказал, что я жду чего-то» [Монтажная запись художественного фильма «Жертвоприношение», без даты].*

Такая сложная диалектика, подчеркнем еще раз, задана режиссером с целью обозначить смысл и направленность духовной борьбы, от которой, по сути дела, несвободен ни один человек.

Есть мнение, что в исповеди Александра перед Марией (о матери и ее замечательном саде) произнесены самые важные слова:

> *«Она успела увидеть сад?» [Сальвестрони, 2009: 198].*

Речь идет о восстановленном для матери ее детища – придомового сада, которому сын решил придать первозданный вид, вид Эдема [Сальвестрони, 2009: 198].

Конечно, этот момент можно трактовать по-разному, но скорее всего А. А. Тарковский делает намек в пользу потерянного Рая. Столь вожделенного и необходимого для человека пространства.

Однако наличие в картине Леонардо символа дерева, размещенного над головой Спасителя, намекает на возможное возрождение человеческого существа, как образа и подобия Божия. Замечательно, что в этом плане фильм завершает ария альта «*Erbarme dich, mein Gott*»[3] из «Страстей по Матфею» Иоганна Себастьяна Баха.

Представляется, что и в вопросе музыкального сопровождения режиссер мог также ориентироваться на Леонардо, поскольку сегодня доказано, что гений Высокого Возрождения опять-таки реализовал себя в качестве театрального деятеля, режиссера и сценографа. А также незаурядного музыканта, создавшего пять музыкальных инструментов и сочинявшего самобытную музыку [Лободанов, 2024: 37–184, 191–211].

Деревья на картине Леонардо – это дуб и пальма. Если пальма ассоциируется со входом Господним в Иерусалим, то дуб, очевидно, символизирует вечность. Если следовать Р. Генону, то в этом символе целесообразно усматривать «Древо Познания».

[3] *Помилуй меня, Боже мой (нем.)*

«Сам крест Христов тождественен “Древу Жизни” (lignum vitae)... Он сделан из древесины “Древа Познания”, так что бывшее орудием “падения” стало орудием “искупления”» [Генон, 2008: 103].



Ил. 3. Кадр из фильма А. А. Тарковского «Жертвоприношение» (1986 г.).
«Малыш» занят поливкой сухого дерева под руководством отца.
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/usTCJ

Но в эпилоге вновь возникает образ сухого дерева (ил. 3), под которым нашел пристанище Малыш, неожиданно вопрошающий:

«В начале было Слово. Почему, папа?» [Сальвестрони, 2009: 180].

Затем камера скользит все по тому же сухому дереву, за которым простирается море, а вверху – твердь небесная. Однако самое важное здесь, что несмотря на весь ужас произошедшего, «Малыш» продолжает выполнять миссию, возложенную на него отцом. То есть, поливать сухое дерево...

Повторимся, для Тарковского авторитет Леонардо для искусства, цель которого не учить жить, а ставить проблемы,

является незыблемым. В своих лекциях о кинорежиссуре он говорил:

> *«Разве Леонардо учит своими Мадоннами, или Рублев – своей “Троицей”» [Тарковский, 1989: 62].*

Говоря так, Андрей Тарковский создает определенную систему референций, в которой его иконочность получает полную легитимацию. Между прочим, А. Гордон привел один любопытный эпизод, связанный с В. М. Шукшиным. Последний как-то гостил в Москве, и, уезжая, оставил икону Спаса. Она была подарком Василия Белова Шукшину, и находилась в плачевном состоянии. Тарковский

> *«внимательно стал ее рассматривать, перевернул на обратную сторону, чтобы разглядеть шпону, и увидел вырезанную ножом дарственную надпись. <…> А темную икону отреставрировали, и стала она легкой, прозрачной, в нижнем первоначальном слое размылся юный Спас Эммануил, в красном хитоне, на груди жемчуга рисованные. Лицо нежное, невинное, как бы не предчувствующее будущих страданий» [Гордон, 2007: 234].*

Лента «Жертвоприношение» вышла на экраны в 1986 году (ил. 4). Она заслуженно была оценена и награждена всеми полагающимися наградами престижного Каннского фестиваля. Их получал сын за умирающего отца. Похоронен русский режиссер на знаменитом кладбище Сент-Женеьев-де-Буа. На полях следует заметить, что, как сообщает исследователь культуры русского зарубежья Р. Герра, возможность захоронения праха Тарковского именно в этом месте решалась

> *«на самом высоком уровне» [Герра, 2015: 210].*



Ил. 4. Горящий дом – это кульминация фильма А. А. Тарковского «Жертвоприношение». Кадр из фильма. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/WgurP

Но эту ленту роднит с другими шедеврами Мастера один важный этический признак, на который обратил внимание режиссер А. Гордон. А именно:

> *«Но мир кино – жестокий мир. Человек-одиночка обязан выстоять в бою. Это дело его чести и долга. Самурай в силу закона бусидо скорее погибнет, чем нарушит святые установления. Тарковскому пришлось много бороться, но не изменить Долгу и Чести. Не заставил его Ермаш, председатель Госкино, вырезать сцены ни в «Андрее Рублеве», ни в «Зеркале», ни в других фильмах. Не сломали Тарковского, а уж какая сила была у советского государства. Тарковский жил в стране, где проповедовалось добро с кулаками. Его же герои защищали Добро христианским Милосердием. Вспомним Сталкера — воплощение Долга и Доброты, Милосердия и Мягкости. Герои Тарковского, начиная с Ивана из «Иванова детства» и кончая Александром из «Жертвоприношения», готовы к жертве...» [Гордон, 2007: 336].*

Такова, в общем и целом, кинематографическая материя Андрея Тарковского, куда неслучайно был помещен шедевр Леонардо как окно в трансцендентное, истиностное пакибытие.

Но маршрут к этому – топосу со своеобычным хроносом – пролегает через артикуляцию и разрешение некоторых отмеченных вопросов. Разрешения не только эстетико-художественного, но также морально-богословского и философского характера.

Литература

Болдырев, Н. Ф. (2004). *Жертвоприношение Андрея Тарковского*. Москва: Вагриус.

Бунин, И. А. (1993). И шли века, и стены Рая пали. *Бунин, И. А. Собрание сочинений: в 8 т. Том. 1: Стихотворения 1888–1952 годов*. Москва: Московский рабочий.

Генон, Р. (2008). *Символизм креста*. Москва: Беловодье.

Герра, Р. (2015). *О русских – по-русски*. Санкт-Петербург: Русская культура.

Гордон, А. В. (2007). *Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском*. Москва: Вагриус.

Згарби, В. (2020). *Леонардо: гений несовершенства*. Москва: Слово.

Лободанов, А. П. (2024). *Леонардо да Винчи: сценограф, музыкант, artifex*. Москва: Издательство Московского университета.

Льяно, Р. (2023). Кино, икона Абсолюта. *Бурляев, Н. П. (сост.). Тарковский. «Боже!.. Чувствую руку Твою на затылке моем!..»* (с. 146–165). Москва: Вече.

Монтажная запись художественного фильма «Жертвоприношение». *Медиа-архив «Андрей Тарковский»: сайт.* URL: http://tarkovskiy.su/texty/gertvoprinochenie/gertvoprinochenie04.html (дата обращения: 01.01.2026).

Муза, Д. Е. (2026). *«Живопись не нуждается, как письмена, в истолкователях различных языков...»: культурологические и искусствоведческие этюды о Леонардо да Винчи и его художественном творчестве: монография*. Донецк: Донпринт.

Непомнящий, Н. Н. (2026). *Леонардо да Винчи*. Москва: АСТ.

Сальвестрони, С. (2023). «Жертвоприношение». *Бурляев Н. П. (сост.). Тарковский. «Боже!.. Чувствую руку Твою на затылке моем!..»* (с. 167–189). Москва: Вече.

Сальвестрони, С. (2009). *Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура*. Москва: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея.

Тарковский, А. А. (1989). *Лекции по кинорежиссуре*. Ленинград: ТО «Ленфильм».

Тарковский, А. А. (2008). *Мартиролог: дневники 1970–1986*. Флоренция: Международный институт имени Андрея Тарковского.
Тарковский, А. А. (2017). «Красота — символ правды»: последнее интервью. *Страсти по Андрею: О Боге, о вере и искусстве* (с. 228–233). Тюмень: Русская неделя.
Туровская, М. И. (1991). *Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского*. Москва: Искусство.
Шитова, В. (2016). Путешествие к центру души. *Андрей Тарковский: Сталкер мирового кино: сборник* (с. 195–208). Москва: Алгоритм.

References

Boldyrev, N. F. (2004). *The sacrifice of Andrei Tarkovsky*. Moscow: Vagrius Publ. (In Russian).
Bunin, I. A. (1993). And the centuries passed, and the walls of Paradise fell. Bunin, I. A. *Collected works in eight volumes: in 8 vol. Vol. 1: Poems 1888–1952*. Moscow: Moskovsky Rabochy Publ. (In Russian).
Gordon, A. V. (2007). *Not having quenched his thirst: On Andrei Tarkovsky*. Moscow: Vagrius Publ. (In Russian).
Guénon, R. (2008). *The symbolism of the cross*. Moscow: Belovodye Publ. (In Russian).
Guerra, R. (2015). *About Russians — in Russian*. St. Petersburg: Russkaya Kultura Publ. (In Russian).
Llano, R. (2023). Cinema, the icon of the Absolute. *Burlyaev, N. P. (comp.). Tarkovsky. "Oh my God! I feel Your hand on the back of my head!.."* (pp. 146–165). Moscow: Veche Publ. (In Russian).
Lobodanov, A. P. (2024). *Leonardo da Vinci: Scenographer, musician, artifex*. Moscow: Moscow University Press. (In Russian).
Muza, D. E. (2026). *"Painting does not need, like writing, interpreters of different languages...": culturological and art-historical essays on Leonardo da Vinci and his artistic work: the monograph*. Donetsk: Donprint Publ. (In Russian).
Nepomnyashchy, N. N. (2026). *Leonardo da Vinci*. Moscow: AST Publ. (In Russian).
Salvestroni, S. (2009). *The films of Andrei Tarkovsky and Russian spiritual culture*. Moscow: St. Andrew's Biblical-Theological Institute Publ. (In Russian).
Salvestroni, S. (2023). "The Sacrifice". *Burlyaev N. P. (comp.). Tarkovsky. "Oh my God! I feel Your hand on the back of my head!"* (pp. 167-189). Moscow: Veche Publ. (In Russian).
Sgarbi, V. (2020). *Leonardo: The genius of imperfection*. Moscow: Slovo Publ. (In Russian).
Shitova, V. (2016). Journey to the center of the soul. *Andrei Tarkovsky: The stalker of world cinema: collection* (pp. 195–208). Moscow: Algorithm Publ. (In Russian).
Tarkovsky, A. A. (1989). *Lectures on film directing*. Leningrad: Lenfilm TO Publ. (In Russian).
Tarkovsky, A. A. (2008). *Martyrology: Diaries 1970–1986*. Florence: Andrei Tarkovsky International Institute Publ. (In Russian).

Tarkovsky, A. A. (2017). "Beauty is the symbol of truth": The last interview. *Passions for Andrei: On God, on faith, and on art* (pp. 228–233). Tyumen: Russkaya Nedelya Publ. (In Russian).

The editing record of the feature film "Sacrifice" (n.d.). *Media archive "Andrei Tarkovsky": website.* URL: http://tarkovskiy.su/texty/gertvoprinochenie/gertvoprinochenie04.html (accessed: 01.01.2026). (In Russian).

Turovskaya, M. I. (1991). *Seven and a half, or The films of Andrei Tarkovsky*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian).

Поступила в редакцию / Received 04.01.2026
Поступила после рецензирования / Revised 28.07.2026
Принята к публикации / Accepted 04.09.2026

Об авторе / About the author

Муза Дмитрий Евгеньевич – доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой культурологии. Донецкий государственный университет (Россия, 283001, Донецкая Народная Республика, г. Донецк, ул. Университетская, д. 24), действительный член. Крымская Академия наук (295043, Россия, Республика Крым, г. Симферополь, ул. Киевская, д. 150, помещ. 27).
ORCID: 0009-0007-5479-7181, dmuza@mail.ru

Muza Dmitry Evgenievich – Doctor of Philosophical Sciences, Professor, and Head of the Department of Cultural Studies. Donetsk State University (24, Universitetskaya St., Donetsk, Donetsk People's Republic, 283001, Russia) full member. Crimean Academy of Sciences (room 27, 150, Kievskaya St., Simferopol, Republic of Crimea, 295043, Russia).
ORCID: 0009-0007-5479-7181, dmuza@mail.ru

Конфликт интересов
Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Conflict of interest
The author declares that there is no conflict of interest.