

*Н. А. Хренов**

**РЕАБИЛИТАЦИЯ СВЕРХЧУВСТВЕННОГО
В КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА: А. ТАРКОВСКИЙ
И «ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНЫЙ» СТИЛЬ В КИНО.
Статья третья****

В третьей статье, посвященной творчеству А. Тарковского, речь идет о разрывах в преемственности на уровне культуры. Логика развития русской культуры на протяжении столетий — сплошное нагромождение и накопление разрывов, которые подчас преодолевались, не всегда, правда, достигая окончательного разрешения. Такие разрывы, объясняемые социальными и политическими причинами, приводили к тому, что уже существующими или только возникающими художественными и эстетическими ценностями приходилось жертвовать, что проявлялось в преследовании деятелей искусства, в эмиграции и т. д. Но при этом всегда существовала потребность в восстановлении преемственности, и эта функция могла осуществляться опять-таки лишь мыслителями и художниками. Такая перманентная в культуре ситуация во многом объясняет и драматические факты в биографии А. Тарковского, и необычайный резонанс, спровоцированный его фильмами. Его творчество следует воспринимать в контексте философских и религиозных исканий в России на рубеже XIX—XX вв., как и возрождаемых в формах искусства стихий, определяющих некоторые доренессансные универсальные художественные стили.

Ключевые слова: А. Тарковский, принцип преемственности, теургическая философия, сверхчувственное, трансцендентальный стиль, антропологическая катастрофа, П. Шрейдер, И. Евлампиев, М. Мамардашвили.

* Хренов Николай Андреевич — д-р филос. наук, канд. искусствоведения; nihrenov@mail.ru, Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

Nikolai A. Khrenov — Dr. Philos. of Sciences, Candidate of Sciences. art criticism; nihrenov@mail.ru, State Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation; Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky.

** Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24–28–01588, <https://rscf.ru/project/24-28-01588/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

The study was supported by a grant from the Russian Science Foundation № 24-28-01588, <https://rscf.ru/en/project/24-28-01588/>; Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky.

N. A. Khrenov
*REHABILITATION OF THE SUPERSENSITIVE IN THE CULTURE
OF THE XX CENTURY: A. TARKOVSKY AND THE "TRANSCENDENTAL" STYLE
IN CINEMA. ARTICLE THREE*

The third article, devoted to the work of A. Tarkovsky, deals with gaps in continuity at the cultural level. The logic of the development of Russian culture over the centuries is a continuous accumulation and accumulation of gaps, which were sometimes overcome, although not always, reaching a final resolution. Such gaps, explained by social and political reasons, led to the fact that already existing or just emerging artistic and aesthetic values had to be sacrificed, which manifested itself in the persecution of artists, emigration, etc. But at the same time, there was always a need to restore continuity, and this function could be carried out again only by thinkers and artists. Such a permanent cultural situation largely explains the dramatic facts in the biography of A. Tarkovsky, and the extraordinary resonance provoked by his films. His work should be perceived in the context of philosophical and religious searches in Russia at the turn of the XIX—XX centuries, as well as elements revived in art forms that define some pre-Renaissance universal artistic styles.

Keywords: A. Tarkovsky, the principle of continuity, theurgic philosophy, the supersensible, transcendental style, anthropological catastrophe, P. Schrader, I. Evlampiev, M. Mamardashvili.

«Я называю экзистенциальным философом
того, у кого мысль означает тождество личной
судьбы и мировой судьбы»

(Бердяев Н. Самопознание.
Опыт философской автобиографии [2, с. 91]).

I. Разрывы в преемственности как проблема русской культуры.

***Специфическая функция искусства в соотносительности
с необходимостью преодоления разрывов в преемственности культуры.
Особенность фильмов Тарковского с этой точки зрения***

Заканчивая в предыдущей статье, опубликованной в данном журнале, мысль об А. Тарковском — о том, что философия к художнику приходит не со стороны, извне, а является результатом личного опыта, — нельзя бы не процитировать суждение Н. Бердяева, близкого к философии XX в., а именно к экзистенциализму, в чем он сам признавался. Ведь именно эта философия, как никакая другая, предполагает наличие личного опыта. Может быть, именно поэтому это философское направление имело столь сильное влияние на искусство.

«Философия связана была для меня с моей судьбой, с моим целостным существованием, — пишет Н. Бердяев, — в ней присутствовал познающий как существующий. Я всегда хотел, чтобы философия была не о чем-то, а чем-то, обнаружением первореальности самого субъекта» [2, с. 84].

Поэтому экзистенциалистские мотивы можно обнаружить не только у Н. Бердяева или Л. Шестова, но и в литературе, в частности, у Ф. Достоевского, оказавшего на А. Тарковского огромное влияние. Самое интересное в Достоевском, пожалуй, то, что, появившись в эпоху, предшествующую

Серебряному веку, открытия, сделанные им в своих произведениях, своевременного продолжения не получили. Логика разных течений этого времени прервалась. Хотя эта логика будет иметь продолжение спустя десятилетия, во второй половине прошлого столетия, когда нарождается новое поколение. А ведь то, что появилось в Серебряном веке, как уже отмечалось, тоже было разрывом — разрывом с XIX в. Хотя для искусства XIX в. этот разрыв оказался отчасти позитивным. Возникшие в этот период открытия позволили адекватно прочесть то, что у некоторых художников XIX в. своеременно не было понято. Взять хотя бы того же Достоевского. Так, по этому поводу И. Евлампиев пишет:

«Подлинное понимание тех идей, которые пытался выразить в своем творчестве Достоевский, пришло только тогда, когда его произведения стали анализировать не литературные критики, а философы, способные увидеть в кажущихся несовершенствах и недочетах необходимое и адекватное применение парадоксального метода художественного философствования» [6, с. 10].

Какая-то преемственность между Достоевским и Тарковским, как мы показали, все же угадывается. В начале XX в. XIX век прочитывали иначе, в соответствии со своими открытиями. Не случайно с этого времени возникает необходимость обращения к герменевтике как методу истолкования текстов, а применительно к XX в. текстов, требовавших интерпретации и с точки зрения новаций Серебряного века, и с точки зрения рождающейся советской эстетики. Но и эти открытия Серебряного века, как и вновь прочитываемый XIX век в связи с революцией 1917 г., входили в бессознательное культуры, чтобы потом, спустя десятилетия, вернуться в сознание и определять дальнейшее развитие искусства. В этой ситуации фигура Тарковского кажется весьма значимой. Не слишком ли много разрывов, причем за короткий период? Впрочем, разрыв — перманентная проблема русской культуры.

Почему перманентный разрыв? И почему кто-то должен это преодолевать и восстанавливать преемственность? Ведь известно, что Россия рождала таких гениев, творчество которых не только блокировалось, а русская культура по сравнению с другими культурами в своем развитии не всегда запаздывала. Да, это тоже всегда было. Л. Толстой, Ф. Достоевский, В. Мейерхольд, С. Эйзенштейн, П. Чайковский, Д. Шостакович, В. Кандинский. Они сразу же включались во всемирную культуру и не были ей чуждыми. Но ведь это гении-одиночки, и они этот разрыв преемственности не могли восполнить. Они были чужими и часто в своей стране непонятыми и отвергнутыми. Они кажутся маяками в пустыне невежества как следствие этих самых разрывов. В связи с этим приведем любопытное суждение Тарковского о том, как русские гении создавали образ России, исходя из противного.

«Все русские гении, — пишет он, — думали о том, что их величие не может идти от плоской, бессмысленной почвы, и называли свою страну Великой, а будущее мессианским. Они чувствовали, что они “глас народа”, и не хотели быть “гласом вопиющего в пустыне”, а хотели воплотить в себе суть если народа, то только Великого, и если страны, то только с великим будущим» [12, с. 203].

Таким очередным маяком в середине XX в. оказался Тарковский. Раз мы постигаем его гений в контексте разрывов и усматриваем в этом смысле его особую роль в культуре, то уделим некоторое внимание специфике перманентных разрывов в русской культуре.

«История русской культуры, — пишет Г. Флоровский, — вся она в перебоях, в приступах, в отречениях или увлечениях, в разочарованиях, изменах и разрывах. Все меньше в ней непосредственной цельности. Русская историческая ткань так странно спутана, и вся точно перемята и оборвана» [15, с. 500].

Г. Флоровский констатирует и другие особенности таких разрывов. Он, например, отмечает и то, что творческая самодеятельность в России уступает разнородным внешним влияниям, и то, что душа русского человека живет и пребывает во многих веках и возрастах одновременно и, следовательно, расплывается во временах, и то, что эта душа склонна к преувеличенным превращениям и перевоплощениям, мешающим русскому человеку быть собой. В общем, русская душа способна забывать прошлое и проявляет себя в отрицаниях и отречениях. Получается, что психология русского человека связана не столько с политическими обстоятельствами, сколько детерминирована метафизически, т. е. она независима от времени, и следовательно, связанные с ней архетипы будут повторяться на протяжении всей истории («В этих странствиях по временам и культурам всегда угрожает опасность не найти самого себя» [15, с. 500]).

Свою книгу Г. Флоровский писал в 1939 г., когда уже находился в эмиграции, но такое ощущение, что его суждение выражает дух сегодняшней России, и это подтверждает высказанную им мысль о круговороте архетипов. Но откуда же появляется отмечаемая философом и богословом подобная страсть к перепутьям и перекресткам? Он отмечает: нет решимости сделать выбор и принять ответственность. Согласно выводам философа, у русского человека отсутствует жертвенность, самоотречение перед истиной, творческого приятия истории как подвига. Философ говорит также о «безответственности народного духа», что позволяет говорить о трагедии русской культуры:

«В русском переживании истории всегда преувеличивается значение безличных, даже бессознательных, каких-то стихийных сил, “органических процессов”, “власти земли”, точно история совершается скорее в страдательном залоге, более случается, чем творится» [15, с. 502].

Не во всем, правда, можно согласиться с философом. Ведь большевики явно бы этот тезис не приняли. Они были убеждены, что сами творили историю в XX в. Но лучше бы они этого не делали и не жертвовали ни собой, ни народом.

Свой анализ творчества Тарковского мы не случайно начали с этой проблемы — разрывов в истории русской культуры. Это и в самом деле проблема, и не одного лишь Тарковского как одного из художников XX в., способствующего их преодолению. Она прежде всего значима для всей русской культуры. Тарковский как никто другой имеет к ней отношение. Эту особенность его творчества не могли не отметить его проницательные истолкователи, стихийные последователи герменевтического метода, а именно критики. Так, цитируя

знакомую всем фразу Гамлета о том, что век расшатался и он рожден, чтобы восстановить прерванные связи, М. Туровская утверждает, что это чувство необходимости в восстановлении связи Тарковского посетило рано.

«Со временем личная и мучительная потребность связать время, — пишет он, — все яснее проступала сквозь сюжетную разноликость его картин. Он пытался сделать это единственным доступным ему способом: кинематографом. Если чем картины режиссера трудны без кавычек, то именно этим: ощутимым усилием стать чем-то большим, нежели самый лучший рассказ; стать действием не в кинематографическом, а в прямом смысле этого слова» [14, с. 248].

А ведь это тоже возникшая очень рано философская традиция, и она связана с именем еще Гоголя. Во-первых, Гоголь — это уже, как пишет В. Бычков в своей книге о теургической эстетике, предвестие теургической философии, а во-вторых, эта философия изложена в художественных образах. Осознавал ли Тарковский эту свою особую, может быть, даже исключительную роль, уготованную художнику? Да, свое призвание он осознавал, представляя себя даже держащим на плечах землю Атлантом. Он размышляет: Атлант мог бы, когда устает, и сбросить ее. Но не сбрасывал и продолжал держать [12, с. 208]. Даже так. В самом деле, гоголевская традиция. Но эта мысль понятна не на уровне сюжетов в его фильмах, а на уровне места и роли Тарковского как художника и философа в пространстве русской и мировой культуры.

Повторяемость русской истории, согласно М. Мамардашвили, связана с тем, что в истории России не свершилось то, к чему она двигалась или должна была двигаться. В других культурах это замышляемое и отрerefлексированное в философии будущее осуществлялось в реальности. В России же это никогда до конца не осуществлялось, и потому ее прошлое оказывалось «целиком набито непереваренным и не пережитым будущим» [9, с. 330]. И оно, это прошлое, продолжает о себе давать знать и сегодня. Оно постоянно заново воспроизводится.

«Иногда подавленное репрессированное возвращается по фрейдовским законам. Репрессированное ли это коллективное или индивидуальное, внутри или вовне — не важно. Законы возвращения подавленного и репрессированного одни и те же» [9, с. 331].

Вот эти возвратные традиции, сформировавшиеся еще в средневековой Руси и, казалось бы, способствующие сохранению преемственности, на самом деле и являются в то же время причиной разрывов. Каждый раз, когда в поздней истории нарождаются элитарные слои культуры, начинают активизироваться ее древние слои, а в них коллективное, роевое начало доминирует над индивидуальным. Так, в этих ситуациях разрыв преемственности оборачивается разрывом в контактах с персоналистской культурой, т. е. с Западом. Вот это подавленное, репрессированное как основа массового невротизма означает, что целый народ «выскочил из истории и из жизни».

К чему это приводит?

«Народ, который выскочил из истории и жизни <...>, — пишет М. Мамардашвили, — не мог не оказаться в итоге больным. Больны сами люди. И это видно

по тому, как они реагируют на происходящие события, на самих себя, на власть, на окружающий мир... Люди по-прежнему жаждут крови, по-прежнему везде видят вредителей, а это значит, что они фактически находятся в том взвешенном состоянии, когда любая мутация, любой толчок могут выбросить их в кристалл, которым мы называем тридцать седьмым годом» [9, с. 163].

То, что окружающий мир воспринимается наполненным врагами и вредителями, означает тоже выходящую на уровень сознания средневековую традицию. Что же получается? Если народ выпадает из истории, то его следует туда возвращать. Но как это сделать? С чего начинать, а главное, кто это может сделать? Дает ли философ ответы на касающиеся судьбы России вопросы? Ответы на такие вопросы в философии имеются, но можно ли их разделять? Так, на вопрос, с чего начинать возвращение в историю, М. Мамардашвили отвечает так. По его мнению, необходимо воссоединиться «с нашей духовной родиной, а именно с христианской европейской культурой» [9, с. 149]. Такое воссоединение философ даже обозначает как «путь». Таким образом, выход за пределы европейской христианской истории для философа, как можно его понять, приводит к разрыву с логикой исторического развития. Следовательно, этот разрыв необходимо преодолеть. Так мы снова приходим к тому же выводу, что в начале прошлого столетия дан уже Г. Флоровским, а мы его мысль успели уже процитировать.

Что же касается М. Мамардашвили, то философ, исходя из необходимости восстановления преемственности, подходит к следующему значимому явлению современности, связанному с личностью. Все дело в том, что ответственность за преодоление разрыва падает на личность. Больше не на кого, что, конечно, расходится с мнением и Г. Флоровского, да и М. Мамардашвили, констатирующими, что российская история разворачивается как бы сама собой, помимо воли представляющих ее индивидов. Но это происходит лишь на неосознаваемом уровне. Отталкиваясь от истоков, т. е. от греко-романского мира и Евангелия, как и от последующего периода — эпохи Ренессанса, человек обязан следовать «пути». Это в XX в. касается прежде всего личности.

«Мы — люди XX века, — пишет философ, — и нам не уйти от глобальности его проблем. А это есть прежде всего проблема современного варварства, одичания. Это угроза “вечного покоя”, т. е. возможность вечного пребывания в состоянии ни добра, ни зла, ни бытия, ни небытия. Просто ничего. Сокровища культуры здесь не гарантия. Такая катастрофа может произойти до атомной. Ибо культура не совокупность <...> готовых ценностей и продуктов, лишь ждущих потребления или осознания. Это способность и усилие человека быть, владение живыми различиями, непрерывно снова и снова возобновляемое и расширяемое. В противном случае с любых высот можно упасть» [9, с. 189].

Упасть в одичание и варварство как следствие бездействия и деградации человека.

Так философ подводит к идее антропологической катастрофы, т. е. вырождения и деградации, а в общем, как убеждены постмодернисты, «смерти» человека. Ничто не является гарантией от этой катастрофы, такой гарантией не может быть даже существующая культура. Гарантия лишь в одном — в осознании

чувства ответственности человека за все происходящее в мире, в осознании необходимости духовного усилия, в готовности принести себя в жертву. Как преодолеть пассивность людей, которых ничего, кроме материального благополучия и услаждения своего тела, не интересует. Этот образ людей, находящихся в фильме «Ностальгия» в бассейне, в фильме Тарковского поразителен. Что бы в реальности ни происходило, даже самоожжение пытающегося разбудить людей Доменико, как это происходит в этом фильме, — всё напрасно. Как сделать над собой усилие, чтобы быть готовым к ситуации, когда от человека требуется готовность превзойти самого себя? Собственно, как раз Тарковский в своих фильмах к таким ситуациям и подводит. Об этом, например, свидетельствует присутствие в его фильмах специальных персонажей — двойников главного героя, подталкивающих его к осуществлению этого духовного прозрения. Таким двойником в фильме «Андрей Рублев» является юный Бориска, оказавшийся способным отлить колокол, не зная, как это возможно. В фильме «Ностальгия» таким двойником героя является Доменико, которого все принимают за сумасшедшего, но который, чтобы разбудить героя от сна, вынужден пойти даже на самоожжение, что и происходит на глазах людей на площади Рима. Но и Крис в фильме «Солярис» тоже ведь первоначально не чувствует себя готовым к подвигу. Он даже уже принимает решение совершить вопиющий антигуманный поступок — облучить мыслящий Океан, с тем чтобы его уничтожить. Лишь Хари как клон этого Океана, приобретающая человеческие, земные качества, подталкивает Крису к разрушению стереотипа и открытию в себе человечности. Такой двойник есть и в фильме «Жертвоприношение», а именно, почталъон Отто как посланник чуждого трансцендентного мира.

Но такой двойник существует и в фильме «Сталкер». Только на этот раз этим пробуждением готовности к духовному подвигу и готовности войти в несуществующий для других трансцендентный мир режиссер наделяет явно не главного героя — самого Сталкера, ведущего современных циников, утилитарно мыслящих персонажей, в зону, — а лицо эпизодическое. Это один из этих циников, в котором тоже пробуждается человек. Его цинизм и готовность уничтожить весь мир преодолевается. Ведь это он несет с собой в зону предназначенное для взрыва средство. Осуществление в фильме «Жертвоприношение» духовного подвига падает на главного героя — Александра, бывшего актера, а ныне гуманитария, в снах которого повторяется один и тот же мотив — атомная, но еще не антропологическая катастрофа. То обстоятельство, что Александр покидает театр, в котором играл главные роли, свидетельствует о его свободе от деятельности, действия и стихии созерцания и недеяния. Именно выход за пределы действия ставит его в особую ситуацию. Он оказывается способным понять и ситуацию, в которой находится мир, и самый мир. Но именно такой герой режиссеру и нужен.

Атомную катастрофу Тарковский воспроизведет в своем фильме «Жертвоприношение», и, конечно, она еще пока не происходит в самой реальности. Это всего лишь материализация страхов героя. Тем не менее, для режиссера, если выйти за границы фильма в самую реальность, она уже разворачивается в самой жизни. Она уже началась. Ведь не случайно во фрагменте военной хроники в фильме «Зеркало» вмонтирован взрыв атомной бомбы над Хиро-

симой. Атомная катастрофа уже началась. Она началась с того момента, когда Р. Оппенгеймер закончил свой зловеющий манхэттенский эксперимент и этим сразу же воспользовались политики.

«Атомная война с ее последствиями уже идет давным-давно, — пишет в Мартирологе за 1986 г. А. Тарковский, — Хиросима, Нагасаки, атолл Бикини, подземные взрывы по обе стороны Океана, взрывы в атмосфере, строительство атомных станций, использование атомной энергии в мирных целях. Человечество не готово морально к безопасному использованию атомной энергии. А пока оно обучится безопасности, мир будет разрушен» [12, с. 594].

Этот мотив есть и в фильме «Сталкер». Так, касаясь способности Тарковского предсказывать будущее (а в фильме «Сталкер» в эпизоде, в котором показаны оставшиеся в зоне после взрыва различные предметы, виден и листок календаря с датой «28 декабря», и это, как потом станет очевидным, дата смерти режиссера), критик В. Шитова обращает наше внимание на другое предсказание — на возможность атомного взрыва [10, с. 142]. Ведь один из героев этого фильма (а герои в этом фильме не имеют имен) — физик, которого играет Н. Гринько, — несет с собой в зону бомбу, а в ней 20 килотонн. Идет он в зону, чтобы взорвать вожаемую комнату, исполняющую желания. Но только такие желания, которые гнездятся в подсознательном человека, которые сам человек не впускает в сознание и они кажутся ему несуществующими. Физик представил, сколько Наполеонов, Гитлеров и Муссолини, а еще Сталиных (их, этих уже не потенциальных, а реальных тиранов недавно представил в своем последнем фильме «Сказка» А. Сокуров), узнав о чудесных свойствах комнаты, могут ею воспользоваться. И он ее решает взорвать. Пересматривая сегодня этот фильм, испытываешь ужас и снова и снова приходишь к выводу о том, что гении еще и предсказатели, теурги.

Кстати сказать, Тарковский не был первым, кто в искусстве пророчествовал об атомной катастрофе. Первым был, пожалуй, О. Мандельштам. Обратим внимание в связи с этим на наблюдение, сделанное Вяч. Вс. Ивановым. Так, анализируя «Стихи о неизвестном солдате» О. Мандельштама, известный филолог и лингвист утверждает, что в нем есть предчувствие нового оружия уничтожения («Весть летит светопыльной дорожкой — // Я не Лейпциг, не Ватерлоо, // Я не Битва Народов. Я — новое, — От меня будет свету светло» [8, с. 453]). В этих строчках, как утверждает исследователь, можно уловить предчувствие атомной катастрофы. В связи с этим Вяч. Вс. Иванов пишет:

«Эта строка, раскрывающая мандельштамовскую самооценку его апокалиптического видения, позднее из его сочинения была устранена. Но реальность лежащего за ней духовного опыта не подлежит сомнению: глаза Мандельштама видели ту картину слепящего света атомной бомбы, которая составляет основу всего стихотворения» [8, с. 453].

У Тарковского иначе. Это еще не военное столкновение. В фильме «Сталкер» у него появляется человек с атомной бомбой в руках. Он приходит в зону, чтобы взорвать мир. Этот персонаж не имеет имени. Им может быть любой человек со своим именем. В фильме его называют просто Профессором.

Тарковский выводит на экран возможного виновника катастрофы, причем, что важно, представляющего науку (ведь изобретает это смертельное оружие в реальности физик Р. Оппенгеймер). Но этим виновником может быть каждый, и его потом могут назвать конкретным именем. Мысль Тарковского точно прокомментирует в своей книге И. Евлампиев, утверждая, что в фильме «Жертвоприношение» все сосредоточено вокруг одной-единственной мысли. Она заключается в том, что «мир не просто стоит на грани катастрофы, эта катастрофа уже началась». «И если она еще не докатилась до всех тихих уголков человеческого мира, — пишет режиссер, — еще не затронула каждого, то это только последняя небольшая отсрочка, уже почти ничего не решающая» [12, с. 594].

Но дело не просто в виновнике. Вопрос о том, быть атомной катастрофе или не быть, он переводит в проблему каждого человека. От каждого зависит, будет эта катастрофа или нет. Эта мысль является главной в предсмертном фильме «Жертвоприношение», который следует воспринимать завещанием художника. А это уже вопрос того состояния нравственности и культуры, которое, как доказывает Й. Хейзинга, заставляет желать лучшего. Режиссер ставит своего героя из последнего фильма — Александра — в ситуацию, когда от него зависит, существовать ли человечеству дальше или сгореть во время атомной катастрофы, образ которой все время воспроизводится в его снах. Так в чем же все-таки заключается смысл антропологической катастрофы? Да в том, что человек не ощущает себя готовым прервать это возобновляемое в истории повторение, не может порвать с этим миром и посмотреть на происходящее свободно. Вот эта неспособность большинства людей к такому подвигу и сохраняет эту самую дурную повторяемость в истории. Человек, как правило, разорвать заколдованный круг не способен. Поэтому все будет продолжаться и заново воспроизводиться.

«Все только снова и снова повторялось. Почему? Потому, что позади нас не нашлось или нашлось мало людей, способных пребыть — раз и навсегда. Пребыть, в смысле совершить поступок, в котором человек осуществился бы. Реализовал себя, став другим» [9, с. 372].

Но раз такое положение остается, раз такой личности нет, то страна, в которой мы существуем, остается «страной вечной беременности». Что-то всегда нарождается, но полной зрелости так и не достигает. Вот и получается, что отсутствует такой человек, который бы ради спасения человечества принес себя в жертву. Значит, все так и будет продолжаться. Но раз все в истории повторяется и не однажды и будет повторяться в будущем, то это появление людей, способных прервать этот заколдованный круг, затрудняет, а следовательно, это дурное повторение так и останется.

**II. Почему историю кино нужно исследовать заново?
«Археология» неучтенного стиля в истории кино.
«Трансцендентальный» стиль в истории мирового кино
как контекст творчества Тарковского**

Пытаясь понять одного из самых известных мыслителей России, идеи которого возникли под воздействием времени оттепели, нельзя не задаться вопросом — а что же культура? Ведь это повторение, о котором размышляет М. Мамардашвили, скорее имеет социальное и психологическое, а не культурное происхождение. Похоже что так. Ведь тот разрыв, который в разные периоды истории констатируют философы, является именно проблемой культуры. Это разрыв в том числе в логике исторического движения культуры. Может быть, эти социальные и психологические комплексы уже трансформировались в комплекс культуры? А может быть, культура вообще больна, как это констатирует Й. Хейзинга [17, с. 18]. И в самом деле она бессильна предотвратить катастрофу, как она оказалась бессильной предотвратить в одной из самой развитой в духовном отношении из европейских стран — Германии — нацизм с его газовыми камерами и расчеловечиванием. А это расчеловечивание и есть антропологическая катастрофа. Способна ли культура с ее перманентными разрывами в XX в., когда христианство вытеснялось воинствующим атеизмом как слагаемым марксистской парадигмы, не допустить новой антропологической катастрофы?

Все, что сказано до сих пор, конечно, имеет отношение к Тарковскому. Ведь недаром в его фильме «Ностальгия» у него в одном кадре присутствует и уголок России, а точнее, что-то вроде воспоминания о малой родине режиссера и в то же время символ христианского Запада — средневековый готический собор. Этот русский уголок впечатан в изображение этого собора, правда, без крыши, что свидетельствует о том, что ведь и на христианском Западе проблем немало. Разрушенный храм — это ведь уже Апокалипсис, которым очень интересовался Тарковский и даже в одной из лондонских церквей в 1984 г. прочитал об этом лекцию [3, с. 95]. А в фильме «Сталкер», когда в кадре оказывается главный герой, звучит текст Иоанна Богослова. Образ бассейна в фильме «Ностальгия», через который герой проносит свечу и о которой напоминают луковицы русских храмов, это ведь тоже образ, связанный отнюдь не с духовностью, а скорее с телом. Люди пытаются ублажать свое тело, не помышляя о духе. То, что делает герой, им совершенно непонятно, как непонятно и сжигание себя Доменико на площади Рима. Они стоят и безучастно смотрят на это самосожжение как на зрелище. Уже один только кадр западного собора с русским уголком свидетельствует о том, что разрыв, о котором мы все время говорим, означает разрыв с европейской традицией. Это ведь не чуждая России культура. Не случайно на протяжении всего петербургского периода российской истории в этой истории формировался еще один ее пласт, определяющий коллективную идентичность людей. Но при всем том, в России сохраняются и другие слои, в том числе сформированные в ситуации средних веков.

Принимая все, что до сих пор сказано, во внимание, мы, однако, не перестаем ощущать, что, кроме тех образов, которые мы пытаемся с помощью

философии прокомментировать, в фильмах Тарковского есть кое-что еще, причем не менее, а, может быть, более важное. Ну например, то, что ни один его фильм, пожалуй, не обходится без средневековой иконы. В фильме «Андрей Рублев» присутствие иконы не удивляет. Оно мотивировано. Но этот образ присутствует и в других фильмах режиссера. Например, в фильме «Жертвоприношение», в котором герою в день его рождения дарят альбом с репродукциями русских средневековых икон. Значит, не случайно в связи с Тарковским постоянно возникает вопрос о вере. Но, пожалуй, в этом вопросе тоже невозможно разобраться без философии и, еще более точно, без религиозной философии. И не только потому, что это религиозная философия, а потому, что это именно философия в ее отечественном варианте. Это философия русских мыслителей второй половины XIX-го и начала XX-го в., которая сегодня обозначается как теургическая философия. Правда, когда мы применительно к Тарковскому говорим о религии, то невольно возникает вопрос, который на страницах печати задается постоянно. Кстати, как мы помним, такой вопрос был задан и Л. Висконти. Так, на вопрос критика, является ли Висконти верующим и верит ли он в Бога, тот отвечал:

«Да, я всегда верил. С детства. Я получил католическое воспитание. Я не ханжа, нет, конечно. И я не католик, соблюдающий догматы веры. Но я верю в Бога. Верю в некую сущность или в нечто, существующее вне нас или внутри нас, в нас самих. Я верю в таинственную силу, которая значительно больше, чем индивид. Хотя не следует исключать того, что и индивид может быть столь же велик, как эта сила. Другими словами, у меня нет католической концепции Бога. Я верю, потому что, если бы не было веры, жизнь потеряла бы всякий смысл» [4, с. 357].

Официальной концепции Бога у Висконти нет, но у него есть вера в нечто, «существующее вне нас или внутри нас, в нас самих». Эту мысль по-своему излагает Н. Бердяев, и она приложима и к суждению Л. Висконти, и в еще большей степени творчеству А. Тарковского. «Меня никогда не покидало чувство, — говорит Н. Бердяев, — что я и весь мир окружены Тайной, что отрезок воспринимаемого мной эмпирического мира не есть все и не есть окончательное» [3, с. 218]. Согласно Висконти, получается, что то, что у нас внутри, это и есть Бог. Однако формула Висконти не столь однозначна. Да, это Бог и в то же время не Бог. Удивительно, что подобное видение религии и Бога мы обнаруживаем и у Тарковского. В Мартирологе за 1970 г. режиссер пишет:

«В силу бесконечных законов или законов бесконечности, которые лежат за пределом досягаемого, Бог не может существовать. Для человека, неспособного ощутить суть запредельного, неизвестное, непознаваемое — Бог» [12, с. 27].

Это «нечто» у режиссера материализуется и в планете Солярис, что тоже обладает разумом, но отличным от земного, человеческого и привычного, и в непостижимой зоне из фильма «Сталкер», что хранит возможные следы пришельцев опять же с другой планеты. И планета Солярис, и зона — это привычные атрибуты жанра научной фантастики. Вроде бы никаких религиозных и духовных смыслов за ними не стоит. Но Тарковский именно таким трансцендентным смыслом их и наполняет. Все это и Бог, и в то же время не Бог, а суще-

ствующее и вне нас, и внутри нас. Это нечто внеиндивидуальное. Не случайно неожиданно у него возникает интерес к повести А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине», которая потом станет основой для фильма «Сталкер». Этот интерес режиссер сопровождает такой записью, сделанной в 1974 г. в Мартирологе:

«Совершенно гармонической формой для меня сейчас мог бы быть фильм по Стругацким: непрерываемое, подробное действие, но уравненное с религиозным действием, чисто идеалистическое, то есть полутрансцендентальное, абсурдное, абсолютное» [12, с. 129].

В начале 1975 г. он в Мартирологе пишет:

«Чем-то мое желание делать “Пикник” похоже на состояние перед “Солярисом”. Уже теперь я могу понять причину. Это чувство связано с возможностью легально коснуться трансцендентного. Причем речь идет не о так называемом “экспериментальным” кино, а о нормальном, традиционном, развивавшемся эволюционно. В “Солярисе” эта проблема решена не была. Там с трудом удалось организовать сюжет и поставить несколько вопросов» [12, с. 131].

Вот это самое понятие трансцендентального, употребленное самим Тарковским, во-первых, свидетельствует о начитанности режиссера и его знакомстве с философскими источниками и с философской терминологией. Здесь кое-что придется уточнить. Если исходить из Канта, который первым ввел понятие «трансцендентальное», то нужно говорить также и о «трансцендентном», а это то, что находится за пределами чувственного опыта, что не может быть познано. Трансцендентальное же — это нечто промежуточное, находящееся между реальным физическим миром и миром мистическим, умопостигаемым, сверхчувственным. С помощью трансцендентального мы познаем действительность. Это знание, которое в нас заложено от рождения. Кант его называет априорным знанием. Предполагается, что с этого уровня сознания можно перейти на уровень трансцендентного. Во-вторых, это понятие подсказывает, пожалуй, самое главное направление в разгадке «тайны» творчества режиссера, а именно не только то, что у него связано индивидуальным жизненным опытом, что, как мы условились, является предпосылкой для возникновения философской рефлексии, но и то, что является в его творчестве надиндивидуальным, что приходит из философии и, пожалуй, является определяющим и что позволяет считать, что применительно к его творчеству речь должна идти о нем не только как представляющим русскую культуру художником, но и как художником, отстаивающим идею «всеединства», что тоже делает его выразителем одной из самых значимых идей русской теургической философии и эстетики. Но, конечно, эстетики не классической, а той, что возникла в эпоху романтизма, который, как известно, пытался освободить человечество от негативной интерпретации Средневековья.

В данном случае необходимо сказать не о том внеиндивидуальном, внациональном стиле, объединяющем художников какой-то конкретной культуры, например, русской или немецкой, а о стиле, можно сказать, космополитическом. Тарковский, может быть, первый режиссер, появившись в советской России, оказывается режиссером, который одновременно с другими режиссерами ки-

но, представляющими разные культуры, создает что-то вроде универсального стиля. В этом заключается грандиозный смысл творчества режиссера, но еще и столь широкий резонанс его фильмов в мире, что советских идеологов не могло не насторожить. Ведь они по-прежнему продолжали культивировать особость и ощущать себя во враждебном окружении. Тарковский портил все дело — он разрушал чистоту большевистской идеи. Идеи утопической и ставшей уже к этому времени мертвой. Кстати, это подтверждает тот обращающий на себя внимание прием его фильмов в других странах и культурах. Конечно, на этом выходе режиссера в своем творчестве за границы утопии социализма по-русски можно было разыгрывать разные пропагандистские игры и лепить из Тарковского диссидента и антисоветчика, что и делалось. Но смысл его творчества заключался совсем не в этом. В советской России Тарковский первым интуитивно, без всякой предварительной теории уловил потребность в особом и новом стиле, который позднее на Западе назовут «трансцендентальным», что, как нам представляется, не совсем точно. Речь должна идти о реабилитации в эпоху торжества позитивизма сверхчувственного. Вот эта реабилитация и происходила в искусстве в форме «трансцендентального» стиля.

В этом отношении Тарковский, конечно, не был первым, кто этот стиль в искусстве открывает. Можно отыскать много таких художников, которые этот стиль давно предвосхищают. Для нас, например, очевидно, что русский символизм рубежа XIX—XX вв. — это та стихия, которая, будучи вытесненной социалистической утопией, никуда не исчезла и, оказываясь вытесненной в бессознательное культуры, требовала выражения [11]. Тарковский и был ее выразителем, и, как мы уже отметили, его фильмы не могли сразу исходя из этой традиции оценить, потому что об этой традиции успели уже забыть. Мышление Тарковского — это символическое мышление. Он — символист. Однако осознание трансцендентального стиля как новейшего универсального стиля в кино впервые произошло не в России, а на Западе, и оно связано с именем киноведа и практика кино П. Шрейдера. Когда он впервые опубликовал об этом свои идеи и назвал имена режиссеров, которые к нему причастны, имени Тарковского он не называл. Судя по всему, он его фильмов еще не видел, что не удивительно: ведь в это время фильм Тарковского «Андрей Рублев» пребывал еще на так называемой «полке», и его не видели не только на Западе, но и в советской России. Зато П. Шрейдер первым опознал особое течение в кино и дотоле неизвестный универсальный стиль и первым же дал его определение. Оно нам позволит продемонстрировать связь творчества Тарковского не только с опытом западного кино, но и с русской теургической философией. Кажется, никаких универсальных стилей в искусстве XX в. уже не существует. Время в этом столетии слишком ускоряется, и универсальный стиль не успевает сложиться. Вместо универсального стиля существует много направлений и течений. Каждое из них может претендовать на универсальный стиль, как это, например, характерно, для символизма. Но в этом столетии этим надеждам осуществиться не дано.

Но обсуждение этого вопроса П. Шрейдер обходит, сосредотачивая внимание лишь на кинематографическом выражении «трансцендентального» стиля, что связано с тем, что для него характерно подчеркивание значимости

в кинематографическом мимесисе опыта повседневности, что вообще лежит в природе кино. Смысл «трансцендентального» универсального стиля не столь сложен. «Трансцендентальный» стиль — это способ выражения «трансцендентального», а трансцендентное — это то, что не познано, да и вообще познанию недоступно, а следовательно, недоступно и вербализации. Так, философский подтекст фильмов Тарковского уже ведет к проблеме, знакомой нам по истории иконописи. Е. Трубецкой обозначал ее как «умозрение в красках», т. е. в живописи, т. е. в изображении. Можно сказать, умозрение не в слове, а в изображении. По сути, когда Л. Висконти отвечал в интервью на вопрос, верит ли он в Бога, он смысл «трансцендентального» стиля уже объяснил. Он говорит о некоей таинственной силе, которая больше, чем индивид. Это вера в нечто, что существует вне нас и что не познано. Разумеется, это некая внеиндивидуальная стихия. Но эта стихия однако может существовать и в индивиде. Наверное, может, если иметь в виду культуру персонологического типа, которую представляет Л. Висконти.

Излагая смысл «трансцендентального» стиля, объясняющего творчество Тарковского, мы пока не пытаемся дать культурологическую интерпретацию востребованности в этом стиле (об этом у нас пойдет речь в заключительных параграфах данной работы). Мы пока останавливаемся лишь на тех характеристиках этого универсального кинематографического стиля, которые даны П. Шрейдером. Во-первых, П. Шрейдер настаивает на том, что стихия «трансцендентального» находится вне сферы чувственного опыта [18, с. 182]. А это значит, что с помощью эстетики, что возникла в эпоху Просвещения и соотносима с позитивизмом, распознать этот стиль не было никакой возможности, поскольку он связан с тем, что эта эстетика отвергла, а отвергла она мистику, религию и, самое главное, сверхчувственное. Вот и объяснение того, почему открываемый П. Шрейдером в кино стиль своевременно не был опознан. Мешала парадигма эстетики, называемой нами классической. Эта эстетика исходила из чувственного, а не из сверхчувственного. Чтобы уловить сверхчувственное как ценность, следует возвращаться в культуру Средневековья. Конечно, «трансцендентальный» стиль связан с религиозным и божественным, поскольку он предполагает наличие мистического и сверхчувственного. Но это совсем не означает тождества между религиозным и «трансцендентальным». Поскольку же между эстетическим, художественным и религиозным в этом «трансцендентальном» стиле существует связь, то, следовательно, разрыв между искусством и религией он способен преодолевать.

Всего этого П. Шрейдер не объясняет, как вообще он не обсуждает вопроса о взаимоотношениях этого стиля и культуры. Для него это именно универсальный стиль, возникающий поверх барьеров, и прежде всего конфессиональных, культурных, философских. Хотя он не отрицает трансформации этого стиля под воздействием прасимвола той или иной культуры. Главное, что этот стиль объединяет, это то, что он призывается вербализовать невыразимое, хотя это до конца, да и вообще в принципе невозможно.

«Понятие трансцендентального выражения и религии в искусстве необходимо предполагает противоречие; — пишет П. Шрейдер, — оно пытается приблизить

человека к невыразимому, невидимому и непознаваемому настолько, насколько это позволяют слова, образы или идеи» [18, с. 184].

Конечно, в кино сохранение этого стиля и следование ему приводит к противоречию между «трансцендентальным» кино и секуляризированным кино. То классическое кино, становление которого развертывается на протяжении всего прошлого столетия, выработало свои средства выражения и способы коммуникации, т. е. все то, что новому виду искусства позволило решать проблему рецепции. Но «трансцендентальное» кино привычный язык и стереотипы этой рецепции разрушает. Как правило, фильмы, в которых этот стиль получает выражение, проваливаются в прокате. В качестве аргумента П. Шрейдер приводит пример с трудностями восприятия фильмов Р. Брессона, представляющего «трансцендентальный» стиль в его западном варианте.

Но эта особенность, как уже очевидно, у Тарковского превратилась в драму. Однако «трансцендентальное» кино не сводится ни к Р. Брессону, ни к А. Тарковскому (который в список такого рода режиссеров, как уже отмечалось, еще не успел попасть). Кроме названных режиссеров П. Шрейдер называет и других придерживающихся этого стиля режиссеров, а именно: Антониони, Росселини, Пазолини, Ренуара, Мидзогути, Бунюэля, Дрейера, Одзу. Странно, что в его списке не оказалось Бергмана, под воздействием которого складывался стиль Тарковского, а значит, «трансцендентальный» стиль. Конечно, Бергман тоже относится к тому, что П. Шрейдер называет «трансцендентальным» стилем. Влияние Бергмана на Тарковского очевидно. Сам Бергман, высоко оценивая фильмы Тарковского, даже признавался, что тот сделал в кино то, чего он тоже хотел бы, но не смог. Он был в восторге от того, что «кто-то уже смог выразить то, о чем я всегда мечтал говорить, но не знал как» [10, с. 8]. Получается, что названные режиссеры — это вообще вершина в истории кино. Парадокс заключается в том, что их-то ни теория кино, ни кинокритика в этом трансцендентальном качестве не идентифицировали. Вот и получается, что историю кино следует исследовать заново.

Конечно, в связи с режиссерами, в фильмах которых возникал, казалось бы, отсутствующий в XX в. универсальный стиль, П. Шрейдер поднимал глобальную проблему, а именно возникновение и становление нового универсального стиля, который историками искусства явно не предполагался. Это подаваемое как новое явление П. Шрейдер прослеживает лишь в границах кино. Правда, он допускает, что нечто подобное тому, что есть «трансцендентальный» стиль в кино, одновременно появилось и в других видах искусства. Он также не обсуждает и вопроса о том, что такой взрыв трансцендентальности в соответствии с циклической логикой в истории искусства уже имел место, в частности, в XIX в. в символизме. Но углубление в этот вопрос потребовало бы пересмотра принципа линейности в искусствоведческой парадигме. К этому историки искусства оказались не готовы. В конце концов, П. Шрейдер — киноведец, да к тому же еще и сценарист, и его интересуют исключительно практические и сугубо кинематографические процессы. Он — не искусствовед и не философ. Предъявлять ему какие-либо претензии нелепо. Он вовсе не пытался отыскать в истории кино, да и в истории искусства в целом, философскую парадигму,

созвучную названным режиссерам. Но уже хорошо то, что он объясняет, почему в ситуации, когда искусство под воздействием кино перестало следовать принципу мимесиса, оно ощутило искус абстракционизма. Вкус к воспроизведению повседневного, натуралистического вовсе не исчезает, а проявляет себя в кино, в частности, в документальных формах, и даже, наоборот, именно этот самый усиливающийся с помощью документальности мимесис уживается с мистицизмом и вообще со сверхчувственным. Казалось бы, этого не может быть. Это парадокс, но это похоже на правду.

Пытаясь показать, что философия Тарковского возвращает к русской теургической философии, мы одновременно сближаем мировосприятие Тарковского с символистами рубежа XIX—XX вв., а они позволяют уяснить стремление к трансцендентному. И здесь нельзя не прибегнуть к сопоставлению Тарковского не только с символистами, у которых лирические герои находятся всегда в пути и стремятся проникнуть через двери или ворота в трансцендентный мир, но и с Ф. Кафкой. Это сравнение Тарковского с Ф. Кафкой первым позволил себе Альберто Моравиа. Он писал:

«Андрей Тарковский в своем прекрасном “Сталкере” создал аллегорию кафкианского типа, с той однако разницей, что романы Кафки не заканчиваются <...>, тогда как в фильме есть нечто вроде окончания; к тому же значение аллегории соотносится не с вневременным и абстрактным человеческим состоянием, а с вполне исторической ситуацией, в которой сейчас находится человечество» [10, с. 6].

У Тарковского только через эти ворота и можно войти в то, что обозначается трансцендентным. Вот как этот мотив звучит, например, у К. Бальмонта:

«Я в странном замке. Всюду тишина.
За дверью ждут, но дверь открыть боятся.
Недвижно все. Замкнута глухо дверь» [1, с. 60].

Этот мотив невозможности пересечь границу и достичь трансцендентного австрийский славист О. Ханзен-Леве тоже сравнивает с притчей Ф. Кафки о привратнике, стоящем на страже у ворот [16, с. 89]. Смысл этого стремления открыть ворота и войти в них и невозможностью это сделать отразился также в своей книге Ж. Диди-Юберман. Пересказывая притчу, используемую Ф. Кафкой в его романе «Процесс», он пишет:

«Ведь эта дверь перед нами — чтобы мы не пересекали ее порог, а точнее, чтобы мы боялись его пересечь, чтобы мы все время откладывали решение сделать шаг. И в этом откладывании она держит — задерживает — любой наш взгляд между желанием пойти дальше, приблизиться к цели, и бесконечной, как будто бесконечно преждевременной, скорбью по поводу того, что приблизиться к цели так и не удалось. Мы остаемся перед нею, как перед теми египетскими гробницами, в каждом тупике лабиринтов которых изображены двери, тогда как они воздвигают перед нами не что иное, как тяжелые известняковые преграды нашего воображаемого бессмертия. В такой ситуации мы оказываемся одновременно принуждены к переходу, который приготовлен для нас лабиринтом, и дезорганизованы перед каждой дверью, перед каждым указателем направления. Мы между перед и внутри. И это неудобное положение определяет весь наш опыт,

когда всюду, даже внутри нас. В том, что мы видим, открывается то, что смотрит на нас» [5, с. 221].

П. Шрейдер отмечает удивительный парадокс. Он его отмечает, имея в виду прежде всего кино. Этот парадокс связан с отклонением от классики и реабилитацией примитивных, т. е. ранних форм искусства [18, с. 186]. Когда Н. Бердяев обосновывает суть теургии, он утверждает, что ее присутствие приводит к отрицанию классического искусства, поскольку в нем отсутствует прорыв в иной, трансцендентный мир. Это искусство представляет лишь художественные и культурные ценности, возможные лишь в существующем и неизменяемом мире. Теургическое искусство — это всегда прорыв, выход из этого посюстороннего мира, стремление к трансцендентному. Теургическое искусство не приспособляется к этому миру, а стремится из него выйти.

«Задание всякого творческого акта, — пишет Н. Бердяев, — создание иного бытия, иной жизни, прорыв через “мир сей” к миру иному, от хаотически-тяжелого и уродливого мира к свободному и прекрасному космосу. Задание творческого художественного акта — теургическое» [3, с. 218].

Но важно понять, является ли это искусство принципиально новым, никогда прежде не существовавшим, или же оно возвращается в исходное состояние, в первоначало.

А вот эта особенность, возвращающая искусство к первоначалу, к архаике, для кино тоже характерна. На своих ранних стадиях кино тоже, как, например, живопись, возвращает к примитиву, лубку, фольклору, мифу, но в особенности к символу [7], т. е. к истокам искусства, к самым древним его слоям. Но эта тенденция, начиная, пожалуй, с символизма и экспрессионизма, стала и в самом деле универсальной, доходя до нашего времени и получая выражение, в частности, в творчестве А. Тарковского. Почему же такое тяготение к архаике, к примитиву? Да потому, что классика, становление которой занимало столетия, не только сохраняла в себе сверхчувственное начало, но и заметно его теряла. Это было уже заметно по тому, как развивались художественные процессы с эпохи Ренессанса. Позднее триумф науки и философии в эпоху позитивизма погружал человечество исключительно в чувственную реальность. В этом контексте и рождалась новая гуманитарная наука — эстетика. Классическая эстетика. Со временем именно это и породило откат в те эпохи и культуры, которые уже перестали существовать, но в основе которых сверхчувственное оказывалось доминантой. Казалось бы, примитив в кинематографических формах меньше всего позволял реабилитировать сверхчувственное, но, с другой стороны, он не сопротивлялся и взрыву мистики, без которой ситуацию в искусстве в момент возникновения кино представить трудно. Мистика же войдет в виде слагаемого в теургическую философию и теургическое искусство. Вот эта линия в истории искусства и возродится в фильмах А. Тарковского.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бальмонт К.* Стихотворения: В 7 т. Т. 1. Изд-во «Терра». 2010. 88 с.
2. *Бердяев Н.* Самопознание. Опыт философской автобиографии. М.: Мысль, 1990. 220 с.
3. *Бердяев Н.* Философия творчества, культуры, искусства: в 2 т. Т. 1. М.: Искусство; ИЧП «ЛИГА», 1994. 542 с.
4. *Висконти о Висконти.* М.: Радуга, 1990. 445 с.
5. *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: Наука, 2001. 264 с.
6. *Евлампиев И.* Художественная философия Андрея Тарковского. СПб.: Алетейя, 2001. 349 с.
7. *Зоркая Н.* На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М.: Наука, 1976. 298 с.
8. *Иванов Вяч. Вс.* «Стихи о неизвестном солдате» в контексте мировой поэзии // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2. Статьи о русской литературе. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 449–458. 880 с.
9. *Мамардашвили М.* Как я понимаю философию. 2-е изд., изм. и доп. Сост. и общ. ред. Ю. П. Сенокосова. М.: Изд. группа «Прогресс». «Культура», 1992. 416 с.
10. Мир и фильмы Андрея Тарковского. Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма. М.: Искусство, 1991. 398 с.
11. *Степун Ф.* Мистическое мировидение. Пять образов русского символизма. СПб.: «Владимир Даль», 2012. 479 с.
12. *Тарковский А.* Мартиролог. Дневники 1970–1986. Международный Институт имени Андрея Тарковского, 2008. Tibergraph. Italy. 624 с.
13. *Тарковский А.* Слово об Апокалипсисе // Искусство кино. 1989. № 2. С. 95–100.
14. *Туровская М.* Семь с половиной или фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. 255 с.
15. *Флоровский Г.* Пути русского богословия. Киев: Христианско-благотворительная ассоциация «Путь к истине», 1991. 600 с.
16. *Ханзен-Леве О.* Ранний символизм. М.: Гуманитарное агентство «Академический проект»; СПб., 1999. 373 с.
17. *Хейзинга Й.* В тени завтрашнего дня. Человек и культура. Затемненный мир. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 456 с.
18. *Шрейдер П.* Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер // Киноведческие записки. 1996 / 1997. № 32. С. 182–200.

REFERENCES

1. Balmont, K. *Stichotvoreija: v 7 t, t. 1* [Poems: in 7 vols. Vol. 1]. Publishing house “Terra”, 2010, 88 p. (In Russian).
2. Berdyayev, N. *Samopoznaniye. Opyt filosofskoj avtobiografii* [Self-knowledge. The experience of philosophical autobiography]. Moscow, Mysl, 1990, 220 p. (In Russian).
3. Berdyayev, N. *Filosofija tvorchestva, kultury, iskusstva: m 2 t, t. 1* [Philosophy of creativity, culture, art: in 2 vols. Vol. 1]. Moscow, Art. ICP “LEAGUE”, 1994, 542 p. (In Russian).
4. *Viskonti o Viskonti* [Visconti about Visconti]. Moscow, Raduga, 1990. 445 p. (in Russian).

5. Didi-Huberman, J. *To, chto my vidim, to, chto smotrit na nas* [What we see is what looks at us]. Saint Petersburg, Nauka, 2001, 264 p. (in Russian).
6. Evlampiev, I. *Khudozhestvennaja filosofija Andreja Tarkovskogo* [The artistic philosophy of Andrei Tarkovsky]. Saint Petersburg, Aleteya, 2001, 349 p. (in Russian).
7. Zorkaya, N. *Na rubeze stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 godov* [At the turn of the century. At the origins of mass art in Russia 1900–1910]. Moscow, Nauka, 1976, 298 p. (in Russian).
8. Ivanov, V. Vs. “*Stikhi o neizvestnom soldate*” v kontekste mirovoj poezii [“Poems about the Unknown soldier” in the context of world poetry] // Selected works on semiotics and cultural history. Russian literature, vol. 2. Articles on Russian literature. Moscow, Languages of Russian culture, 2000, pp. 449–458, 880 p. (in Russian).
9. Mamardashvili, M. *Kak ja ponimaju filosofiju* [How I understand philosophy]. 2nd ed., ed. and add. Comp. and the general editorship of Yu. P. Senokosova. Moscow, Publishing house of the Progress group, “Culture”, 1992, 416 p. (in Russian).
10. *Mir i fil'my Andreja Tarkovskogo* [The world and films of Andrei Tarkovsky. Reflections. Researches. Memories. Letters]. Moscow, Iskusstvo, 1991, 398 p. (in Russian).
11. Stepun, F. *Misticheskoje mirovidenije. P'at' obrazov russkogo simvolizma* [Mystical worldview. Five images of Russian symbolism]. Saint Petersburg, “Vladimir Dal”, 2012, 479 p. (in Russian).
12. Tarkovsky, A. *Martirolog. Dnevnik 1970–1986* [Martyrology. Diaries 1970–1986]. Andrey Tarkovsky International Institute, 2008, Tibergraph, Italy, 624 p. (in Russian).
13. Tarkovsky, A. *Slovo ob Apokalipsise* [The word about the Apocalypse]. In: *The art of cinema*, 1989, No. 2, pp. 95–100 (in Russian).
14. Turovskaya, M. *Sem' s polovinoj ili fil'my Andreja Tarkovskogo* [Seven and a half or the films of Andrei Tarkovsky], Moscow, Iskusstvo, 1991, 255 p. (in Russian).
15. Florovsky, G. *Puti russkogo bogoslovija* [The ways of Russian theology]. Kiev, Christian Charity Association “Path to Truth”, 1991. 600 p. (in Russian).
16. Hansen-Levet, O. *Rannij simvolizm* [Early symbolism]. Moscow, Humanitarian Agency “Academic project”; Saint Petersburg, 1999, 373 p. (in Russian).
17. Huizinga, Y. *V teni zavtrashnego dnâ* [In the shadow of tomorrow. Man and culture. The Darkened World]. Saint Petersburg, Ivan Limbach Publishing House, 2010, 456 p. (in Russian).
18. Schrader, P. *Tranzendental'nyj stil' v kino: Odzy, Bresson, Drejer* [Transcendental style in cinema: Ozu, Bresson, Dreyer]. In: *Kinovedcheskie zapiski*, 1996 / 1997, No. 32, pp. 182–200 (in Russian).