

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

УДК 130.2:7
ББК 87.04+87.1

**ВЕЧНОЕ БЫТИЕ ЧЕЛОВЕКА.
О книге Игоря Евлампиева «Художественная философия
Андрея Тарковского» (Уфа: Изд-во «ARC», 2012. 427 с.)**

П.М. КОЛЫЧЕВ

Санкт-Петербургский национальный исследовательский университет информационных технологий, механики и оптики,
Кронверкский пр., д. 49, г. Санкт-Петербург, 197101, Российская Федерация,
E-mail: kolychev.piter@rambler.ru

Дан анализ основного содержания книги И. Евлампиева «Художественная философия Андрея Тарковского». Выявлено, что автором обозначены основные принципы философского мировоззрения Тарковского: во-первых, представление о причастности человека не только земному бытию во времени, но и вечному бытию, и во-вторых, представление о том, что человек обладает внутренней способностью изменить и свое собственное состояние, и состояние всего мира. Особенно подробно анализируется точка зрения И. Евлампиева на идейное содержание фильма «Сталкер». Показано, что главной проблемой, которую Тарковский решает в этом фильме, автор книги считает проблему веры человека в свои собственные силы. Делается вывод о том, что сформулированная в книге философская концепция творчества Тарковского должна стать основой всех последующих исследований его творчества и мировоззрения.

Ключевые слова: философское мировоззрение Андрея Тарковского, философия киноискусства, метафизика человека, русская философия, религия, вера, жертвенность, Достоевский, «Иваново детство», «Страсти по Андрею», «Сталкер», философское мировоззрение Достоевского.

**ETERNAL HUMAN BEING
About Igor Evlampiev's Book: "Andrey Tarkovskiy's Artistic Philosophy"
(Ufa: "ARC" Publishing House, 2012, 427 p.)**

P.M. KOLYCHEV

St. Petersburg National Research University of Information Technology, Mechanics and Optics,
49, Kronverkskiy pr., St. Petersburg, 197101, Russian Federation,
E-mail: kolychev.piter@rambler.ru

The analysis of the main content of I. Evlampiev's book «Artistic Philosophy of Andrei Tarkovsky». The basic principles of Tarkovsky's philosophical outlook are described in the article: first, the idea of involvement of man not only in the earthly existence in time, but also in the eternal being, and, second, the idea that man has an intrinsic ability to change his own state and the state of the world. Particularly, I. Evlampiev's point of view on the ideological content of the film «Stalker» is analyzed in detail. The book clearly shows that the main problem that Tarkovsky decided in this film is the problem of man's faith in his own strength. The conclusion is that the philosophical concept of

Tarkovsky's creativity stated in the book should be the basis of all subsequent studies of his works and world outlook.

Key words: *Andrei Tarkovsky's philosophical outlook, philosophy of art of cinema, metaphysics of man, Russian philosophy, religion, faith, sacrificialness, Dostoyevsky, «Ivan's Childhood», «The Passion According to Andrei», «Stalker».*

В 2012 г., в год юбилея великого режиссера А. Тарковского, уфимское издательство «ARC» опубликовало вторым, переработанным и дополненным изданием книгу И. Евлампиева «Художественная философия Андрея Тарковского» (первое издание книги вышло в С.-Петербурге в издательстве «Алетейя» в 2001 г.). Автор книги – известный специалист в области истории русской философии и культуры. Его главные труды посвящены исследованию русской философии XIX–XX вв. в контексте общеевропейского историко-философского процесса. Показывая тесную взаимосвязь исканий русских философов и их западных современников, Евлампиев видит специфику русской философии второй половины XIX – начала XX в. в стремлении выработать новую метафизическую модель человека, преодолевающую недостатки классических рационалистических представлений о человеке. Книга «Художественная философия Андрея Тарковского» встает в один ряд с основными исследованиями И. Евлампиева, так как он считает, что творчество Тарковского необходимо рассматривать в неразрывной связи с русской и западноевропейской философией XIX–XX вв. Для него произведения Тарковского – «это своего рода философия в форме искусства» [1, с. 11], и он убежден, что со временем имя Андрея Тарковского «будет обязательной принадлежностью не только любого обзора, посвященного истории русского искусства, но и любого изложения истории русской философии» [1, с. 6].

Свою исследовательскую работу И. Евлампиев выполняет очень тщательно. Многочисленные русские и западные мыслители становятся в книге участниками культурного диалога, посвященного важнейшим проблемам человеческого существования. Каждое свое положение автор книги обстоятельно обосновывает, обращаясь не только к философским трудам, но и к литературным, живописным и музыкальным произведениям. Поражает его доскональное знание фильмов А. Тарковского, о чем свидетельствуют и многочисленные воспроизведения диалогов героев, и уникальная подборка фотографий по каждому фильму. Эта книга заинтересует всех ценителей творчества гениального русского режиссера: и тех, кто только соприкоснулся с его творчеством, и тех, кто давно знает его, но хотел бы лучше понять фильмы, поражающие своей неординарностью и идейной глубиной.

Об удивительной сложности творчества А. Тарковского было сказано не раз. К настоящему времени вышло уже множество объемных исследований, посвященных его фильмам. Однако все они рассматривают творчество режиссера главным образом через призму его биографии, как некое выражение его жизненной судьбы. На фоне всех этих в основном биографических работ книга И. Евлампиева выделяется глубиной философского анализа. Педантично, кадр за кадром, объясняя, что хотел показать А. Тарковский, автор книги вплетает в прихотливую нить повествования как свои личные наблюдения и размышления,

так и идеи русских и западных философов XX в. (И. Ильина, Л. Карсавина, С. Франка, Н. Бердяева, Вл. Соловьева, Л. Шестова, Николая Кузанского, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, М. Хайдеггера и др.). И хотя в некоторых случаях проводимые И. Евлампиевым параллели между художественными образами и философскими концептами выглядят достаточно субъективными, можно вспомнить мнение самого Тарковского: «*Фильм – больше, чем он есть на самом деле*. (Если это, конечно, настоящий фильм.) И мыслей, и идей в нем всегда оказывается больше, чем было сознательно заложено автором» [2, с. 229]. В этом смысле даже субъективные и не вполне обоснованные параллели можно признать плодотворными для понимания общей идейной канвы фильмов.

Однако книга привлекает не только глубиной философского анализа. Каждый, внимательно прочитавший книгу, поймет, что она не укладывается в рамки обычного «исследования», предполагающего строго рациональный и отстраненный подход к своему предмету. Рискнем утверждать, что автор в своем тексте предстает не только исследователем, но и *поэтом*, который сумел верно прочесть *великого поэта* А. Тарковского¹. Понимание произведений Тарковского требует не только определенного художественного вкуса, но и интуиции, умения увидеть скрытое в кинематографических образах содержание, прочесть их экзистенциальное наполнение. Все это свойственно И. Евлампиеву, который считает, что Тарковский в своем творчестве соединил самые различные художественные и идейные влияния, но всегда равнялся на образно-поэтический строй русской культуры и русской философии, заданный Ф. Достоевским. Тот факт, что творчество Достоевского имело огромное значение для Тарковского, никем не оспаривается. Сам режиссер писал об этом: «Для меня чрезвычайное значение имеют русские культурные традиции, идущие от Достоевского...» [1, с. 460]. В своей книге И. Евлампиев детально прослеживает основные линии этого влияния. Значение Достоевского для русской культуры в том, что в своем творчестве он обозначил все самые острые проблемы человеческого существования, поставил вопросы, ответы на которые искали все последующие поколения, вся последующая русская философия и культура. Эти же вопросы, по мнению И. Евлампиева, волновали и великого режиссера. Хотя мы не вполне согласны с автором книги, что ответы на эти вопросы Тарковский находил в основном у Достоевского. На наш взгляд, для Тарковского характерно также влияние художественного и идейного «оппонента» Достоевского – Льва Толстого. Мы считаем, что мировоззрение Тарковского невозможно уложить в рамки только христианства (ведь нельзя забывать, что Тарковский был увлечен буддизмом и вообще восточной философией), оно в большей степени близко толстовскому эклектизму. Но И. Евлампиев считает, что творчество Тарковского от начала до конца

¹ «Творения великих поэтов еще не прочитаны человечеством – ибо читать их умеют лишь великие поэты» [2, с. 25]. При этом Тарковский сам считал себя поэтом: «В кино меня чрезвычайно прельщают поэтические связи, логика поэзии. Говоря о поэзии, я не воспринимаю ее как жанр. Поэзия – это мироощущение, особый характер отношения к действительности. В этом случае поэзия становится философией, которая руководит человеком всю жизнь» [2, с. 12].

пронизано образами и идеями Достоевского, в этом, несомненно, чувствуется его духовное родство как с А. Тарковским, так и с Ф. Достоевским.

Каждая глава книги посвящена определенному фильму А. Тарковского, причем автор показывает читателям, как меняется мировоззрение режиссера – от первого фильма «Иваново детство» до последнего фильма «Жервпринишение».

Первая глава посвящена фильму «Иваново детство». В этом своем произведении режиссер заставляет нас понять, насколько невосполнимой является смерть каждого человека, заставляет нас ощутить, что гибель мальчика Ивана – это трагедия *всего бытия*. Уже в этом фильме И. Евлампиев усматривает отражение характерного для А. Тарковского представления о структуре бытия, которое составляет основу его философского мировоззрения. Это представление будет уточняться на протяжении всей книги, причем автор будет доказывать, что в нем содержится самый важный пункт не только рациональной философии режиссера, но и его религиозных убеждений. И. Евлампиев считает, что Тарковский понимает бытие (прежде всего, бытие человека) многообразным и как бы «многослойным», оно включает не только наш земной мир, но и иные миры, находящиеся во времени (это представление, как утверждает автор книги, Тарковский заимствует у Достоевского), а также «мир вечности», которому причастен каждый человек и в котором все события земной жизни обретают абсолютное символическое выражение. Именно последнее положение позволяет И. Евлампиеву разрешить самую главную проблему, встающую перед любым интерпретатором творчества Тарковского, – объяснить смысл видений и снов, которые присутствуют в каждом из его фильмов. Эти сны и видения отражают *вечное бытие человека*, причем в нем содержатся самые главные смыслы жизни каждого человека, поэтому тот, кто способен проникать в указанное вечное бытие и сохранять в сознании увиденные символические образы, обладает особым пророческим даром и в отношении к своей жизни, и в отношении всех людей, всего человеческого общества. О таких людях и повествуют фильмы Тарковского. Эта мысль И. Евлампиева является наиболее важной, и она действительно позволяет увидеть в фильмах Тарковского отражение его абсолютно цельного и последовательного мировоззрения, которое имеет глубокие связи с русской религиозной философией.

Уже в первом фильме А. Тарковского И. Евлампиев усматривает идею, которая проходит через все его творчество и связывает его с христианством. Это идея жертвенности, точнее, жертвы, принесенной Иисусом Христом ради того, чтобы открыть человеку путь к совершенству. В образе главного героя «Иванова детства» И. Евлампиев видит воплощение темы Иисуса Христа, и это представляется вполне обоснованным, ясно выражает религиозно-философский подтекст всех фильмов режиссера. «Идея жертвенного подвига, через который достигается спасение мира и человека, и идея единства нашей общей судьбы, требующей от каждого этого подвига и каждого ведущего к нему, станут центральными в последующем творчестве Тарковского» [1, с. 52], – подводит автор итог своим рассуждениям о фильме «Иваново детство».

Название второй главы «"Страсти по Андрею": философия жертвенности» наглядно обозначает развитие этой темы в следующем фильме А. Тарковского, где образ Иисуса Христа предстает в своем собственно религиозном смысле, хотя

при этом он так переосмысливается режиссером, что в нем исчезает догматическое представление о единстве Бога и человека; для Тарковского Христос – это не Бог, а *человек*, который через жертву идет к высшему, доступному ему совершенству. Рассматривая фильм «Зеркало» сразу после фильма «Страсти по Андрею», автор книги показывает близость «Зеркала» к первым работам режиссера, где Тарковский исходил из убеждения о потенциальной взаимодополнительности, гармонии личности и бытия. И. Евлампиев пишет: «Эта гармония представала как идеальное и должное состояние мира, в сравнении с которым наличное состояние осознавалось как ущербное и неполноценное, как требующее преобразования и допускающее такое преобразование» [1, с. 144–145].

Идейная преемственность связывает также фильмы «Солярис» и «Сталкер», в которых, в отличие от рассмотренных ранее, как считает автор, акцент сделан «на абсолютной, непреодолимой загадочности, иррациональности отношений человека с миром, на недостижимости гармонии в этих отношениях» [1, с. 145]. Последние фильмы режиссера, «Ностальгия» и «Жертвоприношение», по мнению И. Евлампиева, только конкретизируют отдельные стороны мировоззрения Тарковского, не внося принципиально нового в его понимание. Их отличает только более трагическое мироощущение, художник в своем позднем творчестве приходит к выводу, что мир и человечество находятся на пороге апокалипсиса и только самые решительные усилия смогут предотвратить вселенскую катастрофу.

Фильму «Сталкер» посвящена пятая глава книги. На этой главе следует остановиться более подробно, поскольку и сам автор книги считает этот фильм самым значимым в творчестве А. Тарковского. В нем режиссер особенно остро поставил проблему конфликта между рациональным знанием, наукой, с одной стороны, и верой, с другой. Этот фильм сейчас почти единогласно оценивается критикой как одно из наиболее значительных произведений А. Тарковского, как выдающееся явление мирового кинематографа в целом. Майя Туровская писала, что «фильм суммирует всё накопленное режиссером мастерство» [3, с. 131]. Существуют самые разные, часто полярные, интерпретации этого загадочного фильма. Чаще всего его воспринимают в контексте политической и исторической ситуации советской эпохи 70-х гг. XX в. Образ Зоны часто ассоциировался с Гулагом, известны попытки рассматривать фильм как описание экологической катастрофы, как предвосхищение трагедии Чернобыля. И только в книге И. Евлампиева мы находим глубокий философский анализ картины, причем ключевые образы фильма очень хорошо объясняются на основе развернутой автором философской концепции.

И. Евлампиев показывает, что символы и образы Тарковского наполнены значением того, что человек является абсолютным центром бытия. Эта истина со всей очевидностью выявляется в Зоне, где самое «незаметное» и «незначительное» усилие воли, любая мысль, любой поступок человека влияют на все бытие – либо приближают его к распаду, либо придают ему чуть больше связности и цельности. Именно эту истину осознал Сталкер, и поэтому вся его жизнь подчинена «служению» Зоне и попыткам найти человека, способного продолжить это «служение». Но Сталкер ждет от своего последователя и ученика не просто повторения, а развития тех идей и того образа жизни, к которым прошел

он сам. Это должен быть такой ученик, который превзойдет своего учителя. Приводя людей в Зону, Сталкер преследует только одну цель – найти себе ученика, который станет новым Учителем, точно так же, как он сам когда-то стал из ученика Учителем.

И. Евлампиев показывает, что в «Сталкере» также звучит и главная тема фильма «Страсти по Андрею». Единственный путь к спасению мира и человека – это путь к Истине, который показал Иисус Христос, главный Учитель всех людей. Тема Иисуса, его жизненного деяния, как примера самопожертвования и отношения Учителя и его учеников, с новой силой звучит в «Сталкере», хотя и не в столь очевидной и прямой форме, как в «Страстях по Андрею», считает автор книги. Вечный смысл евангельской истории в том, что Иисус как человек оказался способен на жизненный подвиг, показавший всем людям путь к спасению, явил собою пример, следуя которому человечество добьется своего спасения.

В «Страстях по Андрею» история Иисуса рассматривалась Тарковским почти исключительно в свете идеи нашей всеобщей вины перед другими людьми, поэтому продолжение дела Иисуса представало как готовность людей к самопожертвованию, как цепь актов самопожертвования, осуществляемых друг ради друга и «передаваемых» от одного человека к другому (эту тему можно проследить и в других фильмах Тарковского). В «Сталкере» идея Голгофы, идея самопожертвования развернута иначе. Жизненный путь Иисуса значим теперь для Тарковского как пример послушания перед бытием, служения бытию – истинному бытию, которое одновременно есть основание человека, его души. В истории Иисуса важен не только подвиг последних минут его жизни и Воскресение, но и терпеливость в осуществлении миссии, учительского призвания, в стремлении научить людей *верить*. Дело Иисуса живо и развивается, пока живы его ученики, пока оно передается в незаметном жизненном служении и послушании от учителя к ученику.

Идея «комнаты желаний» занимает особое место в структуре фильма, считает И. Евлампиев, являясь как бы символом той странной «религии», послушником которой выступает Сталкер. Комната, где исполняются желания, – это объект веры, а не знания, это мечта человека о гармонии с бытием, в этом смысле она «замещает» всемогущего Бога, управляющего миром. Зона – это мир «умершего» Бога, утверждает автор книги. Без веры человек не может жить, но объект этой веры не обязательно является реальным. Вера значима сама по себе, потому что дает надежду и силы для того, чтобы бороться за преображение бытия в соответствии с неискоренимой мечтой человека о совершенстве. Хотя придя в «комнату желаний», человек вовсе не получит исполнения своих желаний, но надежда, живущая в нем, не умрет, а окрепнет, поскольку человек получит больше, чем просто исполнение желаний, – он поймет, что все его прежние желания лживы и только уведут его от себя самого и от подлинного смысла его жизни. Здесь он заново научится желать, и его новые желания будут совершенно непохожими на желания прежние.

Именно такой духовный путь проходят в Зоне герои фильма. При этом И. Евлампиев особое внимание обращает на те процессы, которые происходят в душе Писателя. С ним в Зоне действительно свершается нечто невероятное, происходит преображение, которое вполне можно назвать чудом, правда, совсем не

в том смысле, как мог бы предполагать сам Писатель, идя в Зону. Смысл этого преображения, на наш взгляд, Тарковский не проясняет до конца, в то же время И. Евлампиев уверенно говорит о том, что в образе Писателя режиссер дает нам образ нового Иисуса, который призван вести других. Эта очень интересная трактовка «Сталкера», и она имеет право на существование, но все-таки кажется нам слишком рациональной, автор книги пытается сделать слишком однозначными художественные образы фильма. Трудно согласиться с тем, что негативная оценка Сталкером своих попутчиков (в разговоре с женой в эпилоге) является «ловушкой» для зрителей, как утверждает автор книги [1, с. 338]. Из произошедшего в фильме не видно, что Писатель готов жертвовать собой ради других и изменился настолько, что его можно считать новым Иисусом. Столь явных изменений в нем мы не замечаем. Представляется бесспорной мысль о том, что главная задача Сталкера – это поиск себе учеников, но утверждение автора книги, что таким учеником является именно Писатель, причем учеником, способным стать новым Иисусом, на наш взгляд, не выглядит убедительным.

В колорите и общей атмосфере эпилога фильма И. Евлампиев справедливо находит намек на произошедшее в результате похода героев в Зону преображение мира. Но это также нельзя рассматривать как свидетельство появления нового Иисуса. Да, преображение произошло, но оно связано с тем, что *все* герои изменились, вернувшись из Зоны. Сам Тарковский так сформулировал идею «Сталкера» в одном из интервью: «...это трагедия человека, который хочет верить, хочет заставить себя и других во что-то верить. Для этого он ходит в Зону. <...> В насквозь прагматическом мире он хочет заставить кого-то во что-то поверить, но у него ничего не получается. Он никому не нужен, и это место – Зона – тоже никому не нужно. То есть фильм о победе материализма...» [4]. И в другом интервью: «Мне важно установить в этом фильме то специфически человеческое, неразтворимое, неразложимое, что кристаллизуется в душе каждого и составляет его ценность. Ведь при всём том, что внешне герои, казалось бы, терпят фиаско, на самом деле каждый из них обретает нечто неоценимо более важное: веру, ощущение в себе самого главного. Это *главное* живёт в каждом человеке» [5, с. 322].

Мы считаем, что именно необходимость *веры в себя* – в вечное и бесконечное основание своей личности есть то главное, что хотел показать Тарковский этим фильмом. Если уж Мартышка, увечная дочь Сталкера, может демонстрировать телекинетические способности, то каждый здоровый человек, по-настоящему верующий в себя, может «свернуть горы». И никакая «комната желаний» такому человеку не нужна. Образно говоря, Спаситель находится внутри каждого из нас. «Главное – верить», как говорит в фильме Сталкер. Если слепой верит, что Иисус его исцелит, то слепой прозреет. Если вы верите, что вы выздоровеете, то вы выздоровеете. Если вы верите, что станете богатым, вы станете им, но только в последнем случае осознание бесцельности применения той силы, которой обладает подлинная вера, не будет давать вам покоя – как это случилось в фильме с закадровым героем Дикабразом, получившим после похода в Зону гору золота, но именно поэтому покончившим с собой. Вера – это самое сильное «оружие», которым владеет человек, но надо еще научиться им пользоваться.

Особо нужно сказать о стремлении И. Евлампиева дать расшифровку известным символам-образам Тарковского, постоянно повторяющимся в его фильмах. Нам кажется, что такие важнейшие символы А. Тарковского не могут быть истолкованы однозначно, иначе не было бы того неповторимого феномена Тарковского, который каждое поколение пытается разгадать по-своему. Тот факт, что образы А. Тарковского рождают неповторимые персональные аллюзии, показывает многоплановость и многослойность его фильмов, поэтому нам не представляется обязательным и принципиальным приписывание каждому образу абсолютно однозначного смысла. Некоторые примеры «расшифровок» образов Тарковского, приводимые в книге И. Евлампиева, нам кажутся удачными, некоторые – не очень. Например, часто присутствующие в фильмах Тарковского образы текущей воды или разлитой жидкости (молока, воды), на наш взгляд, в каждом отдельном случае, в контексте общего визуального ряда обретают уникальное значение, и вряд ли все эти значения можно свести к одному знаменателю. И. Евлампиев образ дождя или падающей сверху воды сводит к двум противоположным значениям: в одном случае – это осмысленность и гармония бытия, в другом – «болезнь» бытия [1, с. 66]. Однако нужно напомнить, что в христианстве вода – знак обновления и очищения, поэтому кажется естественным, что если бы режиссер вкладывал некий универсальный смысл в образы дождя или падающей сверху воды, то такой смысл должен был бы сводиться к идее очищения.

Более удачной, на наш взгляд, является интерпретация И. Евлампиевым изображения в фильме «Страсти по Андрею» гладкой поверхности воды, в которой отражаются небо, облака, солнце и которая ограничена сушей, как образа «идеального» мира. А вот аналогичный образ в «Сталкере», как нам кажется, обладает совсем иным смыслом, чем тот, который видит в нем автор книги. В воде, «покрывающей тонким слоем поверхность кафельного пола, плавает какая-то грязь, полусгнившие растения, лежат самые разные забытые предметы – шприц, монеты, ржавая пружина, брошенное оружие и т. п. Среди всех этих деталей есть и два очевидно символических образа. <...> Это обрывок репродукции с изображением Иоанна Крестителя из Гентского алтаря, исполненного Ван Эйком, и маленький стеклянный сосуд с плавающими в нем крохотными рыбками. Как известно, в Евангелии Иоанн Креститель выступает как провозвестник Иисуса Христа, как человек, начавший обращать людей в новую веру еще до того, как пришел Учитель, выразивший суть этой веры и давший пример жизни в согласии с ней» [1, с. 323]. И. Евлампиев видит здесь намек на то, что Сталкер – это Иоанн Креститель, который нашел-таки своего Христа (Писателя). Мы видим иное: два религиозных образа-символа режиссер расположил в одном ряду с различными забытыми предметами, чтобы показать, что религиозные ценности стали ненужными нашей цивилизации, показать отказ общества от веры.

Подводя итоги сказанному, надо отметить, что в книге И. Евлампиева все фильмы Тарковского даны в необычном и в то же время чрезвычайно плодотворном освещении. Можно уверенно утверждать, что до сегодняшнего дня такого глубокого проникновения в образный строй фильмов Тарковского не было сделано никем. При этом выявленный автором философский аспект кинопроизведений помогает дать очень целостное понимание и мировоззрения, и художе-

ственного метода Тарковского. И даже наличие в книге некоторых слишком субъективных и спорных выводов не мешает признать ее, образно говоря, первой по-настоящему точной «картой» художественного мира Тарковского, сверяться с которой придется каждому, кто захочет освоить духовные богатства этого мира.

В предисловии к своей книге И. Евлампиев пишет: «Тарковский выполнил свой учительский долг по отношению к нашему поколению, теперь нам нужно успеть выполнить его по отношению к следующему – по отношению к нашим детям. Отдавая дань памяти тому, кто дал нам аriadнову нить для выхода из лабиринта исторической безысходности, мы должны сделать явным *вечное* содержание его творческих поисков, которые связаны не столько с «малым» временем конкретной эпохи, сколько с «большим» временем человеческого существования как такового» [1, с. 5]. Нам кажется, что *свой* учительский долг Игорь Евлампиев выполнил сполна. Благодаря его книге Тарковский для современного поколения стал более понятным. И это значит, что интерес к его творчеству и влияние его идей и образов со временем будут возрастать, и, может быть, его фильмы в конце концов совершат то, на что рассчитывал их создатель, – вернут современному человеку ощущение своей причастности к бесконечному бытию и веру в способность сделать мир лучше.

Список литературы

1. Евлампиев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. 2-е изд. Уфа: ARC, 2012. 472 с.
2. Тарковский А.А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. М.: Подкова; Эксмо-пресс, 2002. С. 95–350.
3. Туровская М. 7 ¹/₂, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. 255 с.
4. Суркова О. Хроники Тарковского. «Сталкер». Часть № 2 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.tarkovsky.su/library/syrkova-stalker-journal-2>
5. Андрей Тарковский о киноискусстве // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. С. 315–328.

References

1. Evlampiev, I.I. *Khudozhestvennaya filosofiya Andrey a Tarkovskogo* [Artistic Philosophy of Andrei Tarkovsky], Ufa: ARC, 2012, 472 p.
2. Tarkovskiy, A.A. *Zapechatlennoe vremya* [Sculpting in Time], in *Andrey Tarkovskiy. Arkhivy. Dokumenty. Vospominaniya* [Andrei Tarkovsky. Archives. Documents. Memories], Moscow: Podkova; Eksmo-press, 2002, pp. 95–350.
3. Turovskaya, M. *7 ¹/₂, ili Fil'my Andrey a Tarkovskogo* [7 and a half or Andrei Tarkovsky's films], Moscow: Iskusstvo, 1991, 255 p.
4. Surkova, O. *Khroniki Tarkovskogo. «Stalker»* [Chronicles of Tarkovsky. «Stalker»]. Available at: <http://www.tarkovsky.su/library/syrkova-stalker-journal-2>
5. *Andrey Tarkovskiy o kinoiskusstve* [Andrei Tarkovsky about Art of Cinema], in *Mir i fil'my Andrey a Tarkovskogo* [World and Films of Andrei Tarkovsky], Moscow: Iskusstvo, 1991, pp. 315–328.