DOI 10.25991/VRHGA.2024.1.1.002
УДК 1(091)

***Н. А. Хренов****

# КИНОРЕЖИССУРА КАК ПРОСТРАНСТВО ФИЛОСОФИИ: А. ТАРКОВСКИЙ КАК ФИЛОСОФ. СТАТЬЯ ПЕРВАЯ**

Как в советском, так и в современном российском кино «авторский» фильм (а А. Тарковский как раз и создавал свои фильмы в этом формате) всегда высоко оценивался, хотя нередко больше критикой, нежели публикой. Посещаемость «авторского» или, как сегодня его обозначают, артхаусного фильма заставляла желать лучшего. Однако, несмотря на высокий статус «авторского» фильма, теория кино так до конца и не смогла разобраться в его природе вплоть до сегодняшнего дня. В данной статье автор пытается показать, что устранению этой лакуны в киноведении мешало отсутствие представления об искусстве и, в частности, о кино как о философском феномене, как разновидности философского мышления. Между тем, в русском искусстве такое представление давно стало традицией, о чем свидетельствует, например, русская литература. Убедительным примером здесь может стать творчество любимого Тарковским автора — Достоевского. Особенности философствования в России как раз во многом и связаны с тем, что оно здесь часто предстает в художественных формах. Поэтому не кажется странной постановка в данной статье вопроса, могут ли быть философами также и кинорежиссеры. В западной философии этот вопрос был поставлен, например, Ж. Делёзом. В России его ставил в связи с творчеством К. Муратовой М. Ямпольский, утверждая, что именно К. Муратова является единственным философом в отечественном кино, что, конечно, неверно. О том, что философское мышление присуще также и даже в первую очередь Тарковскому, уже высказывались И. Евлампиев и Д. Салынский. Свой ответ на этот вопрос пытается дать, обращаясь к авторитету М. Мамардашвили,

* Хренов Николай Андреевич — д-р филос. наук, проф.; Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ. Российская Федерация. 125009. Москва. Козицкий переулок. д. 5; nihrenov@mail.ru; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского

Nikolai A. Khrenov — Dr. Philos. of Sciences, Prof.; State Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation. Russian Federation. 125009. Moscow. Kozitsky lane, d. 5; nihrenov@mail.ru; 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.

пытавшемуся понять психологию философского мышления, и автор этой статьи. В ней акцент ставится на психологии философского мышления, а также предпринимается попытка понять причастность Тарковского к существующим философским системам, например, к экзистенциализму. В предлагаемой статье по этому поводу высказываются пока не все аргументы, поскольку она, по сути, является введением к нескольким текстам автора о Тарковском, которые будут публиковаться в последующих номерах нашего журнала.

**Ключевые слова:** Русская философия, кино как разновидность философствования, Тарковский как философ, авторское кино, экзистенциализм, оттепель, новая волна, сентиментализм, поэтическое кино, Ж. Делёз, М. Мамардашвили, И. Евлампиев, Д. Салынский.

*N. A. Khrenov*

*FILMMAKING AS A SPACE OF PHILOSOPHY:*
*A. TARKOVSKY AS A PHILOSOPHER. THE FIRST ARTICLE*

Both in Soviet and modern Russian cinema, the "author's" film (and A. Tarkovsky created his films in this format) has always been highly appreciated, although often more by critics than by the public. The attendance of the "author's" or, as it is called today, arthouse film made much to be desired. However, despite the high status of the "author's" film, the theory of cinema has not been able to fully understand its nature until today. In this article, the author tries to show that the elimination of this lacuna in film studies was hindered by the lack of understanding about art and, in particular, about cinema as a philosophical phenomenon, as a kind of philosophical thinking. Russian Russian art, meanwhile, has long been a tradition of such representation, as evidenced, for example, by Russian literature. A convincing example here can be the work of Tarkovsky's favorite author, Dostoevsky. The peculiarities of philosophizing in Russia are largely related to that. that it often appears here in artistic forms. Therefore, it does not seem strange to pose in this article the question of whether film directors can also be philosophers. In Western philosophy, this question was raised, for example, by J. Deleuze. In Russia, it was staged in connection with the work of K. Muratova by M. Yampolsky, arguing that K. Muratova is the only philosopher in Russian cinema, which, of course, is incorrect. I. Evlampiev and D. Salinsky have already stated that philosophical thinking is also inherent and even primarily in Tarkovsky. M. is trying to give his answer to this question, referring to the authority of M. Mamardashvili, who tried to understand the psychology of philosophical thinking, and the author of this article. It focuses on the psychology of philosophical thinking, and also attempts to understand Tarkovsky's involvement in existing philosophical systems, for example, existentialism. The proposed article does not yet express all the arguments on this issue, since it is, in fact, an introduction to several texts by the author about Tarkovsky, which will be published in subsequent issues of our journal.

**Keywords:** Russian philosophy, cinema as a kind of philosophizing, Tarkovsky as a philosopher, author's cinema, existentialism, thaw, new wave, sentimentalism, poetic cinema, J. Deleuze, M. Mamardashvili, I. Evlampiev, D. Salinsky.

## *I. Тарковский как «инакомыслящий» по отношению к русскому кино советского времени. Тарковский как художник и как философ. Постановка проблемы.*

О Тарковском так много сказано и написано, что обозреть все это не просто. Автор этой работы также в разное время к этой теме прикасался и опубликовал на эту тему около десятка статей [32–51]. О. Е. Суркова, с которой автор этой работы учился на одном курсе во ВГИКе, опубликовала о Тарковском

несколько книг (см., напр.: [23]). Сказать о нем что-то новое тоже проблематично. Все фильмы режиссера подробно проанализированы и прокомментированы. Предложены разные и часто глубокие их интерпретации. Поэтому приходит пора предпринимать какой-то анализ уже того, что о Тарковском сказано. И это будет одной из задач данной работы, посвященной Тарковскому. Тарковскому не только как художнику, но и философу. Ведь даже постановка проблемы, связанной с пониманием творчества режиссера как философа, что будет в нашей статье одной из главных тем, в литературе уже существует [8]; [9]. В тех работах, что написаны о Тарковском, постоянно обсуждается вопрос о притягательности, но и о трудностях восприятия его фильмов. Но, может быть, дело не в фильмах, а в том социальном и культурном контексте, в котором появлялись фильмы режиссера. А понятно ли зрителям Тарковского, в какой реальности существует и создает свои произведения этот художник? Может быть, непонятным является совсем не творчество Тарковского, а та реальность, в которой мы в последних десятилетиях XX-го и первых десятилетиях XXI-го вв. существуем.

Задавался ли зритель его фильмов этим вопросом, а если даже и задавался, то всегда ли верно на него смог ответить? Может быть, при ответе на него он не прибегал к личному опыту, а довольствовался пропагандистскими стереотипами. Поэтому наш анализ связан не только с необходимостью понять язык фильмов Тарковского, но и с помощью его фильмов понять особенности культуры того времени, когда его фильмы появлялись на экране, да и то после скандалов и конфликтов. Хотя сюжеты и смыслы, характерные для фильмов Тарковского, адресованы не только отечественному зрителю, тем не менее, они тоже могут быть поняты с помощью проникновения в ситуацию, характерную для культуры того времени, когда Тарковский создавал свои фильмы. Это документы о духовном климате начавшей распадаться империи. В них есть и то, что в этом процессе уже начинает осознаваться, и то, что еще не успело войти в сознание и стать предметом рефлексии. Отсюда и трудности в рецепции его фильмов.

Пренебрегая необходимостью делать пространное вступление к своей работе (все, что будет важно, предстанет по ходу исследования), начнем сразу же с элементарного вопроса. Почему Тарковский воспринимается каким-то особенным, отдельным от кинопроцесса, да, пожалуй, и от художественного процесса вообще, развертывающегося в советской культуре на протяжении десятилетий? Впрочем, сам Тарковский именно так себя и воспринимал. В своем Мартирологе за 1982 г. он записывает: «Я несовместим с советским кино» [26, с. 390]. Так недолго объявить его антисоветчиком. И ведь объявляли. Вот как говорит об этом отчуждении режиссера от советской реальности его соавтор по сценарию фильма «Андрей Рублев» А. Михалков-Кончаловский.

> «Запретили “Андрея Рублева” потому, что он был неприятен с точки зрения фактуры, в нем не было привычного киноглянца. И еще: он был не очень понятен, какой-то размытый сюжет, неясно, о чем идет речь… Шок был оттого, что экран распахнул окно в реальность, а реальность по смыслу не могла не быть антисоветской — уже в силу того, что советская идеология не имела ничего общего с реальной жизнью» [17, с. 147].

Однако, несмотря на одиночество режиссера, нельзя не видеть, что оторвать его творчество от атмосферы того времени, в которой он создавал свои фильмы, от сообщества режиссеров-современников, тоже невозможно. Тарковский был порожден «новой волной» в кино, которая, несомненно, была не только во Франции, но и в Советском Союзе, что не противоречит его исключительной творческой индивидуальности.

Так вопрос о типе художника переходит в вопрос о типе культуры, как и о конкретной фазе в ее истории. Конечно, очевидно, что художник типа Тарковского (и об этом будет сказано специально) мог возникнуть в ситуации «оттепели». Это время требовало художника такого типа. И что это за время, глубинные смыслы которого удалось выразить лишь Тарковскому? И, наконец, что это за тип художника, которому удалось это сделать? И, наконец, в каком состоянии находилась культура, в которой совершился творческий прорыв, оказалось возможным отклонение от привычного официального и идеологического дискурса? Неполная проясненность феномена Тарковского возникает в связи с непроясненностью вопроса о преемственности в истории не только кино. Прецедентов той линии, которую представляет Тарковский, в кино советского времени почти нет, а о прецедентах в кино до 1917 г. и говорить нечего. Применительно к Тарковскому следует говорить даже не о кино, как и об искусстве в целом. Речь должна идти о преемственности в истории русской культуры, причем на самых разных ее уровнях — не только на художественном, но религиозном, философском, эстетическом и антропологическом. Именно русской, а не советской. Ведь и сама советская культура является и следствием, и, в том числе, причиной разрыва в истории русской культуры. Вот и попробуем с этой точки зрения Тарковского понять.

Такой ракурс исследования продиктован, между прочим, в том числе, и постоянными вопросами режиссеру, задаваемыми слушателями во время многочисленных встреч режиссера со зрителями. Вот один из таких вопросов, заданным ему в 1979 г.: «Сознаете ли Вы свою ответственность в развитии русской советской культуры?» [26, с. 240]. Подобных вопросов, обращенных к Тарковскому, может быть много. Это понятно, ведь творчество Тарковского подрывало многие традиционные представления. Например, те, что сложились в европейской эстетике, когда предметом эстетического стала исключительно чувственная стихия. Тарковский и здесь оказался «инакомыслящим». «Инакомыслящим» для классической эстетики и всей той культуры, для которой эта эстетика многое определяла. О том, что Тарковского следует понимать, в том числе, и в контексте философской мысли, удачно сказал современный философ И. Евлампиев. В своем исследовании творчества Тарковского он сместил внимание с тех, кто окружал режиссера и иногда помогал ему создавать фильмы, а таких и сторонник, и критиков, как и их высказываний и воспоминаний находилось много, с одной стороны, на тех, кто размышлял о смысле жизни, т. е. на философов, с другой. Приступая к изложению своего видения этого художника, И. Евлампиев пишет:

> «В связи с этим читателя не должно удивлять появление на страницах этой книги имен известнейших русских философов — от Петра Чаадаева до Семена

Франка, Льва Карсавина, Льва Шестова и других представителей философии "Серебряного века". Андрей Тарковский совершенно естественно встает в один ряд, и мы не сомневаемся, что со временем его имя будет обязательной принадлежностью не только любого обзора, посвященного истории русского искусства, но и любого изложения истории русской философии» [9, с. 6].

Так впервые в нашей литературе Тарковский был представлен не только как художник, но и как мыслитель, философ. Но его нередко именно так воспринимали и его поклонники. В своем Мартирологе режиссер приводит записку одного из участников встречи зрителей с режиссером, в которой в обращении к нему его назвали «великим художником-философом» [9, с. 243]. В самом деле, возьмем хотя бы такой факт. Известно, например, что философия XX в. проявляет колоссальный интерес к проблеме времени, хотя, конечно, этот интерес уже имел место в средние века, о чем свидетельствует философия Августина, оставившего глубокие суждения о времени. Найдем ли мы что-то подобное в сказанном о времени Тарковским? Вот, например, у него есть такое высказывание: «Время — лишь способ общения, в него завернуты мы, словно в кокон, и ничего не стоит сорвать эту вату веков, окутывающую нас, с целью получить общие единые и единовременные ощущения» [26, с. 243].

Это, конечно, означало, что, какими бы глубокими ни были попытки интерпретировать его творчество, исходя из киноведческих и искусствоведческих представлений, они еще не дадут о нем исчерпывающего представления, если оно в сфере искусства вообще возможно. Таким образом, во многом благодаря творчеству Тарковского в отечественном кино повышается даже статус кино как такового, которое впервые начинает восприниматься как форма философствования, как, если использовать выражение Е. Трубецкого, «умозрение в красках», а точнее, в изображениях [30]. Короче говоря, вопрос о Тарковском как философе переходит в более общий вопрос изучения кино в ракурсе философии. Кино как объект философского анализа, но в то же время кино как форма философствования.

Однако наша постановка вопроса будет еще более сложной. Мы соотносим Тарковского не только с художественным процессом и относимся к нему с точки зрения истории искусства, теории искусства или художественной критики. Его творчество, пожалуй, будет весьма показательным для понимания функционирования русской культуры, которая в своей истории проходит разные стадии. В зависимости от этого она или способствует самореализации тех или иных художников или не позволяет им найти выражение своему таланту. Короче, смысл нашего исследования заключается не просто в философии или даже в философии творчества, а в философии культуры. Пример с Тарковским в этом отношении весьма показателен. В 2020 г. группа современных философов нового поколения посвящает кино как философскому феномену монографию [13], что автором этой работы было отмечено и высоко оценено и в отзыве на эту монографию, и в специальной статье, посвященной философии кино [37, с. 192].

В связи с этим можно утверждать, что опыт творчества таких режиссеров, как Тарковский, безусловно способствует подъему в теоретических и философских исследованиях кино, хотя в зарубежной гуманитарной науке, в той же философии новинкой такое отношение к кино не является [47]. Взять хотя бы

появившееся еще в 1983 г. объемное исследование французского философа Ж. Делёза «Кино», в котором он доказывает, что теория и философия не есть нечто отдельное от фильма. Процесс философствования определяет в фильме повествование. Образная реальность фильма — это и есть философская реальность. В качестве примера Делёз ссылается на Ж.-Л. Годара.

> «Пользу теоретических книг по вопросам кино часто ставят под сомнение (особенно теперь, ибо эпоха не благоприятствует), — пишет Делёз, — Годар любит напоминать о том, что, когда будущие режиссеры новой волны писали, они писали не о кино, они не создавали никаких теорий, а просто таков был их способ создавать фильмы. Думается, это замечание не демонстрирует большего понимания того, что называется теорией. Ибо теория тоже творится, и не в меньшей степени, нежели ее объект. Для большинства людей философия — это то, что не "создается", а предшествует в готовом виде на заранее изготовленных небесах. А ведь на деле-то философская теория сама по себе представляет собой практику, в той же мере, что и ее объект. Она не более абстрактна, чем ее объект» [7, с. 552].

Но раз кино — это форма философской рефлексии, то, следовательно, режиссеры, по крайней мере, самые выдающиеся, предстают философами. К такому выводу приходит и Делёз:

> «Великие кинорежиссеры подобны великим живописцам или великим музыкантам: именно они лучше всего говорят о том, что создают. Но, говоря, они становятся иными, они превращаются в философов или теоретиков — даже Хоукс, не любивший теорий, даже Годар, притворяющийся, будто он презирает теории. Концепты в самом кино не даны. И все-таки это концепты кино, а не теории о кино. Всегда приходит час, полуденный или полночный, когда вопрос "что такое кино?" превращается в другой: "что такое философия?". Само кино представляет собой новую практику образов и знаков, а философия должна создать теорию последней как концептуальную практику. Ибо никакой детерминации, ни технической, ни прикладной (психоанализ, лингвистика), ни рефлексивной, недостаточно для того, чтобы сформировать концепты самого кино» [7, с. 553].

То обстоятельство, что кино творится и постигается на уровне философской рефлексии, что оно и есть сама эта рефлексия, по крайней мере, одна из форм такой рефлексии, имеющая корни в существе русской философии, ибо она рождалась и функционировала в литературных, т. е. романных, формах (и пример с Ф. Достоевским тут является наиболее очевидным), одновременно с появлением, несмотря на какие-то одиночные попытки, отрефлексировано не было. Разумеется, о кино как о форме философствования могут свидетельствовать лишь высшие проявления этого искусства, такие, например, как фильмы Эйзенштейна или Бергмана. В остальных слоях кинопродукции мы часто узнаем открытия великих режиссеров-философов в виде либо уцененной и вульгаризированной продукции, либо в духе того, что известно как массовая культура, хотя и в массовой культуре есть нечто такое, что подчас объединяет ее с высшими проявлениями кино, а именно, возврат к ранним формам в истории искусства [20].

А то, что кинематограф Тарковского является одновременно и разновидностью философской рефлексии, убедительно продемонстрировал в своей

книге «Киногерменевтика Тарковского» Д. Салынский [21, с. 5]. Приступая к фундаментальному теоретическому исследованию творчества Тарковского, киновед представляет его не только как герменевтическое истолкование этого творчества, в котором режиссер предстает не объектом исследования, а самим исследователем, философом, пытающимся понять законы мироздания и воплощающим их в кинообразах по определенной системе, что, собственно, и является его авторской герменевтикой. Герменевтика ведь тоже философия, одно из направлений в философии, интерес к которому в XX в. весьма высок, и в особенности в период, когда создавал свои фильмы Тарковский. Несомненно, новаторское исследование Салынского позволяет покончить с весьма распространенным мнением по поводу непонятности и загадочности фильмов Тарковского. Мысль Делёза о кино как разновидности философии можно проиллюстрировать цитатой из Монтеня, которую Тарковский выписывает и оставляет в своем Мартирологе. Называя Платона поэтом, Монтень пишет: «Поистине философия есть не что иное, как софистическая поэзия. Разве все авторитеты древних авторов не были поэтами? Да и сами древние философы были лишь поэтами, излагавшими философию поэтически» [26, с. 319]. Ну, раз Тарковский выписывает это суждение из Монтеня, то, видимо, это выражает и его точку зрения на кино и свое творчество.

### *II. Искусство как способ философствования. Обязательность личного опыта как отправная точка философствования, объединяющая философию и искусство. Значимость личного опыта для авторского кино. Авторское кино как следствие философских подтекстов советской «новой волны» в кино*

Допустим, Тарковский — философ. Но что это значит? Как мы понимаем философию? Как она проявляется в его фильмах? Как она помогает понять те смыслы, что имеются в его образах и помогает ли? Ведь если мы не дадим на этот вопрос точного ответа, то мысль Тарковского как философа повисает в воздухе. Она произвольна, бездоказательна, бессмысленна. Потом, философию ведь тоже можно понимать по-разному. В советской России под ней подразумевали институционализированную часть государственного идеологического аппарата. Но разве это единственная ее функция? Разве в этом заключается смысл философии? Но ведь не это же мы имеем в виду. Русская философия в тот период, когда творил Тарковский, от этой функции как раз пыталась освободиться. Об этом свидетельствовали в середине 50-х гг. прошлого века дискуссии вокруг тезисов Э. Ильенкова по поводу предмета философии. Нечто подобное развертывалось и в искусстве. В этом смысле Тарковский — один из самых ярких примеров. Но то, что Тарковский не просто режиссер, а еще и философ, мало кто понимал.

Прислушаемся к одному из философов — современников Тарковского, размышлявших о том, что есть философия и как ее понимать. М. Мамардашвили — это такой же неудобный для своего времени мыслитель, утверждавший, что философское мышление — не профессия. Мамардашвили — один из тех философов, который заметно отрывал философию от идеологии. Он нам необходим, чтобы точнее распознать Тарковского как философа. По его убеждению,

предпосылкой каждого философского опыта является личный и живой опыт, навеянные столкновением с миром переживания, порождающие у человека те или иные вопросы, на которые ответы у него отсутствуют, не достигают той обязательной системности, оставаясь на уровне поэтического, метафорического и литературного выражения. К такому типу философствования относится, например, экзистенциализм, о чем мы в связи с Тарковским в последующих публикациях будем говорить. Ведь не случайно же М. Хайдеггер находит свои непривычные для классической философии понятия в поэзии.

Но появление таких вопросов означает, что человек находится еще на полпути к философии. Хотя, судя по всему, такое видение философии возникает лишь в ситуации, когда возникает необходимость эмансипироваться от идеологических функций философии. А вот следующая часть пути связана уже с обращением к философским понятиям и категориям, с помощью которых можно осмыслить личные бессознательные или полусознательные переживания. Лишь в этом случае личный опыт человека обретает более или менее ясный смысл. В этом смысле весьма показательно место в романе Г. Гессе «Игра в бисер», которое так нравилось Тарковскому, где говорится: «Истина должна быть пережита, а не преподана. Готовься к битвам» [26, с. 42]. Но этот смысл тоже приходит не в состоянии длительного и логического обдумывания. Он может возникнуть внезапно как озарение. Вот как философ это состояние описывает:

> «Чаще всего наше переживание сопровождается отрешенным взглядом на мир: мир как бы выталкивает тебя в момент переживания из самого себя, отчуждает, и ты вдруг ясно что-то ощущаешь, сознаешь. Это и есть осмысленная, истинная возможность этого мира. Но именно в видении этой возможности ты окаменел, застыл, оказался как бы отрешенно вынесенным из мира. В этом состоянии тебе многое способно открыться. Но для того, чтобы это открытие состоялось, нужно не только остановиться, а оказаться под счетом или в горизонте вопроса: почему тебе это так впечатляет? Например, почему я раздражен? Или наоборот: почему я так рад? Застыть в радости или в страдании. В этом состоянии — радости или страдании — и скрыт наш шанс: что-то понять» [15, с. 17].

Так это переживание дает неофиту что-то вроде костылей, необходимых для специфического философского мышления. В результате можно утверждать, что первая половина пути постижения философии пройдена.

Из этого суждения философа, ставившего своей целью объяснить, как он понимает философию, мы пока уяснили лишь две существенных и необходимых для нас вещи. Первое — это то, что философское знание и мышление приходит не со стороны и в готовом виде, а предполагает личный опыт, и что окончательное овладение философским мышлением предполагает наличие вопросов, вытекающих из опыта личной жизни неофита, и эти вопросы должны появиться у самого человека, а не приходить извне уже готовыми. Без этих личных вопросов прививка философского мышления к неофиту произойти не может. Второе суждение философа связано с тем, что можно было бы обозначить как психология творчества. В данном случае творчество следует понимать как творчество в философской сфере. Но это одновременно и мышление художественными образами. Поэтому здесь невозможно не отметить,

что эти две отмеченные философом характерные для обретения философского мышления особенности вовсе не являются специфически философскими. Они в такой же степени являются реальностью всякого художественного мышления. Здесь ведь тоже требуется и личный опыт, и личные переживания, и наличие исключительного мгновения, когда происходит отпадение от мира, выход из реальности и возможность посмотреть на привычное отстраненным взглядом.

Эти наши замечания по поводу сказанного Мамардашвили доказывается хотя бы уже тем, что в истории философии можно обнаружить множество примеров, когда профессиональные философы писали романы, стихи и вообще художественные произведения. Более того, когда философские идеи представали в форме художественных произведений, как это случалось, скажем, с Камю и Сартром. Тут можно сослаться на А. Хомякова, В. Соловьева, Ф. Достоевского как, собственно, и на Тарковского. Однако, настаивая на обязательном присутствии личного опыта как предпосылки проникновения философии в искусство, как начального этапа философского мышления, мы все же должны тут же и сказать, что применительно к Тарковскому это обстоятельство хотя и является весьма значимым, но еще многого не определяет. Но это обстоятельство позволяет выявить в творчестве Тарковского то, что объединяет его с его современниками-режиссерами, а именно, индивидуальный опыт. Однако когда мы ставим перед собой задачу разгадать исключительность творческой личности Тарковского, то нам придется поставить вопрос не только об индивидуальных, но и о ее внеиндивидуальных моментах. Именно это обстоятельство требует обращения к философии.

Но это надындивидуальное начало в его фильмах не обязательно подразумевает общность со своими коллегами — режиссерами. Его единомышленниками часто были представители других культур, особенно в поздний период его творчества. Конечно, личный опыт предшествует философствованию, в том числе в художественных формах. Но логика становления Тарковского свидетельствует, что взрыв переживаний, связанный с личным опытом, не обязательно имеет место в начале творческого пути. Фильм Тарковского «Зеркало», который как некоторые утверждают, является лучшим его фильмом, сотканным из таких переживаний, появился вовсе не в начале его творческого пути, что только подтверждает мысль о том, что личный опыт активен на всем протяжении творческого пути. Вообще, все сказанное имеет отношение к постижению философии неофитом во времени, начиная с первых непрофессиональных шагов, и к овладению формой философского мышления. Именно формой, а не содержанием, которая нас только и интересует. Нас будет интересовать не столько специфика философского мышления и его постижение, сколько специфика философии XX в., специфика времени, в котором создавал свои фильмы Тарковский, испытывающий воздействие разных форм и идей, в том числе и философских.

Проблема заключается лишь в том, что в этом столетии единой философии не существовало. Если, конечно, иметь в виду европейскую философию в целом, а идеи этой философии начали проникать и в советскую Россию именно в тот период, когда Тарковский создавал свои фильмы. Исключением может быть лишь отечественная философия советского времени. Она в боль-

шей степени была единой, но именно поэтому в связи с ней возникает вопрос, а была ли она философией. Конечно, можно считать, что в какой-то степени была, ведь Марксу в философии не откажешь, а советская философия — она больше от Маркса. Но это особый вариант философии, который к Тарковскому отношения не имеет. Русская философия советского времени не была философией в том смысле, который имеет в виду Мамардашвили, потому, что личный опыт она не допускала и исключала. Это связано вообще с образом человека в марксизме. К неофиту она приходила уже в готовом виде, к тому же утрачивая свою специфику. О каком личном опыте в данном случае может идти речь, если, как это сказано у Достоевского и процитировано Тарковским, «сам человек устраняется» [26, с. 54].

Личный опыт исключался потому, что она оказывалась средством достижения единомыслия. Это обстоятельство обязывает поставить вопрос о ситуации, в которой личность оказывалась. Нас будет интересовать положение личности в этом времени, индивидуальный опыт человека, а не готовая идеологическая матрица. Матрица, с помощью которой описывается, осмысляется, а точнее сказать, стирается индивидуальный опыт. В сопоставлении с этой навязываемой и приходящей извне матрицей индивидуальный опыт жизни приобретает особую значимость. Вот этот прорыв в обретении собственного голоса, индивидуального голоса, что происходит в поколении шестидесятников, и будет все-таки общим для Тарковского и для режиссеров — его сверстников, которых назовут шестидесятниками. На этой же основе будет очевидной и общность столь разных, как Тарковский и Шукшин, как ученики М. Ромма, которых критики обычно друг другу противопоставляют. «Шестидесятничество роднит многих режиссеров — современников Тарковского. Об этом точно пишет Л. Аннинский, хотя отсчет этой общности критик ведет от 1956 года, когда «выломился, выделился отдельный человек из общего потока» [3, с. 84]. А значит, в начале этого процесса были М. Калатозов, Г. Чухрай, М. Калик, А. Алов, В. Наумов, даже М. Ромм и Ю. Райзман. Так что Л. Баткин, назвавший свою статью о фильме Тарковского «Зеркало» «Не боясь своего голоса», прав, когда пишет, что фильм «Зеркало», «не похожий на другие лучшие советские ленты тех лет, отнюдь не выпадает из фокуса общих исканий» [4, с. 108]. Это касается и искусства, и в то же время философии.

Острота этого вопроса в России особенно ощущалась в ситуации «оттепели». И это касается уже не только самого философа и не неофита, пытающегося стать философом. Это касается любой личности, переживающей в XX в. одно из исторических состояний. В кино советского времени возникает то, что во Франции в это время получит обозначение как «новая волна», а она возникает именно как возможность утверждения личностной позиции. В первой половине XX в. было трудно говорить об индивидуальном опыте человека как самоценном, поскольку утопическая идея, да еще в имперском оформлении, в России работала на растворение человека в массе и на единомыслие. Поэтому сама философия растворялась в идеологии, оказываясь одной из форм существования идеологии. По сути, возрождение философии в России происходило лишь на рубеже 50–60-х гг. прошлого века, т. е. как раз в тот период, когда начинается творческая биография Тарковского.

В 1988 г. Мамардашвили в журнале «Юность» публикует статью под названием «Философия — это сознание вслух», в которой расшифровывалось значение для философского мышления индивидуального человеческого опыта. Это состояние философ назвал «паузой», которую следует понимать как выход из цепи коллективных действий в состояние «недеяния» или созерцания, что благоприятствует пониманию. Эта мысль оказывается в центре исследования Делёза о кино. Именно упразднение действия и погружение в реальность созерцания отмечает Делёз. Но выход из идеологической матрицы, обретение индивидуального голоса означало и явление нового языка, с помощью которого заново происходило понимание жизни. Здесь невозможно не напомнить об эпизоде, с которого начинается фильм «Зеркало». Подросток — заика, ощутив, что преодолел заикание, восклицает: «Я могу говорить». Это ведь не физиология, а социальная психология. Переживаемое в хрущевскую эпоху состояние всего советского общества. По сути, с рубежа 50–60-х гг. в советской России начинается особый период, который хочется обозначить с помощью понятия «романтизм». Как когда-то в первых десятилетиях XIX в. романтизм в европейской культуре сменяет классицизм с присущим ему культом государственности, так в середине XX в., в ситуации «оттепели», Россию захлестывает стихия чувствительности, что получает выражение в поэзии шестидесятников. А что такое этот культ чувств, как не выражение обретения личностью самостоятельности по отношению к идеологической матрице, как не выплеск человеческих переживаний, лирической стихии. Так первым признаком советской «новой волны» в кино оказывается сентиментализм, который в европейском мире был предвосхищением романтизма.

Здесь следует сразу же отметить то, что вот эта поэтическая интонация времени, возникшая в литературе, затем переходит в кино. Так в кино появляется целое направление, которое тоже будут называть поэтическим. Поэтическое направление будет одним из наиболее ярких признаков возникшей уже в советской кино «новой волны», остановить которую в 1964 г., когда со своего поста был смещен Н. Хрущев и все вроде пошло назад, было уже невозможно. Первые фильмы Тарковского возникают именно в этой атмосфере культивирования лирики, активизации личного опыта. В Мартирологе за 1970 г. Тарковский в связи с замыслом нового фильма, оказавшегося неосуществленным, записывает: «Это будет тот самый случай, когда она целиком будет построена на собственном опыте. И я уверен — станет важной в связи с этим и для зрителя» [26, с. 28–29]. В этом суждении поймано самое главное — атмосфера времени, возникновение возможности, которой раньше не было. Короче говоря, первые фильмы несут на себе печать поэтического стиля в кино. Собственно, именно это обстоятельство кинокритика тех лет как раз и улавливает в первом фильме Тарковского «Иваново детство», и такое отношение к нему, как кажется, пересмотру не подлежит.

Все вроде бы верно. Когда кинокритик Н. Зоркая в 1962 г. пишет рецензию на фильм «Иваново детство», она в ней констатирует: «Сейчас часто говорят об авторском кинематографе. “Иваново детство” может служить примером именно такого кинематографа, в наши дни формирующегося и пробивающего себе дорогу» (цит. по: [12, с. 318]). Но в случае с Тарковским не все так просто. Единства в среде критиков по поводу того, можно ли представить Тарковского

выразителем поэтического кино, все же не было. По отношению даже к этому направлению, как и ко всему советскому кино, он предстает «инакомыслящим», или, как выразился работающий с режиссером композитор Э. Артемьев, «полузапрещенным» [16, с. 84], но, разумеется, не в политическом, а в эстетическом смысле. Так, критик Л. Аннинский отвергает возможность сделать Тарковского одним из лидеров поэтического направления в кино. «В начале 60-х годов (период «Иванова детства») Тарковский охотно прилагает к своему кино слово "поэтическое". Но уже в "Ивановом детстве" все восстает против традиционной кинопоэтичности» [3, с. 84]. Критик ставит вопрос о возможности обозначить стиль Тарковского как прозаический, интеллектуальный, документальный.

Превратить Тарковского в представителя какого-то одного направления не получается. Да и сам режиссер, как подтверждает работавший с ним художник М. Ромадин, «не любил термин "поэтическое кино", которым критики окрестили его ранние фильмы» [16, с. 372]. Но и такая позиция еще не разрешает вопроса о стилевой идентификации режиссера. Например, критик В. Шитова предлагает близкую поэтическому направлению, к которому причастен Тарковский и которое может стать основой его идентичности, формулировку. «Андрей Тарковский был поэтом кино, — пишет она. — Нет, не "представителем направления поэтического кинематографа", а именно поэтом, во всем киноискусстве если не единственным, то редкостным» [16, с. 142]. Вроде бы вопрос стилевой идентификации Тарковского критик решает, но это только кажется. Так что придется поиски его идентификации продолжить. Да и трудно вообще свести Тарковского к поэтическому направлению, если вообще пересматривать на ранний его фильм, имея в виду его последние фильмы. Но чтобы утверждать, что Тарковский — философ, этого обстоятельства, т. е. что он представляет поэтическое направление, еще недостаточно. Это еще не аргумент для доказательства его как философа. Нам необходимы не искусствоведческие, а философские аргументы. Когда мы настаиваем на том, что Тарковский — философ, то сразу же возникает и второй вопрос: а к какому философскому направлению из всех существующих в XX в. мышление Тарковского ближе. Таких направлений в современной философии много. Философия XX в., как в свое время античная философия эллинистической эпохи, дробится на множество направлений. Вопрос этот важен, ведь, когда Тарковский выезжал на встречи со зрителями, а он это делал часто, ему как раз наиболее подготовленные зрители задавали именно такой вопрос: «Какой философской концепции подчинены ваши фильмы?» [26, с. 235].

Опираясь на Мамардашвили, мы пока уяснили лишь предпосылки для философствования, в особенности философствования в ситуации, что складывалась в советской России, а она длительное время философствованию явно не способствовала. Мы, выражаясь словами Мамардашвили, пока к истинному философствованию оказываемся на полпути. А вот дальше следует понять, какие готовые философские формы обретет у Тарковского личный опыт. Но это должны быть готовые формы именно философии, а не идеологии. При этом следует подчеркнуть, что без этого опыта осмыслить его творчество как философа невозможно, как невозможно осмыслить творчество любого другого художника, которого можно было бы назвать философом. Но это особенно касается Тарков-

ского, которого без личного опыта представить вообще невозможно. Личный опыт в его фильмах взрывает все традиционные сюжеты и жанры. Авторское кино явилось результатом прорыва личного начала не только в советском кино. Именно на основе личного опыта и рождается то, что назовут авторским кино. Авторский фильм предполагает философские подтексты. А вот это обстоятельство в дискуссия киноведов в 60-е годы применительно и к авторскому фильму, и к творчеству Тарковского и не было принято во внимание. Некоторые фильмы Тарковского вообще представляют мозаику из воспоминаний и переживаний детства и даже снов. Особая значимость личных переживаний и воспоминаний у Тарковского приводит даже к разрушению привычных, давно сложившихся в кино классических сюжетных форм. Тех форм, что воспроизводили именно действия героев и были далеки от воспоминаний и переживаний как показателей созерцания. Так в фильме «Андрей Рублев» режиссер дробит единый традиционный сюжет на ряд почти самостоятельных новелл. В этом смысле его фильм «Зеркало» для его творчества становится наиболее характерным. В нем Тарковский как бы иллюстрирует мысль Платона о воспоминании как основе творчества. Воспоминание о том идеальном пространстве как предпосылке творчества художника, вынужденного существовать в пространстве земном. Собственно, уже это сближение мышления Тарковского с представлением Платона о творчестве дает аргумент для того, чтобы Тарковского представить философом. К тому же в фильме «Зеркало» улавливаются автобиографические подробности. Это в продолжении все той же традиции, что связана с романтической интонацией, т. е. с поэтическим кино. Взрыв поэзии в литературных, театральных и кинематографических формах в ситуации «оттепели» как раз и выражает стихию личного опыта. На этом стоят все режиссеры советской «новой волны». И следовательно, пока Тарковский на этом фоне вроде бы еще не выделяется. Однако, пытаясь разгадать, в чем состоит смысл Тарковского как Автора, как одного из наиболее ярких художников, представляющих авторское кино, мы пока лишь делаем первое соприкосновение с его творчеством. Следующим шагом должно быть выявление соответствия этого творчества и этого мышления с какой-то известной в истории культуры философской системой. Следующая наша публикация как раз и будет посвящена этому вопросу.

## ЛИТЕРАТУРА

1. А. А. Тарковский в контексте мирового кинематографа: Материалы Международной конференции 22 ноября 2002 года. Москва. ВГИК им. С. А. Герасимова. — М.: ВГИК, 2003. — 191 с.

2. Андрей Тарковский. Мартиролог. Дневники. 1970–1986. Международный Институт имени Андрея Тарковского. 2008. — 623 с.

3. Аннинский Л. Апокалипсис по «Андрею» // Мир и фильмы Андрея Тарковского. — М.: Искусство, 1991. — С. 75–87. — 398 с.

4. Баткин Л. Не боясь собственного голоса // Мир и фильмы Андрея Тарковского. — М.: Искусство, 1991. — С. 98–141. — 398 с.

5. Бергман и Тарковский // Сеанс. — 1996. — № 13. — С. 70–71. — 70 с.

6. Божович В. У последней черты. Образ человека у Бергмана, Висконти, Тарковского // На грани тысячелетий. Мир и человек в искусстве XX века. — М.: Наука, 1994. — 271 с.

7. Делёз Ж. Кино. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — С. 552. — 560 с.

8. Евлампиев И. И. Андрей Тарковский и новая философия человека // Вопросы философии. 1996. — № 12. — С. 48–61.

9. Евлампиев И. И. Художественная философия Андрея Тарковского. — М.: Алетейя. 2001. — 349 с.

10. Зоркая Н. Андрей Тарковский — «русский европеец» // Материалы Международной конференции 22 ноября 2002 года. Москва. ВГИК им. С. А. Герасимова. — М.: ВГИК, 2003. —С. 22–31.

11. Зоркая Н. Андрей Тарковский // Люди и судьбы. XX век. — М.: 2002. — С. 239–253.

12. Зоркая Н. Как я стала киноведом. — М.: Аграф, 2011. — С. 318. — 448 с.

13. Кинематографический опыт. История — теория — практика. Коллективная монография. — СПб.: Порядок слов, 2020. — 360 с.

14. Куросава А. «Солярис». Тоска по природе Земли // О Тарковском. Воспоминания в 2 книгах. Кн. 1. — М.: Дедалус. 2002. — С. 424–426.

15. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. — М.: «Прогресс». «Культура», 1992. — С. 17. — 416 с.

16. Мир и фильмы Андрея Тарковского. — М.: Искусство, 1991. — № 2. — С. 75–87. — С. 95–100. — 398 с.

17. Михалков-Кончаловский А. Низкие истины. Семь лет спустя — М.: Эксмо, 2006. — С. 147. — 544 с.

18. Мишарин А., Тарковский А. Зеркало. Сценарий // Киносценарии. 1988. — № 12. — С. 122–154.

19. О Тарковском. — М.: Прогресс, 1989. — 400 с.

20. Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского // Киноведческие записки. 1996. — № 31. — С. 188–198.

21. Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского. — М.: Продюсерский Центр «Квадрига», 2009. — С. 5. — 576 с.

22. Символизм и современность: А. Тарковский как продолжатель русской теургической философии и символизма // Дискуссии о символизме в особняке русского модерна. — М.: Историко-культурный комплекс «Особняк купца Носова» РГБМ. Межинститутская научная группа «Европейский символизм и модерн», 2024. — С. 94–103.

23. Суркова О. Тарковский против Тарковского. Дневник пионерки. — М.: Канон+, 2020. — 456 с.

24. Тарковский А. Запечатленное время // Вопросы киноискусства. Выпуск 10. — М.: Наука, 1967. — С. 79–102.

25. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре // Искусство кино. 1990. — № 7. — С. 105–112; № 8. — С. 103–113; № 9. — С. 101–108; № 10. — С. 83–91.

26. Тарковский А. Мартиролог. Дневники. 1970–1986. — Международный институт имени Андрея Тарковского, 2008. — С. 28. — 623 с.

27. Тарковский А. Слово об Апокалипсисе // Искусство кино. 1989. — № 2. — С. 95–100.

28. Тарковский А. XX век и художник // Искусство кино. 1989. — № 4. — С. 88–106.

29. Тарковский А., Кончаловский А. Андрей Рублев (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. — № 4. — С. 139–200; № 5. — С. 126–160.

30. Трубецкой Е. Умозрение в красках. Этюды по русской иконописи. — Издательство Московской патриархии Русской православной церкви. — М., 2012. — 152 с.

31. Фрейлих С. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского — М.: Академический проект, 2002. — 509 с.

32. Хренов Н. А. «Смерть» или «рождение» Автора в зрелищном дискурсе: А. Тарковский на фоне реабилитации культуры Серебряного века // Энтелехия. — Костромской государственный университет им. Н. А. Некрасова. — Том 13. — Серия «Культурология», 2007. — № 16. — С. 106–118.

33. Хренов Н. А. Гений и культура (Традиции культурного ренессанса начала XX века в творчестве Андрея Тарковского) // Теория художественной культуры. — М.: Государственный институт искусствознания. Выпуск 6. 2003.

34. Хренов Н. А. Глава 10. Смена эстетической парадигмы в русской культуре второй половины XX века: феномен А. Тарковского // Хренов Н. А. Кино: реабилитация архетипической реальности. — М.: Аграф. 2006 (Серия: «Кабинет визуальной антропологии»). — С. 591–640. — 704 с.

35. Хренов Н. А. Дискурс А. Тарковского с культурологической точки зрения: Русский мессианизм без имперского комплекса // Журнал Ярославского государственного педагогического университета. 2018. — № 2. — С. 169–178.

36. Хренов Н. А. Мессианский комплекс в российском кино. Энтелехия. Костромской государственный университет. 2008. — № 18. — С. 97–118.

37. Хренов Н. А. Новый проект философского исследования кино. Отзыв о коллективной монографии «Кинематографический опыт: история — теория — практика». — СПб.: 2020 // Terra aestheticae. Теоретический журнал российского эстетического общества. — СПб.: 2020. — № 1. С. 192–210.

38. Хренов Н. А. Основатели дискурсивности в отечественной кинорежиссуре: от А. Тарковского к А. Звягинцеву. Статья вторая // Культура культуры. — 2019. — № 2. — [Электронный ресурс] // URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osnovateli-diskursivnosti-v-otechestvennoy-kinorezhissure-i-ih-posledovateli-ot-a-tarkovskogo-k-a-zvyagintsevu/viewer (дата обращения: 30.03.2024)

39. Хренов Н. А. Основатели дискурсивности в отечественной кинорежиссуре: от А. Тарковского к А. Звягинцеву. Статья первая // Электронный журнал Научной ассоциации исследователей культуры «Культура культуры». 2019. — № 1. — [Электронный ресурс] // URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osnovateli-diskursivnosti-v-otechestvennoy-kinorezhissure-i-ih-posledovateli-ot-a-tarkovskogo-k-a-zvyagintsevu/viewer (дата обращения: 30.03.2024)

40. Хренов Н. А. Открытие «космического чувства» (Андрей Тарковский ставит «Солярис» С. Лема) // Искусство и точные науки. — М.: Наука, 1978. — С. 222–245. — 296 с.

41. Хренов Н. А. Последователи дискурса А. Тарковского в современной российской кинорежиссуре: А. Звягинцев. Ярославский педагогический вестник. 2018. — № 3. — С. 264–276.

42. Хренов Н. А. Сакрализация частной жизни у А. Тарковского и А. Звягинцева: утверждение через демонстрацию обратного в фильме «Нелюбовь» // Ярославский педагогический вестник. 2018. — № 4. — С. 265–269.

43. Хренов Н. А. Смена эстетической парадигмы в русской культуре XX века: феномен А. Тарковского // Энтелехия. Костромской государственный университет им. Н. А. Некрасова. Кострома, 2003. — № 6. — С. 108–131.

44. Хренов Н. А. Творческие личности и культурные модели: проблема преемственности в отечественной кинорежиссуре. Взгляд культуролога // Ярославский педагоги-

ческий вестник. Журнал Ярославского государственного педагогического университета им. К. Д. Ушинского. — 2018. — № 1. — С. 182–188.

45. Хренов Н. А. Творчество А. Тарковского в контексте переходных процессов культуры второй половины XX века // Русская художественная культуры. Контуры духовного опыта. — СПб., 2003. — С. 122–163.

46. Хренов Н. А. Философия и искусство: Тарковский как основатель новой дискурсивности. Научно-практическое сетевое издание Индустрия впечатлений. Технологии социокультурных исследований». Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого. Великий Новгород, 2023. — № 4. — С. 49–88.

47. Хренов Н. А., Хренов А. Н. Возможна ли философия кино и какие аспекты кино могут стать ее предметом? // Вестник ВГИКа. 2021. — № 2. — С. 102–118; —№ 3. — С. 96–114; — № 4. — С. 94–106; 2022. — № 1. С. 58–74.

48. Хренов Н. А. Художественный мир Андрея Тарковского. Духовно-философские аспекты // Искусство советского времени. В поисках нового понимания. — М.: Алетейя. 1993. — 254 с.

49. Хренов Н. А. Шестидесятники и их последователи: дискурс А. Тарковского и его значение для отечественного кино второй половины XX века и первых десятилетий XXI века // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. материалы. Том 40. Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова. — Саратов, 2022. — С. 250–307.

50. Хренов Н. А. Tworczosc Andrieja Tarkowskiego w kontekscie idei rossyiskiego odrodzenia religijnego i kulturalnego poczatku XX wieku // Strefa filmu kino Andrieja Tarkowskiego. — Redakcja naukova Iwona Anna NDiaye. Marek Sokolowski. Torun: Widawnictwo Adam Marszalek, 2013. — S. 227–257.

51. Шемякин А. Кончаловский и Тарковский вместе и врозь // Кинематограф оттепели. Книга 2. — М.: 2002. — С. 228–300.

## REFERENCES

1. A. A. Tarkovsky in the context of world cinema: Proceedings of the International Conference on November 22, 2002. Moscow. VGIK named after S. A. Gerasimov. — M.: VGIK, 2003. — 191 p.

2. Andrey Tarkovsky. The martyrology. The diaries. 1970–1986. Andrey Tarkovsky International Institute. 2008. — 623 p.

3. Anninsky L. The Apocalypse according to "Andrei" // The world and films of Andrei Tarkovsky. — M.: Iskusstvo, 1991. — Pp. 75–87. — 398 p.

4. Batkin L. Not afraid of his own voice // The world and films of Andrei Tarkovsky. — M.: Iskusstvo, 1991. — Pp. 98–14. Pp. 108. — 398 p.

5. Bergman and Tarkovsky // Session. — 1996. — № 13. — C. 70–71. — 70 p.

6. Bozhovich V. At the last line. The image of man in Bergman, Visconti, Tarkovsky // On the verge of millennia. The world and man in the art of the twentieth century. — M.: Nauka, 1994. — 271 p.

7. Deleuze J. Cinema. — M.: Ad Marginem Press, 2016. — P. 552. — 560 p.

8. Evlampiev I. I. Andrey Tarkovsky and the new philosophy of man // Questions of philosophy. 1996. — № 12. — P. 48–61.

9. Evlampiev I. I. The artistic philosophy of Andrei Tarkovsky — M.: Alethea. 2001. — 349 p.

10. Zorkaya N. Andrey Tarkovsky — "The Russian European" // Proceedings of the International Conference on November 22, 2002. Moscow. VGIK named after S. A. Gerasimov. — M.: VGIK, 2003. — Pp. 22–31.

11. Zorkaya N. Andrey Tarkovsky // People and destinies. XX century. — M.: 2002. — Pp. 239–253.

12. Zorkaya N. How I became a film critic. — M.: Agraf, 2011. — Pp. 318. — 448 p.

13. Cinematic experience. History — theory — Practice. A collective monograph. — St. Petersburg: Word order, 2020. — 360 p.

14. Kurosawa A. "Solaris". Longing for the nature of the Earth // About Tarkovsky. Memories in 2 books. Book 1. — M.: Dedalus. 2002. — Pp. 424–426.

15. Mamardashvili M. How I understand philosophy. — M.: "Progress". "Culture", 1992. — P. 17. — 416 p.

16. The world and films of Andrei Tarkovsky. — M.: Iskusstvo, 1991. — № 2. — Pp. 75–87. — Pp. 95–100. — 398 p.

17. Mikhalkov-Konchalovsky A. Low truths. Seven years later — Moscow: Eksmo, 2006. — 544 p.

18. Misharin A., Tarkovsky A. Mirror. Screenplay // Screenplays. 1988. — № 12. — Pp. 122–154.

19. About Tarkovsky. — M.: Progress, 1989. — 400 p.

20. Salinsky D. Tarkovsky's Kinogermeneutics // Kinovedcheskie zapiski. — 1996. — № 31. — Pp. 188–198.

21. Salinsky D. Tarkovsky's film hermeneutics. — M.: Production Center "Quadriga", 2009. — P. 5. — 576 p.

22. Symbolism and modernity: A. Tarkovsky as a follower of Russian theurgic philosophy and symbolism // Discussions about symbolism in the mansion of Russian modernity. — M.: Historical and cultural complex "Mansion of merchant Nosov" RGBM. Interinstitutional scientific group "European Symbolism and Modernity", 2024. — Pp. 94–103.

23. Surkova O. Tarkovsky v. Tarkovsky. Diary of a pioneer. — M.: Canon+, 2020. — 456 p.

24. Tarkovsky A. Imprinted time // Questions of cinematography. Issue 10. — Moscow: Nauka, 1967. Pp. 79–102.

25. Tarkovsky A. Lectures on film directing // The art of cinema. 1990. — № 7. — Pp. 105–112; № 8. — Pp. 103–113; № 9. — Pp. 101–108; № 10. — Pp. 83–91.

26. Tarkovsky A. Martyrology. The diaries. 1970–1986. — Andrey Tarkovsky International Institute, 2008. — C. 28. — 623 p.

27. Tarkovsky A. The word about the Apocalypse // The art of cinema. — 1989. — № 2. — Pp. 95–100.

28. Tarkovsky A. The twentieth century and the artist // The art of cinema. — 1989. — № 4. — Pp. 88–106.

29. Tarkovsky A., Konchalovsky A. Andrey Rublev (Screenplay) // The art of cinema. — 1964. — № 4. — Pp. 139–200; № 5. — Pp. 126–160.

30. Trubetskoy E. Speculation in colors. Studies on Russian icon painting. — Publishing House of the Moscow Patriarchate of the Russian Orthodox Church. — M., 2012. — 152 p.

31. Freilich S. Theory of cinema: from Eisenstein to Tarkovsky — M.: Academic Project, 2002. — 509 p.

32. Khrenov N. A. "Death" or "birth" of the Author in spectacular discourse: A. Tarkovsky against the background of rehabilitation of the culture of the Silver Age // Entelechy. — Kostroma State University named after N. A. Nekrasov. — Kostroma, 2007. — Vol. 13. — Ser. "Cultural studies". — № 16. — Pp. 106–118.

33. Khrenov N. A. Genius and culture (Traditions of the cultural Renaissance of the early twentieth century in the work of Andrei Tarkovsky) // Theory of artistic culture. — M.: State Institute of Art Studies. — Issue 6. — 2003.

34. Khrenov N. A. Chapter 10. The change of the aesthetic paradigm in Russian culture of the second half of the twentieth century: the phenomenon of A. Tarkovsky // Khrenov N. A. Cinema: rehabilitation of archetypal reality. — M.: Agraf. 2006 (Series "The Cabinet of Visual Anthropology"). — Pp. 591–640. — 704 p.

35. Khrenov N. A. A. Tarkovsky's discourse from a cultural point of view: Russian Messianism without the imperial complex// / Yaroslavl pedagogical bulletin: Railway of the Yaroslavl State Pedagogical University. K. D. Ushinsky University. — Yaroslavl, 2018. — № 2. — Pp. 169–178.

36. Khrenov N. A. The Messianic complex in Russian cinema // Entelechy. — Kostroma State University named after N. A. Nekrasov. — Kostroma, 2008. — № 18. — Pp. 97–118.

37. Khrenov N. A. A new project of philosophical research of cinema. Review of the collective monograph "Cinematic experience: history — theory — Practice". — St. Petersburg: 2020 // Terra aestheticae. Theoretical Journal of the Russian Aesthetic Society. — St. Petersburg: 2020. — № 1. — Pp. 192–210.

38. Khrenov N. A. The founders of discursivity in Russian filmmaking: from A. Tarkovsky to A. Zvyagintsev. Article two // Culture of culture. — 2019. — № 2. — [Electronic resource] // URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osnovateli-diskursivnosti-v-otechestvennoy-kinorezhissure-i-ih-posledovateli-ot-a-tarkovskogo-k-a-zvyagintsevu/viewer (accessed: 30.03.2024)

39. Khrenov N. A. The founders of discursivity in Russian filmmaking: from A. Tarkovsky to A. Zvyagintsev. Article One // The electronic journal of the Scientific Association of Cultural Researchers "Culture of Culture". 2019. — № 1. — [Electronic resource] // URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osnovateli-diskursivnosti-v-otechestvennoy-kinorezhissure-i-ih-posledovateli-ot-a-tarkovskogo-k-a-zvyagintsevu/viewer (date of reference: 30.03.2024)

40. Khrenov N. A. The discovery of the "cosmic sense" (Andrei Tarkovsky puts "Solaris" by S. Lem) // Art and exact Sciences. — M.: Nauka, 1978. — Pp. 222–245. — 296 p.

41. Khrenov N. A. Followers of A. Tarkovsky's discourse in modern Russian film direction: A. Zvyagintsev // / Yaroslavsky pedagogical bulletin: Zh-l Yaroslavl State Pedagogical Institute. K. D. Ushinsky University. — Yaroslavl, 2018. — № 3. — Pp. 264–276.

42. Khrenov N. A. Sacralization of private life in A. Tarkovsky and A. Zvyagintsev: a statement through demonstration of the opposite in the film "Dislike" // Yaroslavsky pedagogical bulletin: Zh-l Yaroslavl State Pedagogical Institute. K. D. Ushinsky University. — Yaroslavl, 2018. — № . 4. — Pp. 265–269.

43. Khrenov N. A. The change of the aesthetic paradigm in the Russian culture of the twentieth century: the phenomenon of A. Tarkovsky // Entelechy. — Kostroma State University named after N. A. Nekrasov. — Kostroma, 2003. — № 6. — Pp. 108–131.

44. Khrenov N. A. Creative personalities and cultural models: the problem of continuity in Russian filmmaking. The view of a culturologist // Yaroslavsky pedagogical bulletin: Railway of the Yaroslavl State Pedagogical University. K. D. Ushinsky University. — Yaroslavl, 2018. — № 1. — Pp. 182–188.

45. Khrenov N. A. A. Tarkovsky's creativity in the context of cultural transition processes of the second half of the twentieth century // Russian Art Culture. The contours of spiritual experience. — St. Petersburg, 2003. — Pp. 122–163.

46. Khrenov N. A. Philosophy and art: Tarkovsky as the founder of a new discursivity // Scientific and practical online publication "Industry of impressions. Technologies of socio-cultural research". — Novgorod State University named after Yaroslav the Wise. — Veliky Novgorod, 2023. — № 4. — Pp. 49–88.

47. Khrenov N. A., Khrenov A. N. Is the philosophy of cinema possible and what aspects of cinema can become its subject? // Bulletin of VGIK. — M., 2021. — № 2. — Pp. 102–118; — № 3. — Pp. 96–114; — № 4. — Pp. 94–106; 2022. — № 1. Pp. 58–74.

48. Khrenov N. A. The artistic world of Andrei Tarkovsky. Spiritual and philosophical aspects // Art of the Soviet time. In search of a new understanding. — M.: Alethea. 1993. — 254 p.

49. Khrenov N. A. The Sixties and their followers: A. Tarkovsky's discourse and its significance for Russian cinema of the second half of the twentieth century and the first decades of the twentieth century // The dialogue of arts and art paradigms. Articles. Essays. materials. Volume 40. Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov. — Saratov, 2022. — Pp. 250–307.

50. Khrenov N. A. Tworczosc Andrieja Tarkowskiego w kontekscie idei rossyiskiego odrodzenia religijnego i kulturalnego poczatku XX wieku // Strefa filmu kino Andrieja Tarkowskiego. — Redakcja naukova Iwona Anna NDiaye. Marek Sokolowski. Torun: Widawnictwo Adam Marszalek, 2013. — S. 227–257.

51. Shemyakin A. Konchalovsky and Tarkovsky together and apart // Cinematography of the thaw. Book 2. — M.: 2002. — Pp. 228–300.