

*Н. А. Хренов**

**ТВОРЧЕСТВО А. ТАРКОВСКОГО
КАК ЭХО РУССКОГО КУЛЬТУРНОГО РЕНЕССАНСА
НАЧАЛА XX ВЕКА****

В данной статье предпринята попытка исследовать творчество кинорежиссера А. А. Тарковского в трех направлениях: в плане рецепции и интерпретации его фильмов, что составило проблему для советской идеологии, в плане рассмотрения созданного режиссером специфического дискурса, с помощью которого можно изучать состояние культуры и, наконец, в плане совмещения в творчестве режиссера художественного и философского мышления. Первый тезис касается огромного массива написанных текстов и не только киноведческих. К творчеству Тарковского постоянно обращались и обращаются до сих пор представители самых разных гуманитарных наук, но, в особенности, философы. Эти тексты и становятся одним из главных предметов в данном исследовании. Важно было не только погрузиться в фильмы и представить еще одну попытку их проанализировать, но понять и продемонстрировать, что реакции на фильмы Тарковского, будут ли это реакции кинокритиков или просто зрителей, представляющих разные социальные группы и субкультуры, — это имеющие смысл возможные интерпретации, каждая из которых что-то добавляет к тем семантическим рядам, что составляют структуру фильмов Тарковского. Второй тезис связан с постановкой проблемы, которую можно было бы сформулировать как «художник и культура». В такой постановке проблемы на первом месте оказывается не художник или даже представляемый им универсальный художественный стиль (хотя XX век — это такая эпоха в истории искусства, когда каждое художественное направление, претендующее на такой универсальный стиль, так и не успевает им стать). Это чисто искусствоведческий подход к делу. Для нас

* Хренов Николай Андреевич, доктор. Филос. наук, профессор.; nihrenov@mail.ru; Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, Российская Федерация, 125375, Москва, Козицкий переулок, д. 5.

Hrenov Nikolaj Andreevich, Doct. Of Sci. In Philosophy, professor.; nihrenov@mail.ru; The State Institute for Art Studies, 5, Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russian Federation

** Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 21–28–01588, <https://rscf.ru/project/24–28–01588/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

дискурс художника, в особенности, столь новаторский, как у Тарковского, предстает индикатором для определения того состояния, в котором находится культура, отбирающая для выражения своих смыслов художников одного типа и затрудняет самовыражение художников другого типа. Новый дискурс, создаваемый художником, выступает как показатель происходящих сдвигов в самой культуре. Оригинальный и новый дискурс, творимый художником, свидетельствует о рождении не только художественного, но одновременно и общекультурного смысла. Третий наш тезис связан со спецификой дискурса Тарковского не только как художника, но именно как философа. Такое единство философии и искусства встречается не часто, но все же в истории искусства встречается. Это единство философии и искусства, а также еще и религии было характерно для русской культуры конца XIX-начала XX веков. Эта идея возникала в одном из направлений в русской философии этого времени, а именно, в так называемой теургической философии, а практически реализовывалась в таком художественном направлении как символизм. Тарковский в данном случае представлен наследником именно этого философского направления. Та дискусивность, которую он создал в кино, может быть расшифрована с помощью тех идей и установок, которые мы находим в теургической философии. С помощью этой философии мы способны постичь и тот образ художника, что представлен Тарковским, и ту эстетику, которую мы обнаруживаем в его фильмах. Обнаруживаемая связь творчества Тарковского с теургической философией, с одной стороны, и такого художественного направления рубежа XIX–XX веков, как символизм, с другой, позволяет решить острую проблему русской культуры, связанную с перманентным разрывом преемственности. Это обстоятельство помогает обнаружить еще одну значимую функцию искусства, связанную с преодолением разрывов в культуре. В полной мере эта функция проявилась в творчестве Тарковского.

Ключевые слова: Тарковский как философ, Русский культурный ренессанс начала XX века, теургия, русская теургическая философия, трансцендентальный стиль в кино, дискурс Тарковского, символизм как художественное направление, символ, знак, образ, рецепция фильмов Тарковского.

N. A. Khrenov
THE WORK OF A. TARKOVSKY
AS AN ECHO OF THE RUSSIAN CULTURAL RENAISSANCE
OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY

This article attempts to explore the work of film director A. A. Tarkovsky in three directions: in terms of reception and interpretation of his films, which was a problem for Soviet ideology, in terms of considering the specific discourse created by the director, with which one can study the state of culture and, finally, in terms of combining artistic and philosophical thinking in the director's work. The first thesis concerns a huge array of written texts and not only film studies. Representatives of the most diverse humanities, but especially philosophers, have constantly turned to Tarkovsky's work and are still turning to it. These texts become one of the main subjects in this study. It was important not only to immerse yourself in the films and present another attempt to analyze them, but to understand and demonstrate that the reactions to Tarkovsky's films, whether they are the reactions of film critics or just viewers representing different social groups and subcultures, are meaningful possible interpretations, each of which adds something to those semantic series that I make up the structure of Tarkovsky's films. The second thesis is related to the formulation of the problem, which could be formulated as "the artist and culture". In such a statement of the problem, it is not the artist or even the universal artistic style represented by him who finds himself in the pen (although the twentieth century is such an epoch in the history of art when every artistic direction claiming such a universal style does not have time to become one).

This is a purely artistic approach to the case. For us, the discourse of an artist, especially one as innovative as Tarkovsky's, appears as an indicator for determining the state in which culture is located, which selects artists of one type to express its meanings and makes it difficult for artists of another type to express themselves. The new discourse created by the artist acts as an indicator of the ongoing shifts in culture itself. The original and new discourse created by the artist testifies to the birth of not only artistic, but also general cultural meaning. Our third thesis is related to the specifics of Tarkovsky's discourse not only as an artist, but precisely as a philosopher. Such a unity of philosophy and art is not often found, but it is still found in the history of art. This unity of philosophy and art, as well as religion, was characteristic of Russian culture in the late 19th and early 20th centuries. This idea arose in one of the directions in Russian philosophy of that time, namely, in the so-called theurgic philosophy, and was practically realized in such an artistic direction as symbolism. Tarkovsky in this case is represented by the heir of this particular philosophical trend. The discussion that he created in cinema can be deciphered with the help of those ideas and attitudes that we find in theurgic philosophy. With the help of this philosophy, we are able to comprehend both the image of the artist that is represented by Tarkovsky, and the aesthetics that we find in his films. The revealed connection of Tarkovsky's work with theurgic philosophy, on the one hand, and such an artistic trend of the turn of the XIX–XX centuries as symbolism, on the other, allows us to solve the acute problem of Russian culture associated with a permanent break in continuity. This circumstance helps to discover another significant function of art related to bridging cultural gaps. This function was fully manifested in Tarkovsky's work.

Keywords: Russian, Russian theurgic philosophy, transcendental style in cinema, Tarkovsky's discourse, symbolism as an artistic direction, symbol, sign, image, reception of Tarkovsky's films. Keywords: Tarkovsky as a philosopher, Russian cultural Renaissance of the early twentieth century, theurgy, Russian theurgic philosophy, transcendental style in cinema, Tarkovsky's discourse, symbolism as an artistic direction, symbol, sign, image, reception of Tarkovsky's films.

От теургической философии к теургической эстетике.

Язык теургической эстетики в символическом дискурсе Тарковского.

Образ в фильмах Тарковского между символом и знаком.

Рецептивные особенности фильмов Тарковского

В предыдущих наших публикациях, посвященных А. Тарковскому [1], [2] мы, пытаясь показать связь режиссера с социальным и культурным контекстом, ссылались на А. Кребера [3] по поводу выявления той фазы в истории русской культуры, на которой гений Тарковского получает выражение, но сама эта фаза, конечно, понятна лишь в сопоставлении с предшествующими фазами. Поздней же предшествующей фазой был Серебряный век, т. е. русский культурный ренессанс, к которому возвращает творчество Тарковского. Трудности, возникшие с рецепцией его фильмов, как, собственно, и представляемый Тарковским образ художника становятся понятными лишь при сопоставлении эстетики Тарковского с художественными открытиями, имевшими место в Серебряном веке. Но поскольку эти открытия своевременно не были оценены и, более того, новой властью осуждены и изъяты из обращения, то именно это обстоятельство и порождает проблему. А ведь Серебряный век — это была, если выражаться словами А. Кребера, высшая кульминационная точка в истории культуры. «Русскому культурному Ренессансу» начала XX века Н. Бердяев посвящает в одной из своих книг специальную главу [4]. Вот в этой ситуации кульмина-

ции и происходит возрождение того, что в европейском искусстве впервые появилось в эпоху романтизма и, прежде всего, имеют место ретроспекции и в разные художественные направления, и в разные эпохи и культуры, то что мы потом обнаруживаем у Тарковского и что будет столь непривычным, когда то, что называют советским искусством, уже успело определиться. Но прежде всего бросается в глаза то обстоятельство, что и время Тарковского, и Серебряный век — это две эпохи, когда активизируется идея культуры и возникает культурологическая рефлексия.

Следует отдать должное мыслителям и художникам Серебряного века, ведь это они оказались первыми культурологами. Это они пытались найти место рубежу XIX–XX веков в историческом времени, понимаемом уже не линейно, а циклически. Это именно символисты полагали, что представляемое ими художественное направление есть что-то вроде мировоззрения новой, рождающейся культуры. «Он (символизм — Н. Х.) — пишет А. Белый — строимое миросозерцание новой культуры» [5]. Культурологическая рефлексия символистов была продолжена Тарковским, причем, не столько даже в теории и философии. Например, Д. Салынский показывает, что Тарковский — это, в том числе, и творец специфической формы герменевтики, и его фильмы следует рассматривать именно в этой перспективе) Это очевидно уже по тому, что Тарковский следует эстетике романтиков, а их эстетика, как это очевидно из философии наиболее близкого романтикам Ф. Шеллинга, в романтизме уже начинается реабилитация тех философских и эстетических направлений, что имели место в эллинизме. Да и вообще символизм первоначально называли неоромантизмом.

Иначе говоря, эстетика романтизма во многом возрождала идеи неоплатоников, а в этих идеях главное, что обращает на себя внимание, — рассмотрение образа через его соотношение с первообразом или с эйдосом. Д. Салынский, конечно, прав, называя Тарковского неоромантиком. Но незамеченным для киноведа оказалось то, что романтизм возрождал именно неоплатонизм. Так, Д. Салынский констатирует: «Суть его теории кинообраза состояла в признании существования первообраза» [6]. Вот это и есть суть романтизма. Но неоплатонизм интересен еще и тем, что в нем культивировались элементы обрядности (например, архаический обряд жертвоприношения), характерный для языческой культуры. Это были магические элементы этого обряда, предусматривающие воздействие на богов с целью получения от них помощи. Это и становится основой теургии. Позднее это понятие выходит за границы магических и мистических практик. О нем вспомнили в период романтизма. Его также подхватывает, в частности, русская религиозная философия, оказывающая влияние на символизм как художественное направление.

Короче говоря, общая тенденция, характерная для искусства рубежа XIX–XX веков, связанная с реабилитацией архаики, возвращением к исходной точке истории искусства, когда искусство еще не успело обособиться от обрядности и религии, своеобразно проявилось в теургии. Популярность этой идеи, судя по всему, явилась следствием секуляризации искусства, спровоцировавшей регресс к истокам, к сверхчувственному. Испытывая в результате секуляризации кризис, искусство реабилитировало обряды и мистерии. Лю-

бопытно, что это настроение вспыхнуло тогда в богоискательстве, погасло после 1917 года, а потом возвращалось ближе к концу истекшего столетия, правда, в маргинальных и катакомбных формах, оставаясь незамеченным, а если и замеченным, то в прессе не обсуждавшимся. Это, разумеется, имеет отношение к Тарковскому. Но в связи с этим мы хотели бы обратить внимание даже не на возрождение религиозных подтекстов искусства, а на элемент обряда жертвоприношения, актуализирующегося в сюжетах фильмов Тарковского. Ведь тот теургический призыв творить не искусство, не художественные ценности, а жизнь, в сюжетах Тарковского часто приводит именно к жертве, и обрядовое происхождение этой жертвы несомненно. Не случайно же Тарковский свой последний фильм так и называет — «Жертвоприношение». Герой и в самом деле, пытаясь предотвратить катастрофу, т. е. ядерный взрыв и уничтожение человечества, приносит себя в жертву.

Но вернемся к романтической эстетике, возрождающей эйдос. Ведь это именно Ф. Шеллинг доказывает, что искусство есть изображение первообразов. Как будет констатировать Э. Кассирер: «Концепция Ф. Шеллинга послужила основой для философии культуры романтизма» (7). В «Философии искусства» Ф. Шеллинга можно обнаружить множество подобных определений. Вот одно из них: «Вдохновенный испытатель природы через нее (природу — Н. Х.) научается символически познавать в произведениях искусства истинные первообразы форм, которые он в природе обретает лишь смутно выраженными, а также тот способ, какими чувственные вещи вытекают из первообразов» [8]. Но что это такое, как не платонизм, а, точнее, неоплатонизм? От неоплатонизма идет и интерес романтизма к мифу, начавший спадать уже во времена Аристотеля, как и у самого Аристотеля как первого философа, повернувшегося в сторону науки, логоса и, следовательно, рационализма. «Аристотель, свободный от всей платоновской склонности к таинственному, все же высказывается в начале метафизики: философ также любит мифы ради того чудесного, которое в них содержится, и он не может время от времени не обращать свой взгляд на мифологию; однако то, что мифология представляется ему каким-то несовершенным фактом, из которого ничего нельзя вынести для науки, видно хотя бы уже из того, что он, чей ум великолепным образом охватывает все данное в опыте, никогда не помышлял о том, чтобы распространить свои исследования на религиозные факты и явления» [9].

Интерес к мифу снова возникнет в XIX веке именно в романтизме, о чем свидетельствует рефлексия Ф. Шеллинга. Правда, этот интерес наталкивается на вспышку позитивизма. Но ближе к концу XIX века, а именно, в символизме начинается угасание позитивизма и, соответственно, активизация интереса к мифу. Конечно, возвращаясь к истокам философии, неоплатоники не могли не возродить интерес к мифу. Правда, их отношение к мифу было прочитано сквозь рационализм Аристотеля. Этот интерес к мифологии в эпоху романтизма снова всплывает, а затем в символизме многое определяет. Не случайно романтики много рассуждали о символе. Ведь миф можно постигать именно как порождение символического мышления, без чего не существует ни сверхчувственного, ни трансцендентного, а также не прочитывается и метафильм Тарковского.

Пожалуй, одной из центральных проблем поэтики и эстетики Тарковского будет его отношение к поэтике и эстетике символизма как художественного направления в России рубежа XIX–XX веков. Д. Салынский это ощущает. Он отмечает, что Тарковский мыслит не логически, причинно-следственными цепочками, а целостными образами — смыслами. В его фильмах образы имеют не фактическую, а символическую природу, а символы являются средством трансформации фабульных подробностей и деталей в подробности и детали сакрального хронотопа. Когда Тарковский уподобляет себя иконописцу, то он осознает себя в границах средневековой эстетической парадигмы. Это ведь именно средневековая эстетика наполнена символами, поскольку средневековое мировосприятие преимущественно религиозное, а, следовательно, сакральное мировосприятие. Особенностью символического мышления является то, что оно с некоей внеиндивидуальной системой знаков, к которой стремится всякая достигшая зрелости система коммуникации, не соотносимо. Каждое явление жизни здесь может иметь субъективный, личностный смысл. Но ведь в эпоху Тарковского это-то как раз и было актуально. Об этом мы говорили, обсуждая идеи философии по М. Мамардашвили. Вторжение личностного смысла в структуру повествования в кино как раз и определяет ту революцию в киноязыке, которая на рубеже 50–60-х годов прошлого века разворачивается в советской России. Д. Салынский точно пишет: «Средневековая экзегеза допускала многозначные трактовки текста, раскрывающие одновременно несколько смыслов; каждый из них верен в собственном контексте, даже если в другом контексте кажется сомнительным или абсурдным» [10].

Кажется, что современная культура от такой системы успела отказаться. Если она еще и сохраняется, то исключительно в искусстве. Но и в искусстве возникшая в XX веке семиотика как наука стремится отыскать элементы языка, т. е. того, что в средствах коммуникации повторяется и является внеиндивидуальным. Уверовавший в силу науки современный человек не может допустить, чтобы что-то в мире оставалось непознанным и все имело точное, исчерпывающее обозначение. Но в том-то и дело, что Тарковский как один из лидеров трансцендентального стиля в кино демонстрирует прорыв из этого позитивистского мирозерцания. Констатируя зависимость понимания символа от высказывания у Гете и у К. Морица. А. Михайлов в своих примечаниях к книге Ф. Шеллинга пишет: «Символ для них есть такой знак, значение которого не условлено заранее; оно, с одной стороны, интуитивно усматривается и очевидно, а, с другой, никогда не постигается до конца и обладает неисчерпаемостью; далее, символ есть целое, образ, который сам по себе совершенен и целостен; символ есть знак, который не может быть воспроизведен никак иначе (т. е. он непереводим с помощью других знаковых систем» [11].

Символ до конца не постигается потому, что в нем существенно также мистическое и сверхчувственное, а значит, трансцендентное начало. Вопрос о символе Тарковский не отрефлексировать не мог, ведь его мышление символическое. По этому поводу он делает выписку из теории символа Вяч. Иванова. «Символ — цитирует Тарковский Вяч. Иванова — только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке (намек

и внушения) нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову» [12]. Это и есть то, что П. Шрейдер связывает с трудностями выражения невидимого и невыразимого. Понятно, что та форма коммуникации, что утверждает Тарковский, связана с доминантой не только внеиндивидуального, но и индивидуального, а потому и символического. То, что Л. Висконти, например, определял как нечто существующее вне нас и внутри нас, можно передать лишь с помощью символов. Следовательно, трансцендентальное — это именно символическое. И не случайно Н. Бердяев не видит теургического искусства без символа. Трансцендентное можно усмотреть лишь в символах и передать только с помощью символов. Характеризуя христианское искусство, он говорит, что оно и трансцендентное, и романтическое одновременно. В общем, по Гегелю. Не случайно эпоха в истории Духа, которая возникает на основе христианства, называется им романтической. «Красота для него (христианского мира — Н. Х.) всегда есть то, что говорит о мире ином, т. е. символ. Христианское трансцендентное чувство бытия создает романтическую традицию в искусстве, противоборствующую традиции классической» [13].

Но именно это и порождает проблему рецепции его фильмов. Тарковский избегает сложившихся в кино первой половины XX века общезначимых способов коммуникации и возвращает эту коммуникацию к символам. Так, один из продвинутых зрителей, делясь своим восторгом от фильма «Сталкер», поставил перед режиссером вопрос: что было для восприятия этого фильма самым трудным? Вот как он сам описывает испытанную трудность. «Пожалуй, одновременная необходимость следить за емким диалогом (триалогом?) и столь же насыщенным изображением. Что-то терялось. Зрительное и слуховое для меня или не совпадали, или просто сложны для среднего глаза, уха, ума, хоть и не всегда, но часто (а я ведь был подготовлен свежим прочтением Стругацких «Сталкера» и «Диких лебедей» [14].

Первые попытки интерпретации фильмов Тарковского отечественными критиками несут на себе печать увлечения самими методами, извлекаемыми из различных философских направлений, вроде герменевтики и феноменологии, но, в том числе, и из лингвистики. Об этом мы еще не говорили. Не случайно же некоторые западные историки науки говорят о переживании гуманитарными науками во второй половине XX века лингвистического поворота [15]. А лингвистический поворот привел к рождению новой научной дисциплины об используемых в коммуникации различных знаковых систем, т. е. семиотики. Некоторые отечественные кинокритики (Н. Зоркая, М. Туровская, В. Михалкович, К. Разлогов и др.) искус этой науки испытали. Например, в своем глубоком исследовании о Тарковском М. Туровская, которую мы по разным поводам уже цитировали, пытаясь проанализировать так называемый «оптический код» Тарковского, приходит к выводу о том, что кинематограф Тарковского «насквозь символичен». Расшифровывая этот тезис, критик демонстрирует это с помощью каталогизации используемых режиссером мотивов, способов, приемов, которые и составляют то, что семиотики называют языком. Но вот более конкретное и поясняемое примерами суждение. «Иногда «уровень значения» вопиет о себе: стена в конце «Зеркала», на которой собраны зеркала разного размера и вида, — все зеркала жизни, — семиотична в высшей степени.

То же можно сказать о руке, отпускающей птицу — душу, которая взмывает над полем («жизненным полем»), где стоит старый дом, плетень и разрушенный, пришедший в ветхость колодец. Не говоря уже о финале «Ностальгии», объединяющем оба главных символа Тарковского: дом и храм. Семиотичны фильмы в целом и, более того, весь «кинематограф Тарковского» как еще более целостное «целое» [16].

Итак, оказывается, фильмы Тарковского — семиотическая реальность. Но у критика получается, что эта семиотическая реальность в данном случае предстает в самом прямом смысле этого слова. Однако когда мы говорим о семиотике, мы имеем в виду знаки. А мышление Тарковского знаковым не является. Оно исключительно символично. Его творчество возвращает к дискуссиям о символе, имевшим место на рубеже XIX–XX веков. В среде русских символистов. Но подобные дискуссии сегодня происходят уже на ином уровне. Возникает необходимость, коль скоро мы говорим об искусстве, образ соотнести, с одной стороны, с символом, а, с другой, со знаком. Если, как утверждает М. Туровская, фильмы Тарковского насквозь символичны, то они наполнены не знаками, а символами. Ведь символ — это не знак, а только движение к нему, нечто такое, что еще невозможно назвать знаком. Знак в чистом виде возникает, когда в отношениях чувственного и сверхчувственного доминантой становится чувственное. Утверждая это, мы возвращаемся к швейцарскому лингвисту Ф. де Соссюру, который в начале прошлого века символ и знак развел, утверждая, что символ знаком быть не может [17]. Как это противоречие разрешается М. Туровской? Решается с помощью известного различия в функционировании полушарий мозга. Правое полушарие хранит запас образов, которые семиотики называют «означаемыми», а левое — запас вербальных образов, т. е. «означающих». Что же получается? А не получается ничего. Ведь «означающие» — это слова, т. е. более молодой, поздний уровень коммуникации, «означаемые» — это более ранний, еще точнее, древний уровень коммуникации.

Но что означает более ранний уровень коммуникации? А это особая фаза в истории культуры, как и языка как слагаемого культуры. Словесного, т. е. вербального языка. А в коммуникации этот вербальный язык еще длительное время не успел сложиться, не стал системой, а значит, не трансформировался в знак. А раз не стал, то коммуникация происходила с помощью не слов, т. е. знаков, а с помощью символов. Символ же, в отличие от слова, т. е. знака, во — первых, изобразителен (и в качестве языковых единиц здесь фигурируют не слова, а вещи, предметы), а, во — вторых, многозначен, т. е. субъективен и индивидуален. Вещь, предмет могут наделяться разными смыслами, а их понять трудно, поскольку, если словесный язык еще не сложился, то смыслы субъективны и индивидуальны, а потому и не могут быть в коммуникации эффективными. Ведь именно это обстоятельство во многом объясняет и сложность рецепции метафильма Тарковского. Эта сложность все же имеет место. Целиком и полностью они зависят от зрителя, который волен вложить в изображение чувственно-предметного мира любой смысл. Собственно, это скорее признак искусства, художественного мышления, чем признак языка, в котором

общезначимость как признак повторяемости, общезначимости и системности вытесняет столь ценный для художника субъективизм.

Ныне человечество находится на тех фазах своего развития, когда все предстает исключительно в знаках. Знаковость проникает в искусство, начиная его определять. Поэтому искусство этому сопротивляется. Что такое великая поэзия начала XX века в России, как не сопротивление процессу отчуждения через язык, который все больше унифицируется и стандартизируется? В реальности это сопротивление предстает в попытках возродить ранние формы коммуникации, возможные на уровне символов, которые далеки от легко разгадываемых смыслов, а не знаков. Мышление с помощью символов сохраняет в человеке субъекта коммуникации, а не объекта, каким его делает технологизированный, безличный язык. Вот и разгадка того, почему трансцендентальный стиль возвращал к тому, что называли примитивом и что уже подметил П. Шрейдер [18]. Так, в Серебряном веке возникает целое направление, которое будет называться символизмом, претендующим на универсальный художественный стиль. Его сверхзадачей оказывается противостоять цивилизационному давлению с помощью обращения к древним формам выражения и, в частности, к символическим и мифологическим.

В этом процессе возвращения к ранним формам коммуникации на основе символов огромное значение занимает кинематограф, в основе которого оказывается мимесис в самом элементарном смысле этого слова. Ведь уже раннее кино превосходно показало, что коммуникация может происходить с помощью не только слов, но изображения вещей и предметов, в, общем, чувственно-предметной реальности, которая, правда, способна трансформироваться в сверхчувственную и сакральную реальность. Этим преимуществом кино Тарковский, разумеется, пользуется, но к нему сложность построений режиссера не сводится. Визуальное начало в его фильмах приобретает самодовлеющие, независимые от фабулы смыслы. Правда, М. Туровская констатирует, что «в поздних фильмах, вместе с нарастанием словесного действия, и мотив может трансформироваться отчасти в словесный род» [19]. Вот этой трансформации можно было учиться у символистов на рубеже XIX–XX веков, тем более, что этот опыт символизма на уровне и философии, и культуры был отрефлексирован. Но была ли такая отрефлексированность в сфере кино? Как показал П. Шрейдер, такая трансформация предметно-чувственного уровня на уровень сверхчувственный на практике в кино существовала, а вот была ли она отрефлексирована в теории? В кино-то точно не была. Необходимо было эстетику и поэтику рассматривать в контексте истории искусства, а в этой истории такая рефлексия существовала.

При обсуждении поэтики и эстетики Тарковского мы не случайно вышли на обсуждение отношений образа со знаком и символом. Тарковский — это тот режиссер, который в своих фильмах выразил ту революцию в киноязыке, что развертывалась с рубежа 50–60-х годов в советском, да и не только в советском кино. Выше мы подробно обсуждали вопрос о неизбежности вторжения в процесс коммуникации со зрителем личного опыта художника, в особенности, в том случае, когда художник предстает еще и философом. Но когда мы имеем в виду Тарковского, то здесь следует иметь в виду еще и революцию

на уровне языка, точнее, киноязыка. Точнее всего, пожалуй, по этому вопросу высказывался другой киновед В. Михалкович, плодотворно занимающийся теорией и семиотикой кино. Он нам может помочь прояснить вопрос, связанный с отношениями в фильмах Тарковского образа, символа и знака. Так, В. Михалкович пишет: «Чтобы воплотить свое ощущение мира, Тарковский не воспользовался уже готовыми приемами и методами киноречи, но выработал новые, передельвая тем самым самым кинематограф» [20]. Применительно к той форме повествования, которая характерна для фильмов Тарковского, теоретик вводит понятие киноречи. Понятие «речь» — одно из значимых понятий в лингвистике, противопоставляемая понятию «языка».

Когда речь заходит о коммуникации, то использование этих понятий является необходимостью. Все дело в том, что соотношения между языком и речью бывают различными. Это касается как фильмов какого-то одного режиссера, так фильмов определенного периода в истории кино. Понятие языка позволяет обнаружить в повествовании следование норме, т. е. употреблению в повествовании таких общезначимых элементов, которые позволяют воспринимающему адекватно понять то, что хотел сказать автор. Здесь помехи в коммуникации не возникают. И если иметь в данном случае кино, то выстраивание повествования на уровне языка обеспечивает адекватное понимание этого повествования зрителем. Проблемы возникают в том случае, когда художник, имея намерение передать все тонкости индивидуального и субъективного восприятия жизни, исходит из личного опыта, ведет повествование на уровне речи, т. е. отклоняясь от нормы и изобретая для выражения индивидуального содержания, в том числе, и индивидуальный язык, а, по сути дела, прибегает к речи, которая является языком лишь в потенции, ведь зрителю потребуется время, чтобы то, что изобретает художник для донесения зрителю индивидуальных смыслов, было понятно.

Понятно, что когда в кино начинается языковая революция, она порождает и противоречие между общезначимыми языковыми возможностями и необходимостью передачи с помощью кино индивидуального содержания. Когда художник следует норме, то выражение в фильме личностного смысла будет затруднено, поскольку норма соотносится с коммуникацией на знаковом уровне. Обращение художника к знаку гарантирует ему понимание зрителем фильма. Однако личный опыт как доминанта в коммуникации уводит художника от знака. Но это ускользание от знака означает, что фильм не может быть адекватно воспринят. В нем остается нечто такое, что не воспринимается. Но ведь это как раз и означает особенность символического мышления. Полностью расшифровать символ невозможно. Но здесь важно отдавать отчет в том, что символизм оказывается в культуре давно прирученным, а, следовательно, символы представляют, в том числе, и норму. Эти прирученные символы обладают смыслами, которые для понимания их зрителем трудностей не представляют.

Но когда мы говорим о Тарковском, то следует понимать, что использование им символизма совсем иное. В. Михалкович пишет: «Новые принципы киноязыка вели к освобождению видимого из плена готовых стереотипов и формул» [21]. Такие готовые формулы, куда входят и элементы символического мышления, стали употребляться многими режиссерами, работающими

в период оттепели. «Кинематограф, тяготеющий к кадрам — «символам», Тарковский называл поэтическим — в соответствии с принятой у нас терминологией. Всякому языку, в том числе, кинематографическому, свойственна полифункциональность. В число его функций входит поэтическая, которая, согласно Р. Якобсону, предполагает внимание к самому сообщению, к его знаковой ткани. «Слова» Тарковского не расшифровываются однозначно, — пишет В. Михалкович — они требуют к себе внимания и потому поэтичны. В языке его фильмов поэтическая функция реализуется в большей мере и более органично, нежели в кинематографе, который традиционно считался поэтическим» [22].

Так в кино возникло то самое поэтическое направление, к которому примыкал и ранний Тарковский. Поэтическое кино — это такое кино, которое насыщено символизмом. А в чем же тогда возникает расхождение в отношениях к поэтическому кино самого Тарковского? Он то считает себя режиссером, соответствующим этому направлению, то пытается критиковать его и оспаривать мнение о том, что он является его выразителем. Дело в том, что, не отрекаясь от символизма, он иначе понимает и конструирует символ. Когда знакомишься со многими высказываниями режиссера, в особенности с теми, в которых он свою эстетику связывает прежде всего с наблюдением, воспроизведением объективно существующего и регистрирующегося кинокамерой мира, что уже начинает восприниматься характерным для времени Тарковского особым интересом к документализму, то не может не возникать вопроса, а при чем тут символизм. У него на первое место выходит правда наблюдения. «Правда в этих высказываниях — пишет В. Михалкович — мыслится как синоним естественности, подлинности; кадр, обладающий подобными свойствами, выглядит не как сконструированная, а как непосредственно увиденная реальность. Она воздействует на зрителя прежде всего самой материей, самой фактурностью предметов» [23].

Получается, что видение, документально воспроизводящее натуру и видение символическое у Тарковского совмещаются. В. Михалкович утверждает, что в кинематографе Тарковского задействованы два типа символов: тип с повторяющимися, неизменными смыслами и тип с универсальными значениями. Это следует понимать так, что первый тип предполагает, что символ функционирует в виде знака, а второй является создаваемый самим режиссером с целью выражения личных, индивидуальных смыслов. Иначе говоря, Тарковский как творец языка на заре человеческой истории, как Адам дает вещам новые обозначения, которые зритель прочесть еще не способен. Поэтому Тарковский в роли теурга тоже вовлекается в то, что для современного авангардного искусства характерно, а именно, в ретроспективные путешествия в начальные эпохи искусства. Поэтому извлекаемые из архаики символы тоже оказываются для зрителя, в конечном счете постижимыми. Ведь они дотоле находились в коллективном бессознательном. В этом уже проявляется не только сугубо индивидуальное содержание фильмов режиссера, наличие индивидуального опыта, но возвращение к символизму, характерному для архаики, например, для восточных (древнекитайских и древнеиндийских) культур, что для Тарковского характерно. В. Михалкович это демонстрирует с помощью таких пластических мотивов в фильмах Тарковского как дерево или дождь.

Дискурс Тарковского как следствие разворачивающейся смены типов культуры. Тарковский как художник переходной эпохи.
Дискурс Тарковского — реализация идей символистов о культуре нового типа

Итак, неотрефлексированность в теории кино трансцендентального стиля во многом объясняет трудности, связанные с рецепцией фильмов Тарковского. Если у самих кинокритиков, не говоря уже о режиссерах, не обязательно способных к рефлексии, ключа к трансформации в фильмах Тарковского фабульно — предметного, т. е. чувственного на уровень сверхчувственного, а, по выражению П. Шрейдера, трансцендентального, не оказалось, то что уж говорить о рядовом зрителе. Но вопрос трансцендентности — это вопрос не только стиля, но и культуры. Поэтому трансцендентальный стиль, получивший выражение в фильмах Тарковского, мы подвергнем культурологической интерпретации. Романтики, а также позднее и символисты, не случайно занялись символом, ведь это следствие их интереса к мифологии, в которой форма выражения есть символическая форма. Но преемственность между художественными открытиями Серебряного века и творчеством Тарковского прослеживается не только на уровне символических и мифологических форм выражения, для которых характерна тесная связь чувственной и сверхчувственной реальности, но и на уровне образа художника. Конечно, в какой-то степени представление о художнике, аура художника, что возрождается применительно к Тарковскому, извлекаются из эстетики романтизма. Но этот непривычный для советского кино образ художника в еще большей степени становится понятным, если обратиться к дискуссиям начала XX века, в которых этот вопрос обсуждался.

Так, обсуждая вопрос о творчестве как мифотворчестве, а именно так мыслили символисты природу художественного вдохновения, Вяч. Иванов цитирует то место из статьи В. Соловьева о Достоевском, в котором он высказывается об идеальном образе художника. Может быть, его в реальности еще не существует, но он непременно появится в будущем. Это высказывание В. Соловьева как раз следует понимать в ряду суждений деятелей Серебряного века о необходимости создания новой культуры. Тарковского следует понимать именно в этом контексте. Он — один из тех идеальных художников — теургов, которых имеет в виду В. Соловьев. «Художники и поэты, — говорит В. Соловьев — опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, но еще более важном и возвышенном смысле: не только религиозная идея должна владеть ими, но они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями» [24].

Следует отметить, что некоторые проницательные критики, деятельность которых можно было бы оценить как предвосхищение герменевтической методологии (как — никак, но художественная критика ведь является все же одной из субдисциплин науки об искусстве), очень близко подходили к выявлению в Тарковском именно того образа художника, что в этих дискуссиях рубежа XIX–XX веков складывался. Так, М. Туровская высказывает проницательное суждение о том, что, например, самый поздний фильм режиссера «Жертвоприношение» — это нечто большее, нежели изложение сюжета, моральный

импульс или даже завещание. «Фильм для него своего рода заклинание судьбы, магическое действие, излучение художественной воли, долженствующее воздействовать на действительность, способное ее изменить. Изменить непосредственно, стать ее частью, войти равноправно в состав мира, как некогда вошла в него мученическая смерть нищего проповедника, сохраняемая для потомков чистосердечными показаниями четырех свидетелей — евангелистов» [25].

Но ведь критик, имея в виду Тарковского, говорит именно то, что для В. Соловьева оказывается образом художника — теурга. Это просто удивительно, как спустя столетие, в Тарковском возрождается тот образ художника, который деятелям Серебряного века казался идеальным. Ведь используя такие слова и выражения, как «магические действия», «воздействие на действительность» и т. д., критик, по сути дела, формулирует то главное, что характеризует теургическую философию, теургическое искусство, а именно, творить не художественные ценности, а активно воздействовать на саму жизнь и ее изменять даже если для этого требуется принести себя в жертву. Так что критик подтверждает нашу гипотезу о теургическом пафосе фильмов Тарковского как художника — теурга, продолжателя идей русской религиозной философии рубежа XIX–XX веков. Развивая мысль об искусстве своего времени как мифотворчестве, Вяч. Иванов находит гораздо более точное слово для определения, чем «жрец» и «пророк», а именно, теург, о чем мы уже успели кратко сказать.

Здесь мы снова приходим к теургической философии, которая многое в фильмах и в мышлении Тарковского объясняет. Но сначала следует определиться с тем, а был ли Тарковский с этой философией хорошо знаком. Этот вопрос интересовал и тех зрителей, что во время встреч с режиссером задавали вопросы. Был, например, такой закономерный вопрос: как Тарковский относится к русской философии («Читали ли Вы В. Соловьева, Н. Федорова, П. Флоренского, Н. Бердяева?» [26]). Конечно же, с сочинениями названных философов Тарковский был знаком. Он читал даже то, что читали в начале XX века и эти философы. Например, сочинение Уильяма Джеймса «Многообразии религиозного опыта» [27], в котором ведь тоже утверждалась идея единства религии и искусства. Однако современный русский философ И. Евлампиев, который этот вопрос внимательно изучал, на него отвечает так: «Не имеет существенного значения степень непосредственного знакомства Тарковского с сочинениями русских философов начала века. Вся система идей не была «придуманна» упомянутыми мыслителями — в ней было выражено сокровенное мировоззрение русской культуры, служившее невидимой основой большинства ее творений. Такой чуткий художник, как Тарковский, безусловно, воспринял ее через атмосферу духовных исканий, пронизывающую творчество виднейших представителей русской культуры (в первую очередь Достоевского)» [28].

Но когда И. Евлампиев в начале 2000-х годов писал свою книгу, Мартиролог Тарковского издан еще не был. А записи режиссера в нем свидетельствуют, что философские идеи конца XIX — начала XX веков Тарковский постигал не только по Достоевскому, а непосредственно к ним обращаясь. Такое определение художника как теурга не противоречит и тем смыслам, что выражают слова «жрец» и «пророк». Но слово «теург» в большей степени соотносимо и с древнегреческой философией, тесно связанной с религией и одновремен-

но со специфической философией, рождающейся на рубеже XIX–XX веков в России и сегодня называемой, как мы уже успели отметить, теургической философией., естественно, связанной и с символами, и с мифом, но в еще большей степени со сверхчувственной реальностью, значимостью которой повышается в культуре, проект которой возникает в среде деятелей славянского Ренессанса. Собственно, в этой культуре, чем она и отличается от угасающей предшествующей культуры, акцент в которой ставится на чувственном, что выражает дух позитивизма нового времени, получивший выражение в возникновении в XVII веке эстетики, сверхчувственное становится доминантой, оттесняя, но, конечно, окончательно не вытесняя чувственные формы бытия.

Само собой разумеется, что в новой культуре активизируются символические формы выражения, а иначе как же можно понять творчество как мифотворчество, что в своей «Философии искусства» объяснил уже Ф. Шеллинг. Однако для сегодняшнего рассмотрения метафильма Тарковского соотносительности поэтики и эстетики его фильмов с мифом и символом недостаточно. Необходимо и сам миф, и сам символ рассматривать как выражение духа того типа культуры, становление которого начинается в XX веке. Этот тип культуры оказывался реальным, и, разумеется, символисты уже имели к нему прямое отношение, представляли его бессознательными демиургами, хотя, когда они рассуждали о культуре, то имели в виду под ней ту культуру, которая еще только должна появиться в будущем. Но эта мыслимая ими в будущем культура, возникающая на основе символов, реальностью уже была. И эта реальность к их творчеству имела прямое отношение. Мы стремимся показать, что именно Тарковский искал возможности выхода из культуры, в которой позитивизм явился и ее вершиной, и ее ядром, и вхождения в иную, рождающуюся культуру, в которой именно сверхчувственное, а уже не чувственное должно быть доминантой. В этом смысле показательна записанная в его Мартирологе мысль: «Можно ли выйти за пределы сознания человека для новой несубъективной оценки реальности? Считается, что нет. Но я почему-то думаю, что можно» [29]. Для подкрепления своей мысли Тарковский ссылается на Карлоса Кастанеду и, в том числе, на его «Дона Хуана». А это произведение режиссер в своем Мартирологе постоянно вспоминает. В нем он за 1979 год записывает: «А что если поставить Кастанеду «Дона Хуана» [30]. Эту вещь Тарковский не просто читал, а перечитывал, почему эта, как он выражается, «замечательная книга» его так привлекала, он сам объяснил: «И очень правдивая, потому что 1) мир совсем не такой, как он нам представляется, и 2) он вполне может стать другим при определенных условиях» [31].

Мы не случайно ставим вопрос о необходимости культурологического осмысления метафильма и вообще дискурса Тарковского, появление которого совпадает с начавшимся в распадающейся советской империи интересом к культуре. Речь здесь должна идти о переходе на уровне культуры. И нам необходимо выяснить, какой гранью в этой рождающейся культуре поворачивается и миф, и символ. И здесь следует сказать о том, что разрыв с культурой, начавшийся с появлением на рубеже XIX–XX веков символизма является разрывом не с культурой вообще, а только с культурой, что возникает в Европе с эпохи Ренессанса, продолжается на протяжении нескольких столетий и оказывается

в XX веке в ситуации заката. Получается, что Тарковский — это фигура переходной эпохи, в котором больше не от культуры, находящейся в ситуации заката, а от альтернативной по отношению к ней культуры, начавшей в XX веке историю своего становления, Начавшееся в эпоху оттепели его творчество развертывается параллельно возникновению в России рефлексии о культуре. Эта необходимость появляется даже не потому, что приходит пора размышлять о культуре, а потому, чтобы идентифицировать рождающийся новый тип культуры, в которой доминантой является сверхчувственное, а не чувственное начало. Тарковский выпадает не только из советской культуры, реализующей утопию социализма, как его подчас воспринимают, а еще и из той культуры, в которой культ разума поворачивается своей обратной стороной, а главное, именно в таком виде начинает осознаться. Именно поэтому Тарковского можно воспринимать и оценивать в контексте теургической философии. Это его отношение к разуму Тарковский выражает с помощью цитаты из П. Валери, который пишет: «Разум есть, быть может, одно из средств, которое избрала Вселенная, чтобы поскорее с собой покончить» [32].

Но говорить здесь о возникновении новой культуры сложно. Точнее следует иметь в виду продолжение. Анализ поэтики и эстетики Тарковского диктует снова вернуться к рубежу XIX–XX веков, чтобы увидеть в нем не просто художественные эксперименты, которых в XIX веке еще не было, но и предвосхищение начавшей в XX веке возникать новой культуры, которую даже трудно назвать новой. Поскольку первоначально ее рождение сопровождалось ретроспективной активностью, возрождением самых разных эстетических и культурных систем. Поэтому А. Белый говорит о символизме: «Созидая новое, он возвращал к старому» [33]. Сегодня нелегко понять, как этот процесс мог протекать дальше, достиг ли он синтеза, т. е. объединения разнородных течений, ведь он оказался прерванным. Лишь метафильм Тарковского позволяет понять, что этот синтез достижим, правда, достижим в индивидуальном, а не во внеиндивидуальном, т. е. культурном варианте. Причем, спустя несколько десятилетий. Раз символисты грезил о новой культуре, пытаясь представить ее особенности, то они связывали ее приход с какими-то конкретными мыслителями и художниками. По поводу преодоления существующей культуры они находили, например, ответы у Ф. Ницше.

Кстати, Тарковский размышляет и о Ф. Ницше. Так, в разговоре Александра с Отто в фильме «Жертвоприношение» возникает идея «вечного возвращения», изложенная в трактате Ф. Ницше «Так говорил Заратустра». Вот как это у Ф. Ницше. «Помнишь этого карлика — говорит Отто — у Ницше, того, что заставлял падать в обморок Заратустру... Знаешь, иногда мне кажется, что жизнь не что иное, как нелепый, вечный круговорот. Наша жизнь со всеми ее невзгодами. Мы надеемся, мы что-то ожидаем, снова надеемся, теряем надежду, приближаемся к смерти, потом умираем и рождаемся вновь. Но мы не понимаем того, что было раньше. Да, и так все начинается снова. Не буквально точно так же, но чуть-чуть иначе, но все так же безнадежно. А почему? — Мы не знаем этого. Вот так... Впрочем, нет, именно та же, буквально так же, просто следующий виток. Я бы и сам мог все так устроить, если бы все это зависело от меня. Немного смешно, да?» [34].

Только вот если попробовать применить это суждение Ф. Ницше к логике русской жизни, то непонятно, то ли эта культура имеет фатальную логику с бесконечными, как утверждает М. Мамардашвили [35], повторениями, о чем мы уже высказывались, и независимую от вмешательства людей, то ли эта логика все время задается традицией, что складывалась в верхах, во власти. Впрочем, видимо, то, что впервые возникло в разных сферах, в том числе, в сфере политики и государственной жизни, здесь уже стало каким-то специфическим комплексом и самой культуры. М. Мамардашвили, которого мы в начале статьи цитировали, по поводу бесконечных повторений в нашей культуре, как раз и говорит о «дурных повторениях» в этой культуре, о том, что на российских просторах «гений повторения» просто разгулялся.

Образы новой культуры у символистов ассоциировались с теми, кто ныне почти забыт. В этом отношении заслуживает внимания фигура Рудольфа Штайнера, столь превозносимая, например, А. Белым, считавшим себя учеником своего кумира и уверовавшего в то, что Р. Штайнер создает теургическую основу новой культуры. Примечательно, что А. Белый ставил Штайнера выше Шпенглера. Кстати, Тарковский знал сочинения и того, и с другого. Так в Мартирологе за 1980 год он записывает: «Вчера попросил у Франко Т. найти мне русский перевод Шпенглера «Закат Европы» [36]. За фигурой Р. Штайнера стоит целое направление мысли, к которому в Серебряном веке проявляли внимание многие деятели искусства. Мимо этого мыслителя не пройдет позднее и Тарковский, который хотел воскресить его образ и даже, как было уже отмечено, поставить о нем фильм. Констатируя начитанность Тарковского, Д. Салынский сообщает о его увлечении теософией и антропософией. Иначе говоря, Тарковский, спустя десятилетия, буквально повторит тот путь, что ранее проходили символисты. Заимствуемый режиссером образ антропокосмоса, по мнению киноведа, «представляет собой один из архетипов гностической ветви общечеловеческой культуры и вполне вписывается в общую систему архетипов, воплощенных в творчестве Тарковского» [37].

Эта мысль о возрождении в мышлении Тарковского гностических идей тоже позволяет констатировать потребность и готовность художника возродить те идеи, что в России на рубеже XIX–XX веков волновали многих. Конечно, идея культуры тоже впервые возникала вовсе не в середине XX века, тем более, в России. Пожалуй, впервые она возникла именно в Серебряном веке. Просто об этом успели забыть, как вообще постарались забыть практически о многом, что в это время имело место. О многих именах даже невозможно было и говорить. А что касается культуры, то тем более. Ведь ставка делалась на административную систему, а не на культуру. Следует воздать должное мыслителям и художникам Серебряного века, ведь это они первыми оказались культурологами, в еще большей степени прояснив традицию постижения идеи культуры, что идет еще от романтиков. Первопроходчество символизма в рефлексии о культуре подтверждают и исследователи. Так, посвятившие предыстории и истории культурологической мысли исследование Ю. Асоян и А. Малафеев утверждают, что одно из значимых открытий символизма XX века составляет идея культуры. Тем не менее, озирая русскую культурфилософию как единое целое, мы увидим ясно и отчетливо прежде всего две или три претендующие

на универсализм трактовки, две или три широкие концепции культуры. Символистская философия культуры оказывается в их числе; по своим непосредственным и отдаленным результатам в разных областях гуманитарного знания она претендует на то, чтобы считаться одним из наиболее весомых, содержательных и концептуально значимых подходов [38].

ЛИТЕРАТУРА

1. Хренов Н. Кинорежиссура как пространство философии: А. Тарковский как философ. Статья первая // Вестник Русской христианской гуманитарной академии им. Ф. М. Достоевского. 2024. Том 25. Выпуск 1. — СПб.: АНО ВО «РХГА» 2024. С. 38–57
2. Хренов Н. Искусство как средство преодоления разрыва непрерывности в истории: Тарковский возвращает в культуру начала XX века. Статья вторая // Вестник русской христианской академии им. Ф. М. Достоевского. 2024. Том 25. Выпуск 2 — СПб.: АНО ВО «РХГА». 2024. С. 159–176
3. Кребер А. Избранное: Природа культуры. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН). 2004. — 1008 с.
4. Бердяев Н. Самопознание: Опыт философской автобиографии. — М.: Мысль. 1990. С. 122–220 с.
5. Белый А. Символизм как миропонимание (Сост., вступ. Ст. и прим. Л. А. Сугай. — М.: Республика, 1994. С. 446–528 с.
6. Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского. — М.: Продюсерский Центр «Квадрига». 2009. С. 89. — 576 с.
7. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. — М.: Гардарики. 1998. С. 157. — 784 с.
8. Шеллинг Ф. Философия искусства. — М.: Мысль. 1966. С. 55. — 496 с.
9. Шеллинг Ф. Философия мифологии. В 2-х т. т. 1. Введение в философию мифологии. — СПб.: Издательство С.-Петербургского университета. 2013. С. 202. — 480 с.
10. Салынский Д. Указ. соч. с. 93
11. Шеллинг Ф. Философия искусства. С. 469
12. Тарковский А. Мартиролог. Дневники. 1970–1986. Италия. Международный институт им. Андрея Тарковского. Tibergraph. 2008. С. 147–624 с.
13. Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х т. — М.: Искусство. ИЧП «Лига». 1994 Т. 1. С. 220. — 542 с.
14. Тарковский А. Мартиролог. С. 238
15. Бахман — Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. — СПб.: Новое литературное обозрение. 2017. — 504 с.
16. Туровская М. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. — М.: 1991. С. 243–255 с.
17. Тодоров Ц. Теории символа. — М.: Дом интеллектуальной книги. Русское феноменологическое общество. 1998–408 с.
18. Шрейдер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер // Киноведческие записки. 1996/97. № 32. С. 182–200. С. 183
19. Туровская М. Указ. соч. с. 240
20. Михалкович В. Энергия образа // Мир и фильмы Андрея Тарковского — М.: Искусство. 1991. С. 238–258. С. 238–398 с.
21. Михалкович В. Указ. соч. с. 250
22. Михалкович В. Указ. соч. с. 248

23. Михалкович В. Указ. соч. с. 248
24. Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Иванов Вяч. Родное и вселенское. — М.: Республика. 1994. С. 143–169. С. 160. — 428 с.
25. Туровская М. Указ. соч. с. 193
26. Тарковский А. Мартиролог. С. 242
27. Тарковский А. Мартиролог. С. 246
28. Евлампиев И. Художественная философия Андрея Тарковского. — СПб.: Алетейя. 2001. С. 15. — 349 с.
29. Тарковский А. Мартиролог. С. 409
30. Тарковский А. Мартиролог. С. 204
31. Тарковский А. Мартиролог. С. 195
32. Тарковский А. Мартиролог. С. 370
33. Белый А. Символизм как миропонимание. С. 26
34. Ницше Ф. Сочинения. В 2 — х т. т. 2. — М.: Мысль. 1990 С. 100–829 с.
35. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. — М.: «Прогресс». «Культура». 1992. — 416 с.
36. Тарковский А. Мартиролог. С. 272
37. Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского. С. 70
37. Асоян Ю., Малафеев А. Открытие идеи культуры. Опыт русской культурологии середины XIX–XX веков. — М.: ОГИ. 2000. С. 135–344 с.

REFERENCES

1. Khrenov N. Film directing as a space of philosophy: A. Tarkovsky as a philosopher. Article One // Bulletin of the Russian Christian Humanitarian Academy named after F. M. Dostoevsky. 2024. Volume 25. Issue 1. — St. Petersburg: ANO VO “RHGA” 2024. pp. 38–57
2. Khrenov N. Art as a means of overcoming the discontinuity in history: Tarkovsky returns to the culture of the early twentieth century. Article two // Bulletin of the Russian Christian Academy named after F. M. Dostoevsky. 2024. Volume 25. Issue 2 — St. Petersburg: ANO VO “RHGA”. 2024. pp. 159–176
3. Kroeber A. Favorites: The nature of culture. — М.: Russian political Encyclopedia (ROSSPEN). 2004. — 1008 p.
4. Berdyaev N. Self-knowledge: The experience of philosophical autobiography. — М.: Thought. 1990. pp. 122–220 p.
5. Bely A. Symbolism as a worldview (Comp., introduction and note by L. A. Sugai. — М.: Republic, 1994. pp. 446–528 p.
6. Salinsky D. Tarkovsky’s Film Hermeneutics. — М.: Production Center “Quadriga”. 2009. p. 89. — 576 p.
7. Cassirer E. Favorites. An experience about a person. — М.: Gardarika. 1998. p. 157. — 784 p.
8. Schelling F. Philosophy of art. — М.: Thought. 1966. p. 55. — 496 p.
9. Schelling F. The philosophy of mythology. In 2 vols. vol. 1. Introduction to the philosophy of mythology. — St. Petersburg: St. Petersburg University Press. 2013. p. 202. — 480 p.

10. Salinsky D. Decree. op. p. 93
11. Schelling F. Philosophy of art. p. 469
12. Tarkovsky A. Martyrology. The diaries. 1970–1986. Italy. The International Institute named after Andrey Tarkovsky. Tibergraph. 2008. pp. 147–624 p.
13. Berdyaev N. Philosophy of creativity, culture and art. In 2 volumes — M.: Art. PPI “League”. 1994 Vol. 1. P. 220. — 542 p —
14. Tarkovsky A. Martyrology. p. 238
15. Bachman — Medik D. Cultural turns. New guidelines in the sciences of culture. — St. Petersburg: New Literary Review. 2017. — 504 p.
16. Turovskaya M. Seven and a half, or the Films of Andrei Tarkovsky. — M.: 1991. pp. 243–255 p.
17. Todorov Ts. Theory of the symbol. — M.: House of intellectual books. The Russian Phenomenological Society. 1998–408 p.
18. Schrader P. Transcendental style in cinema: Ozu, Bresson, Dreyer // Kinovedcheskie zapiski. 1996/97. No. 32. pp. 182–200. pp. 183
19. Turovskaya M. Decree. op. p. 240
20. Mikhalkovich V. The energy of the image // The world and films of Andrei Tarkovsky — M.: Art. 1991. pp. 238–258. pp. 238–398.
21. Mikhalkovich V. Decree. op. c. 250
22. Mikhalkovich V. Decree. op. c. 248
23. Mikhalkovich V. Decree. op. c. 248
24. Ivanov Vyach. Two elements in modern symbolism // Ivanov Vyach. Native and universal. — M.: Republic. 1994. pp. 143–169. pp. 160. — 428 p.
25. Turovskaya M. Decree. op. p. 193
26. Tarkovsky A. Martyrology. P. 242
27. Tarkovsky A. Martyrology. P. 246
28. Evlampiev I. The artistic philosophy of Andrei Tarkovsky. —St. Petersburg: Alethea. 2001. p. 15. — 349 p.
29. Tarkovsky A. Martyrology. p. 409
30. Tarkovsky A. Martyrology. P. 204
31. Tarkovsky A. Martyrology. p. 195
32. Tarkovsky A. Martyrology. p. 370
33. Bely A. Symbolism as a worldview. P. 26
34. Nietzsche F. Essays. In 2 vols. vol. 2. —M.: Thought. 1990 p. 100–829 p.
35. Mamardashvili M. How I understand philosophy. — M.: “Progress”. “Culture”. 1992. — 416 p.
36. Tarkovsky A. Martyrology. p. 272
37. Salinsky D. Tarkovsky’s film hermeneutics. p. 70
38. Asoyan Yu., Malafeev A. The discovery of the idea of culture. The experience of Russian cultural studies in the middle of the XIX–XX centuries. — M.: OGI. 2000. pp. 135–344 p.