

УДК 791:27(47)  
ББК 85.374:86.37(2)

## ФЕНОМЕН ТАРКОВСКОГО

А.Л. КАЗИН

Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения,  
ул. Правды, 13, г. Санкт-Петербург, 191119, Российская Федерация  
E-mail: alkazin@yandex.ru

*Утверждается, что семь художественных фильмов Андрея Тарковского являются уникальным созданием русского и мирового киноискусства, поскольку они целиком посвящены отношениям человека с Богом. Обращено внимание на то, что это связано не только с экранизацией сюжетов из Священного Писания и религиозной тематикой фильмов (как, например, у П.-П. Пазолини, Р. Брессона и др.), но также и с тем, что почти каждый кадр/эпизод фильмов Тарковского – это в прямом духовном смысле чудо или, по меньшей мере, ожидание чуда, поскольку происходящее на экране не имеет однозначной модели объяснения (концепции, идеологии). Используя определение чуда, данное А.Ф. Лосевым, – совпадение случайно протекающей истории с её идеальным заданием, доказывается мысль, что в фильмах Тарковского показываемое пространство-время земной жизни личности есть одновременно идеальное пространство-время, ведущее к Богу и только к нему. На основе анализа фильма «Иваново детство» делается вывод, что в произведении Тарковского имеет место почти полное образное отождествление бытия личного и сверхличного, физического и метафизического, божественного, человеческого и демонического.*

Ключевые слова: творчество Андрея Тарковского, религиозное искусство, Бог, личность, пространство и время фильма, «Иваново детство».

## PHENOMENON OF TARKOVSKY

A.L. KAZIN

St. Petersburg State University of Cinema and Television,  
13, Pravdy St., St. Petersburg, 191119, Russian Federation  
E-mail: alkazin@yandex.ru

*It is proved in the article that Andrei Tarkovsky's seven feature films are the unique creation of Russian and world film art because they are entirely devoted to relations between a person and God. The author pays his attention to the fact that it is connected not only with a screen version of the Scripture plots and with religious subjects of films ( for example, in P. Pazolini's, R. Bresson's films, etc.), but also with the fact that almost all of the frames and episodes in Tarkovskiy's films are the miracle in the spiritual sense of the word or at least the miracle expectation, because the action on the screen has no definite model of explanation (concept, ideology). Using the definition of miracle given by A.F. Losev as the coincidence of casually proceeding history with its ideal task, the author proves that in Tarkovsky's films the shown space-time of terrestrial life of the person is simultaneously the ideal space-time conducting to God and only to Him. Having analyzed the Tarkovsky's film "Ivan's childhood" almost full identification of personal and superpersonal, physical and metaphysical, divine, human and demonic being take place in Tarkovsky's work.*

Key words: Andrei Tarkovsky's creativity, religious art, God, personality, space and time of film, «Ivan's childhood».

По многим признакам, семь художественных фильмов Андрея Тарковского – особенно пять первых из них – являются уникальным созданием русского и мирового киноискусства. Не преувеличивая степень их канонической религиозности, приходится признать, что эти картины – от «Иванова детства» до «Жертвоприношения» – целиком посвящены отношениям человека с Богом, и именно с Иисусом Христом. Конечно, в самом по себе таком тематическом повороте нет ещё ничего необычного – известно множество экранизаций тех или иных сюжетов из Священного Писания. Однако Пазолини, будучи христианином, коммунистом, гомосексуалистом и постмодернистом одновременно, снимал свое идеологическое кино, тогда как Тарковский был прежде всего художником, а его личная идеология («мироконцепция») занимает в его творчестве второе, подчиненное положение. Дело в том, что почти каждый кадр/эпизод фильмов Тарковского – это в прямом духовном смысле чудо, или, по меньшей мере, непрерывное ожидание чуда, а чудо механизма (концепции, идеологии) не имеет. Если вспомнить определение чуда, данное А.Ф. Лосевым, – «совпадение случайно протекающей истории личности с её идеальным заданием» [1, с. 171–172], то у Тарковского запечатленное пространство-время земной жизни есть одновременно и единственно идеальное пространство-время, ведущее к Богу и только к нему. Иначе говоря, в фильмах Тарковского мы имеем почти полное образное отождествление бытия личного и сверхличного, физического и метафизического, божественного, человеческого и демонического. Христос стал человеком, чтобы человек стал Богом. Не претендуя, разумеется, на фактическое осуществление подобного сверхзадания (это доступно лишь святости), Тарковский художественно только этим и занимается. На указанную цель направлена у него вся структура фильма, от темпоритма до сюжетики и диалогов. Типологический кадр Тарковского – это всеобщее, данное в единичном, конечная модель бесконечного мира, но мира абсолютно зримого, личного, заряженного энергией непрерывной встречи – «уже-но-ещё-не» – смертного и Бессмертного. Иногда режиссер даже специально повторяет один и тот же эпизод (это верно подметил И.И. Евлампиев в своей книге о Тарковском<sup>1</sup>) – сначала в цвете, а потом замедленно черно-белым, или наоборот, чтобы подчеркнуть высший, трансцендентальный смысл происходящего (особенно в «Зеркале» и в «Солярисе»). По сравнению с этим наличным чудом любая концепция/идеология – в том числе и самого автора – предстает, по меньшей мере, спорной. При желании у Тарковского (например, в его статьях и дневниках) можно найти ницшеанские, экзистенциалистские, чань-буддистские, гностические мотивы, что угодно, – всё это оказывается в конечном счете «человеческим, слишком человеческим» (Ф. Ницше) толкованием ума, рационализирующего заведомо превосходящую его тайну. Даже собственное авторское композиционное строение (фабульно-сюжетная схема) картин Тарковского занимает подчиненное (комментирующее, интерпретирующее) положение по отношению к художественно-онтологической *первомате-*

---

<sup>1</sup> См.: Евлампиев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. 2-е изд. Уфа, 2012. С. 169–173 [2].

*риш* его кинематографа – христианской по сути попытке воссоединения Творящего и творимого в любящем жертвенном духе. Ветер, бегущий по зеленому лугу, дождь, горящий под дождем огонь, медленно переворачивающаяся на берегу реки лошадь, азиатский набег на Русь, мыслящий космический океан или таинственная «зона» – всё это эпизоды богочеловеческой теургической драмы, разрешающейся, как в «Андрее Рублеве», иконой Спаса-Вседержителя под звуки мощного царь-колокола, отлитого неизвестным русским пареньком. Кино Тарковского, в определенном плане, есть перманентный акт миротворения. Не случайно Ингмар Бергман заметил, что всю жизнь пытался в своих картинах войти в некую комнату, а Тарковский просто открыл дверь и вошел в неё.

Попытаемся вкратце осмыслить духовный опыт, на котором строится первый художественный шедевр Тарковского – фильм «Иваново детство» (1962).

Начало этого фильма совершенно недвусмысленно: мальчик с матерью в лесу, они набирают воду из колодца, солнечный свет, кукует кукушка, царство любви и благодати. Обобщенно говоря, с первых кадров «Иванова детства» зрителю предъявлена тема *рая*. Забегая вперед, отметим, что этой же темой фильм и заканчивается. Но вот между началом и концом фильма (между исходным и завершающим состоянием Ивановой души) расположена *земля* («мытарства»), на которой явственно проступают черты *ада*. Более того, от света до тьмы, от блага до зла у Тарковского один шаг, и иногда даже этого шага нет. То, что еще недавно выступало – высвечивалось – как благо, любовь, красота, в один миг сменяется ненавистью, злобой, терзанием.

Зритель еще ничего не знает о мальчике, который слушает кукушку и пьет воду из материнских рук, а он уже пробирается по какому-то чудовищному болоту – воюет. И совершенно закономерно в следующем эпизоде тот же Иван предстает как загадочный неизвестный, «один», которого задержали русские солдаты при переходе линии фронта. Иван – гость из другого измерения. В бытовое (хотя и военное) время *земли* он попадает в буквальном смысле «с того света», переплывая ледяную, со всех сторон простреливаемую реку. Можно поэтому его понять, когда он – мальчишка – разговаривает приказным тоном с лейтенантом, требуя немедленно доложить о нем в штаб самому «пятьдесят первому». Он принес важные сведения с того берега – это, наконец, осознает лейтенант. Но еще важнее – и это постепенно осознает зритель, что Иван не просто герой-разведчик, а *вестник*, который послан на эту войну из инобытия, из какого-то другого мира. И то, что этот другой мир – лес с бабочкой и кукушкой – оказывается чуть ли не одновременно и однопространственно адом, создает антиномическое, «работающее» напряжение, которое движет вперед фильмы Тарковского, служит сюжетообразующим принципом их строения.

Как развивается последующее действие «Иванова детства»? Фабульно мы наблюдаем прозаические сцены выяснения личности Ивана, за ним из штаба срочно выезжает старший офицер, Иван отчитывается о проделанной работе, моется в казане горячей водой, ест кашу и, наконец, засыпает. В символическом же плане фильма мы в это время видим разоружение вестника. За пребывание в сверкающем раю, где растет чудный лес, вечно кукует кукушка и улы-

бается мама, Ивану приходится платить погружением в мертвую воду – реку смерти. Но дело не только в этом. За рай Иван ведет бой – такой жестокий, что его душа оказывается в известном отношении неспособной на милость и снисхождение ко всему собственно человеческому; отсюда его резкость с лейтенантом, презрительный отказ от суворовского училища и т. п. В символическом измерении эти поступки Ивана означают не что иное, как *опаленность* его душевных крыльев. «...И звуков небес заменить не могли ей скучные песни земли» (из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Ангел», 1831) – так лермонтовскими словами можно выразить состояние, которое переживает Иван с любящими его офицерами. Тому, кто побывал на небе (и под землей), все земное предстает серым, «слишком человеческим», серединным. По всему поведению и разговору Ивана видно, что он *чувствует* свое призвание вестника и до определенной степени осознает его. В этом проявляется трагическое его превосходство над обычными людьми и их жизнью. Чем дальше мы смотрим фильм, тем очевиднее становится, что назад на *землю* для Ивана пути нет, что для него, разведчика-вестника, у которого враги убили отца, и сестренку, и мать, дорога только одна – вверх, в то измерение, где идет непрерывное сражение небесных сил и куда обычные люди редко заглядывают, ибо это требует слишком большой жертвы («жертвоприношения»). Для нашего философско-эстетического анализа наиболее трудным моментом оказывается именно эта сращенность в душе Ивана (то есть, в конечном счете, в фильме Тарковского) «верха» и «низа», любви и ненависти,рая и ада. Как раз на это обстоятельство указывал, в частности, Ж.-П. Сартр в своей статье об «Ивановом детстве», и хотя автор этих строк не разделяет экзистенциалистских взглядов французского мыслителя, все же следует признать, что Сартр верно определил главную коллизию этого фильма. Добро становится в нем злом, а зло – добром<sup>2</sup>.

Но как это вообще возможно? Ниже нам придется – и к этому нас побуждает сам Тарковский – затронуть этот вопрос в его общей религиозно-философской форме, теперь же подчеркнем, что все тематическое развитие «Иванова детства» подтверждает наше предположение об основной его коллизии – пересечении добра и зла в мире. «Нервенность во мне какая-то», – говорит Иван про себя, и это правда. И водку пьет, как дюжий мужик. Действительно, страшно в 12 лет соединить в своем существовании то, что традиционным представлением о нравственном устройстве бытия тщательно разделяется. «Убей немца» – только таким категорическим императивом жив юный вестник, а ведь это, как-никак, тоже убийство. Чрезвычайно важно – и это постановочно подчеркнуто Тарковским, что все действие в «ивановом» блиндаже и близ него сосредоточивается вокруг разрушенной церкви. Собственно, блиндаж – это и есть подвал бывшей церкви, видны разрушенные стены, покосившиеся кресты. Тут же гремят взрывы. Горизонт земли искажен, она явно ближе к аду, чем к Эдему. И все же что-то ограж-

---

<sup>2</sup> См. об этом: Сартр Ж.-П. По поводу «Иванова детства» // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 11–21 [3].

дает зрителя от окончательного приговора. Есть в этом героически-демоническом вестнике, в этом мстительном ребенке такое усилие духа, которое не снилось серединым людям и которое, быть может, сродни кровавому поту Гефсиманской молитвы. В известном отношении русский парнишка Ваня Бондарев принимает на себя ответственность за зло войны («небратство» между людьми, по выражению Н.Ф. Федорова), а это немалая часть злобы мира сего. Иван не тепл – он именно холоден и горяч сразу, а значит, не к нему обращено предупреждение Апокалипсиса об извержении теплых из уст Бога (Откр. 3: 16).

Итак, уже в драматической завязке фильма (примерно треть его метража) зрителю дана загадка: загадка мальчишки, который *берет на себя за зло мира*. В эстетическом плане это выражается в непосредственном разделении всей картины на два круга – условно говоря, круг материнский и круг военный/болотный. Наконец, в религиозно-философском плане мы имеем в «Иванове детстве» антиномическое противоположение эмблематикирая и ада, которые, тем не менее, не только не отделены друг от друга непреходимой стеной, но, в сущности, *перетекают* друг в друга. Достаточно зыбкой физической границей их является река, но уже один тот факт, что Иван переплывает ее и приносит с собой, на землю, частицу *небытия*, говорит о некоей метафизической соотнесенности обоих миров, во всяком случае, их сообщаемости. По сути, перед нами в фильме Тарковского не два мира («верха» и «низа», жизни и смерти), а *один* мир, и вестником-представителем его оказывается все тот же Иван – своего рода «черная молния», злое добро, доброе зло.

Таким образом, Ваня Бондарев становится в картине центром притяжения, куда втянуты, казалось бы, куда более опытные и зрелые люди. Еще более характерно, что и на отношения вроде бы посторонних Ивану персонажей ложится его тень. Взять, например, все, что происходит вокруг Маши – единственного женского персонажа фильма (кроме матери Ивана). К Маше, красивой и умной, тянутся все – и молодой Гальцев, и матерый Холин, и романтический «студент», который когда-то в Москве сдавал вместе с ней вступительные экзамены. Волей-неволей Маша выступает в качестве носителя положительного начала, некоей сугубо жизнеутверждающей и в этом смысле полярной по отношению к Ивану силы. Если от Ивана исходит Танатос – все равно, в жертвенной или мстительной, карающей ипостаси, то Маша целиком олицетворяет мощь Эроса, которая еще возрастает от того, что действие происходит на войне. Если вдуматься, именно Маша является носителем противоположного Ивану духа. Она – *elan vital*, как сказал бы А. Бергсон, своего рода дыхание жизни, уже в силу дарованной ей женственности и красоты уничтожающая войну и связанную с ней смерть. Можно сказать, что Маша не затронута злом, не опалена адом. И все же какая-то тень лежит на этом нежном военфельдшере. При всем обаянии в ней есть некая иллюзорность, призрачность, которая проявляется и по отношению к Гальцеву (подчеркнутая служебная субординация), и по отношению к Холину («Ну, а теперь уходи, уходи, Маша, слышишь, Маша, иди, иди»), и уж тем более по отношению к «студенту», перед глазами которого она просто мелькает как знак иного.

Осмысливая символику «Иванова детства», можно предположить, что мы имеем дело с двуцентричным (биполярным) произведением, в котором пара Иван – Маша есть как раз ось вращения всего человеческого в фильме. Несмотря на то, что они внешне почти не пересекаются, само их наличие в энергетическом поле картины как бы уравнивает их друг с другом, заставляет их померяться силами. А именно: Иван *задет* адом и уже тем самым причастен ему, в то время как Маша ясным солнышком светится: вся – любовь. Мужской (Ивана) и женский (Маши) полюсы картины суть горизонтальное (человеческое) измерение бытия, вертикальным разрезом которого оказывается двойственное духовное послание самого Ивана.

Так или иначе, в личном – сверхсознательном и подсознательном – душевном космосе Ивана идет война, последние причины и истоки которой уходят в тайну *колодца* (первый сон Ивана). Колодец этот не простой, а очень глубокий, по своей вертикали сравнимый с высотой мирового дерева. В нем всегда ночь, и даже среди белого дня (нашего) там звезды. И именно в этот колодец падает косынка матери после немецкого выстрела, то есть – по принципу метонимии (часть вместо целого) – падает сама убитая мать Ивана. В образах сновидения мы снова переживаем центральную идейную коллизию фильма Тарковского, вырастающую из художественного прикосновения к непостижимой тайне расколотости тварного бытия и непосредственного соучастия его «дневной» и «ночной» сторон друг в друге. В отличие от рационально-просветительских иллюзий о человеке как «центре» мироздания, в «Ивановом детстве» мы встречаемся с последовательной эстетической концепцией миротворения как драмы и риска – не только человека, но и самого Бога. Потому и видны днем ночные светила, потому и звучит чуждая речь среди русских берез.

Заканчивается «Иваново детство» знаменитыми кадрами у реки – на этот раз светлой, теплой, освещенной ласковым солнцем, тут же находится мать Ивана:

«Мать Ивана улыбается, проводит рукой по лицу.

Иван пьет из ведра, потом, улыбаясь, смотрит на мать.

Мать Ивана улыбается, поднимает ведро с водой, машет рукой.

Рассеивается наплыв.

На берегу реки у сухого дерева играют дети.

Иван бежит к дереву, начинает про себя считать.

Девочка прячется за корягу на берегу реки.

Иван смотрит вокруг себя, ищет детей ...

Девочка выскакивает из-за коряги.

Бежит девочка.

Бежит Иван.

Бежит девочка, оглядывается на Ивана.

Бежит Иван.

Бежит девочка.

От песка панорама на сухое дерево, стоящее на берегу реки.

По воде и по песку бежит девочка.

Бежит Иван, стараясь догнать девочку.

Девочка убегает.  
 Бежит девочка, за ней Иван. Иван обгоняет девочку.  
 Иван бежит, вытянув вперед руку.  
 Дерево. Конец музыки.  
 Конец фильма» (монтажная запись).

Что все это значит, особенно если помнить, что сцена у реки происходит *после казни* Ивана? Очевидно, она представляет собой символ, наделенный онтологической характеристикой. Символический финал «Иванова детства» – художественная мистерия Тарковского. Вопрос заключается в том, какова симболизируемая ею реальность по существу, каков Бог Тарковского?

Выше речь шла о том, что символическая драматургия «Иванова детства» (его духовная энергетика) представляет собой эстетически завершенное целое, но притом такое целое, которое парадоксально включает в себя *антиномию* – противоречие в законе. На языке религиозной философии это называется диалектикой, на языке богословия – тайной Творца. По существу, в своем первом фильме молодой Тарковский решает средствами кинематографической мифологии проблему *теодицеи* – вопрос об ответственности Бога за царящее на земле зло. Классической его постановкой в русской литературе являются размышления Ф.М. Достоевского в «Братьях Карамазовых» о слезинке ребенка – той самой слезинке, которая дороже мировой гармонии, предусмотренной в финале мироздания.

В XX веке проблема теодицеи неизмеримо усложнилась. Картина Тарковского в своей глубинной поэтике, в основе развернутого в ней духовного катарсиса, есть *согласие на мытарства души на этом свете*, причем душой этой оказывается именно детская душа. Вспоминая опять слезинку ребенка из «Братьев Карамазовых», можно сказать, что в «Ивановом детстве» Ваня Бондарев фактически отвергает протест Достоевского против мирового страдания тем, что берет его *на себя* – во всяком случае, частично. Как раз благодаря тому, что Иван является вестником другого мира (с того берега на *земле*), он соединяет эти миры в себе, находится как бы на границе света и тьмы. Он ненавидит врагов (немцев), он холоден и сдержан с друзьями (офицерами), он имеет свой противополож – в эротически-самодовлеющей Маше. Единственный человек, кого он по-настоящему любит, это его мать. Даже с девочкой из снов – и с девочкой из райского финала – он находится в знаково-отдаленном отношении, выражаемом то в ее отказе принять от него яблоко, то в игре в прятки на берегу солнечной реки...

И наконец, образ сухого дерева... О нем много написано, но надо поставить точки над *i*. Иван после казни оказывается в раю. Там его встречают и мать, и солнце, и девочка. Но причем тут сухое страшное дерево, как бы напоминающее обитателям рая о земле, о тех муках, обо всем том, что им пришлось там пережить? Несомненно, художественная мистерия Тарковского включает страдание в число *божественных атрибутов*. «Бог есть свет, и нет в нем никакой тьмы», – говорит апостол (1 Ин. 1: 5). Но откуда же тогда берется зло? И кто в этом мире не причастен злу, так что, по справедливости божией, не заслуживает смерти? Собственно, когда Иван воюет с немцами, он применяет против них их же при-

емы (шпионаж), то есть сознательно использует зло против зла. Это тот самый «кошмар злого добра», о котором писал Н.А. Бердяев<sup>3</sup>. Иначе говоря, это своего рода «небесная ЧК», получившая власть и право судить сатану и всех земных и небесных приспешников его.

Но вот суда-то у Ивана и не получилось. Вместо торжества победы над злом он... плачет. И даже в раю, после мученической кончины и всех перенесенных на земле испытаний, он встречает не только солнце и мать, но и черное дерево у реки. Тут мы касаемся одной из глубоких тем творчества Тарковского, соответствующей религиозному умозрению об источнике самого страдания – в Боге. Разумеется, тут же ходим по тонкой грани, но христианская мысль (в отличие от гностической) должна строить свою теодицею из единого принципа. Кто сказал, что совершенство Бога сродни совершенству камня, единственный удел которого – самодовольный покой? Если бы это было так, Господь не создал бы мира. Страдание есть цена духовности. Любящий не может не страдать в самом акте любви. Другими словами, подлинно божественное состояние духа не исчерпывается эстетически-эротическим самодовлением. Где-то на неисследимой глубине божественной жизни абсолютная самодостаточность тождественна любовному горению и жертве. Только так следует понимать слова Христа, сказавшего, что «Я и Отец – одно» (Ин. 10: 30). Когда сухое дерево как будто немотивированно появляется в райском саду, мы начинаем понимать, что оно не случайно выросло там, что это не прихоть режиссера, а эмблема мирового страдания, вписанного в бытие самим Творцом. Мир без свободы, страдания и любви был бы мертвым миром. Пройдя сквозь очистительную муку, Иван у Тарковского обретает свой рай, но сухое дерево служит ему (и зрителю) напоминанием, что в божественной плероме радость и страдание, покой и самоотвержение, Отец, Сын и Дух едины. В пределах человеческого разумения это означает, что, по справедливости Отца, люди заслуживают наказания, но, по бесконечной любви Сына, дерзают надеяться на спасение (оригеновский «апокатастасис»). Защищая нас от божьего суда, Христос защищает нас от ада, но он не хочет и не может совершить за нас дело свободной любви. И потому каждому уготовано заслуженное им в божественной плероме место: кому счастье вечной литургии, кому покой, кому «тихое возносительное движение», но в блаженных кругах рая найдется место и для памяти о земле, символом которой является черное дерево у реки в «Ивановом детстве».

Последующие фильмы Андрея Тарковского, в сущности, развивали и детализировали на разном материале указанную христианскую «метафизическую тягбу», причем с явным нарастанием в ней апокалипсических мотивов. Можно сказать, что в кинематографе Тарковского конец света уже произошел, только не все это заметили. Во всяком случае, не замечали до тех пор, пока он прямо не сказал об этом в «Жертвоприношении» (1985), где темы рая вообще нет. Собственно, ничего иного нам в финале истории не обещано. Остается только соотнести этот конец с сегодняшним днем.

---

<sup>3</sup> См. об этом: Бердяев Н.А. Кошмар злого добра // Путь. Орган русской религиозной мысли. Кн. 1 (I–VI). М., 1992. С. 462–471 [4].

**Список литературы**

1. Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. М., 1994. 920 с.
2. Евлампиев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. 2-е изд. Уфа, 2012. 472 с.
3. Сартр Ж.-П. По поводу «Иванова детства» // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 11–21.
4. Бердяев Н.А. Кошмар злого добра // Путь. Орган русской религиозной мысли. Кн. 1 (I–VI). М., 1992. С. 462–471.

**References**

1. Losev, A.F. *Mif. Chislo. Sushchnost'* [Myth. Number. Essence], Moscow, 1994, 920 p.
2. Evlampiev, I.I. *Khudozhestvennaya filosofiya Andrey Tarkovskogo* [Art Philosophy of Andrei Tarkovsky], Ufa, 2012, 472 p.
3. Sartre, Zh.-P. Po povodu «Ivanova detstva» [About «Ivan's Childhood»], in *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [The World and Films of Andrei Tarkovsky], Moscow, 1991, pp. 11–21.
4. Berdyaev, N.A. *Koshmar zlogo dobra* [Nightmare of Malicious Good], in *Put'. Organ russkoy religioznoy mysli* [The Way. The Body of Russian Religious Thought], Moscow, 1992, vol. 1 (I–VI), pp. 462–471.