

*Н. А. Хренов**

«ДВОЙНОЕ ЗРЕНИЕ» В ФИЛОСОФИИ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА: РЕЖИССУРА А. ТАРКОВСКОГО КАК ОСОБЫЙ ТИП ДИСКУРСИВНОСТИ**

В предыдущих публикациях, посвященных философским и культурологическим аспектам творчества кинорежиссера А. Тарковского, много внимания было уделено особенностям его как философа, что не противоречит восприятию режиссера в кинокритике как одного из творцов поэтического кино и так называемого «авторского» кинематографа. Не противоречит, но интегрального видения его поэтики и эстетики еще не исчерпывает. В данной статье предпринята попытка увидеть поэтику и эстетику режиссера сквозь призму философского направления, которое было в период расцвета его творчества в кино чрезвычайно популярным в мировом искусстве. Этим направлением является экзистенциализм. Несомненно, А. Тарковский этому направлению близок. Однако основное внимание в этой статье уделяется также культурологическому истолкованию А. Тарковского как автора, т. е. как представителя «авторского» кинематографа, но уже в его философском и культурологическом понимании. В осмыслении уникальности режиссера как автора особенно значимой оказывается культура, что вообще-то бесспорно и приложимо ко многим кинорежиссерам. Но применительно к А. Тарковскому это особый случай. Дело в том, что некоторые из кинорежиссеров в кино приносят нечто такое, без чего нельзя ни понять культуру, ни дать ее ис-

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

Nikolai A. Khrenov — Doctor of Philosophy, nihrenov@mail.ru, Candidate of Art History, State Institute of Art History of the Ministry of Culture of the Russian Federation; The Russian Christian Academy for the Humanities named after Fyodor Dostoevsky, 15, Fontanka Embankment, Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

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

The study was funded by the Russian Science Foundation grant No. 24–28–01588, <https://rscf.ru/project/24-28-01588/>; The Russian Christian Academy for the Humanities named after Fyodor Dostoevsky, 15, Fontanka Embankment, Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

черпывающую характеристику, а точнее, возникающий ее новый тип, рождающийся в переходный период, когда разворачивается смена типов культуры. Без осознания такого перехода невозможно осмыслить и авторство А. Тарковского, что автор этой статьи пытается истолковать, опираясь на отечественный вариант науки о культуре. Своеобразие творчества режиссера заключается в том, что на той фазе российской культуры, когда появляются его фильмы, происходит истощение того, что обычно называют советской культурой и разворачивается постепенная реабилитация культуры русской, переживающей в первых десятилетиях XX в. запоздавший по сравнению с другими европейскими культурами ренессанс, правда, искусственно прерванный процессами становления массового общества и разрушительной стихии революции. А. Тарковский — один из редких, если не единственный художник, преодолевающий разрыв в преемственности русской культуры, а его фильмы знаменуют переход к новому типу культуры, в котором чувственное начало постепенно уступает место сверхчувственной стихии, о чем, например, свидетельствует такое художественное направление как символизм. Это обстоятельство позволяет русской культуре на новом этапе ее функционирования преодолеть разрушительные процессы и разрывы.

Ключевые слова: дискурс Тарковского, автор, модель, личность, культура, экзистенциализм, «двойное зрение», метафильм, разрыв в преемственности культуры, Серебряный век, поэтическое кино, авторский кинематограф, рецепция фильмов, Л. Шестов, Ф. Достоевский, М. Фуко, А. Кребер, Г. Куницын, А. Эфрос, М. Туровская, Д. Салынский.

N. A. Khrenov

*“DOUBLE VISION” IN THE PHILOSOPHY OF EXISTENTIALISM:
A. TARKOVSKY’S DIRECTING AS A SPECIAL TYPE OF DISCURSIVITY*

In previous publications devoted to the philosophical and cultural aspects of the work of film director A. Tarkovsky, much attention was paid to his peculiarities as a philosopher, which does not contradict the perception of the director in film criticism as one of the creators of poetic cinema and the so-called “author’s” cinema. It does not contradict, but it does not exhaust the integral vision of his poetics and aesthetics yet. This article attempts to see the poetics and aesthetics of the director through the prism of the philosophical trend, which was extremely popular in the world of art and, in particular, in cinema during the heyday of his work. This trend is existentialism. Undoubtedly, A. Tarkovsky is close to this direction. However, the main attention in this article is also paid to the cultural interpretation of A. Tarkovsky as an author, i. e. as a representative of the “author’s” cinema, but already in its philosophical and cultural understanding. In understanding the uniqueness of the director as an author, culture turns out to be especially significant, which is actually indisputable and applicable to many film directors. But in relation to A. Tarkovsky, this is a special case. The fact is that some of the filmmakers bring something to cinema, without which it is impossible either to understand culture or to give an exhaustive description of it, or rather, its emerging new type, which is born in a transitional period when a change of types of culture is unfolding. Without awareness of such a transition, it is impossible to comprehend the authorship of A. Tarkovsky, that the author of this article is trying to interpret, based on the domestic version of the science of culture. The peculiarity of the director’s work lies in the fact that at that phase of Russian culture, when his films appear, there is a depletion of what is usually called Soviet culture and a gradual rehabilitation of Russian culture is unfolding, experiencing a renaissance belated in comparison with other European cultures in the first decades of the twentieth century, however, artificially interrupted by the processes of formation of mass society and destructive the elements of the revolution. But. Tarkovsky is one of the rare, if not the only artist who overcomes the gap in the continuity of Russian culture, and his films mark the transition to a new type of culture in which the sensual principle gradually

gives way to the supersensible element, as evidenced, for example, by such an artistic trend as symbolism. This circumstance allows Russian culture to overcome destructive processes and gaps at a new stage of its functioning.

Keywords: Tarkovsky's discourse, author, model, personality, culture, existentialism, "double vision", metaphilm, cultural continuity gap, Silver Age, poetic cinema, author's cinematography, film reception, L. Shestov, F. Dostoevsky, M. Foucault, A. Kroeber, G. Kunitsyn, A. Efros, M. Turovskaya, D. Salinsky.

VII. Творчество Тарковского как единый «метафильм». Тарковский как творец специфической дискурсивности. Проблема «двойного зрения» как следствие восприятия жизни сквозь призму смерти

Как мы показали в предыдущей статье [28, с. 38], цитируя суждение Л. Висконти о том, как он понимает веру, нечто подобное характерно и для А. Тарковского. Вопрос о вере в Бога А. Тарковского остается открытым. Да он и не столь важен. Ведь трансцендентное — это сверхчувственное, а оно синонимом религиозного вовсе не является, хотя, конечно, к сверхчувственному и религиозному можно относиться в том числе и как к синонимам. Важно то, что трансцендентальное представляет сферу философии, включающей в себя и религию. Как же не опираться на религию, если теургическая философия ставит своей задачей не чисто эстетические или познавательные цели, а преобразование жизни. В этом смысле религия является мощным союзником философии. Однако когда Л. Висконти говорит о своей вере в нечто, существующее вне нас или внутри нас, в нас самих, то эта его мысль близка и к мироощущению Тарковского. На самом деле отношение у Тарковского к религии навеяно усвоением идей русских религиозных философов, с идеями которых режиссер был знаком [4]. А в приведенном нами в предыдущей статье его высказывании о Боге, собственно, мы узнаем усвоенную им формулу теургической философии [19, с. 44]. Ведь для этой философии религия, философия и искусство постигаются в единстве. Так и у Ф. Достоевского.

«Религию, философию, искусство, — пишет Тарковский, — эти три столпа, на которых удерживался мир, — человек избрал для того, чтобы символически материализовать идею бесконечности, противопоставив ей символ возможного ее постижения (что, конечно, невозможно). Ничего другого такого же огромного масштаба человечество не нашло. Правда, нашло это оно инстинктивно, не понимая, для чего ему Бог (легче!), философия (все объясняет, даже смысл жизни!) и искусство (бессмертие)» [22, с. 27].

Отсюда и понимание искусства. Вот формула Тарковского как теурга:

«Литература, как и вообще искусство, религиозна. В высшем своем проявлении она дает силы, вселяет надежду перед лицом современного мира — чудовищно жестокого и в бессмысленности своей дошедшего до абсурда. Современное настоящее искусство нуждается в катарсисе, которым бы оно очистило людей перед грядущими катастрофами, а может быть, катастрофой» [22, с. 31].

Как мы убеждаемся, по поводу возможной катастрофы в истории человечества художник Тарковский солидарен со своим современником — философом М. Мамардашвили, которого мы уже успели процитировать. Конечно, рано

или поздно эта катастрофа может предстать над материками как «зловещие смертоносные облака в виде грибов» [22, с. 31]. Но все же Тарковскому эта катастрофа тоже представляется как именно антропологическая катастрофа:

«Пока еще мы калеки в результате страшной болезни, имя которой бездуховность, но болезнь эта смертельна. Человечество сделало все, чтобы себя уничтожить. Сначала нравственно, и физическая смерть — лишь результат этого» [22, с. 32].

Эту мысль Тарковский изложит в своем последнем фильме «Жертвоприношение». А вот в его прямом философском высказывании она звучит как мысль гностика («История человечества слишком уж похожа на какой-то чудовищный эксперимент над людьми, поставленный жестоким и не способным к жалости существом» [22, с. 32]).

Все, что сейчас говорится, это все касается уже непосредственно символических значений фильмов Тарковского. А что же это за тип художника, которого представляет Тарковский? Ведь и перед самим художником встает та же проблема, что и перед его героями, — проблема личного подвига, проблема перехода. Он призывается восстановить преемственность, во-первых, в истории русской культуры, а во-вторых, преодолеть тот разрыв, к которому привели все внутренние для России разрывы, и вернуть отклонившуюся в результате этих разрывов русскую культуру в систему общечеловеческих ценностей. Реализация футуристических проектов в изоляции от этих ценностей оказалась разрушительной. Вот и получается, что проблема Тарковского оборачивается не личным делом конкретного художника, не генеральной линией развития советского кино или даже художественного процесса в целом [5, с. 75]. Традиционная биографическая парадигма, столь соблазнительная для искусствоведа, к которой он, испробовав новые методы, возвращается, здесь явно не работает. Не случайно Д. Салынский пишет, что «творчество Тарковского продуцирует новые методы в изучении культуры» [21, с. 406]. Речь идет о творческом ответе гения на тот Вызов, что обозначился в советской культуре в середине прошлого столетия. Но если бы только в культуре. Он стал очевидным в самой жизни. Целая огромная страна утерjala вектор дальнейшего развития. Потерялась во времени истории.

Выход из истории в форме революции 1917 г. стал причиной грандиозного разрыва в логике функционирования культуры и начал восприниматься уже в негативном плане. В этом сюжете самое интересное — это то, что эту свою миссию, связанную с преодолением разрыва, сам Тарковский осознавал. О себе он говорит так:

«Я был одним из тех, кто пытался, может быть, бессознательно, осуществлять эту связь между прошлым России и ее будущим. Для меня отсутствие этой связи было бы просто роковым. Я бы не смог существовать. Потому что художник всегда связывает прошлое с будущим, он не живет мгновением. Он медиум, он как бы проводник прошлого ради будущего» [23, с. 113].

Так в культуре бессознательно возникает потребность в художниках, которые бы своим творчеством могли собрать фрагменты единой культуры

и восстановить преемственность. Не столько продемонстрировать новые, до-толе не существующие формы, чего мы привыкли требовать от современного искусства, сколько преодолеть разрывы, разрешить именно эту проблему. Так уж получилось, что Тарковский первоначально, видимо, четко не осознавал того, что он оказался именно таким художником, но он им все-таки стал. Ведь первый его фильм «Иваново детство» хоть и обращал на себя внимание своей необычностью, но, в общем, вписывался в разряд фильмов о войне, которых в 60-е гг. было много. В них страна-победительница в мировой войне переживала свою победу. Но, разумеется, уже и «Иваново детство» оказывается предвосхищением последующих фильмов режиссера. Поэтому, имея в виду Тарковского, мы видим, что он предстает не только автором фильмов, а их, как посчитала М. Туровская, было 7 1/2 (так она и назвала свою книгу о Тарковском), а чем-то большим, что требует специальной методологии исследования.

Тарковскому, если внимательно читать его Мартиролог, постоянно казалось, что он не достигает полной самореализации, что он поставил мало фильмов. Он недоволен длительными простоями, хотя замыслов было достаточно. Многие из них не принимались и отвергались. И это было правдой. Да и жизнь его окажется недолговечной. В списке его возможных замыслов, подчас уже изложенных в письменной форме, а иногда просто названных в виде возможных, десятки названий, в том числе связанных с какими-то литературными источниками. Да, так получилось, что энергия часто уходила на пробивание тех замыслов, которые все-таки удавалось и реализовать. На это уходили годы. Это продолжалось даже тогда, когда он уже был признанным художником во всем мире и многие деятели и организации Запада хотели иметь с ним дело [15]. К трудностям, связанным с пробиванием заявок на постановку фильмов, прибавлялось и ощущение одиночества, даже затравленности. Не случайно в его Мартирологе мелькает имя Ф. Кафки. Конечно, несмотря на то, что у него появилось много поклонников и единомышленников во всем мире, готовых ему помочь и действительно помогающих, разрыв с домом, с родными, друзьями, с Россией он тяжело переживал. Кроме мотива о том, что мог бы сделать больше, но не может, а также ощущения одиночества, в его Мартирологе постоянно звучит тема дома. Чем меньше связи с домом, со страной, с Россией, тем сильнее и острее связанные с этим переживания. Без этого его фильм «Ностальгия» просто непонятен. Личный опыт по-прежнему определяет его замыслы.

Он все больше демонизировал чиновников, занимавших значимые государственные должности, как и некоторых своих коллег-режиссеров, ставших опорой и бюрократии, и вообще империи, оказавшейся в ситуации надлома. Хотя очевидно, что некоторые из них хотели искренне ему помочь, как, например, генеральный директор киностудии «Мосфильм» Н. Т. Сизов. Наконец, даже своим первым фильмом «Иваново детство» он обязан своему мастеру, у которого он учился во ВГИКе, М. И. Ромму. Это ведь именно он рекомендовал молодого и еще никому неизвестного Тарковского, способного, как он считал, ситуацию на «Мосфильме» разрешить, когда ставивший по повести В. Богомолова «Иван» режиссер оказался не способным продолжать работу над фильмом. Нужно было за короткий срок и на оставшиеся деньги закончить и сдать фильм, как это и требовалось по плану. Тарковский предложил свою

интерпретацию повести, снял фильм, получивший в 1962 г. на Международном кинофестивале в Венеции главный приз «Золотой Лев святого Марка». Так же активно, как и М. Ромм, Тарковскому помогал другой классик советского кино — Г. Козинцев. Он не раз обращался в государственные инстанции, добиваясь выпуска на экраны фильма «Андрей Рублев», когда его показ в кинотеатрах был запрещен. В письме 1969 г. Тарковский благодарит Г. Козинцева (а между Тарковским и классиком кино длительное время шла интенсивная переписка) за участие и констатирует: «Наконец Вашими молитвами “Рублева” выпускают» [22, с. 111]. Но было много и завистников, и недоброжелателей. Беспokoйство и тревога нарастали. Тарковский ощущал себя все более затравленным и на этой почве позволял себе слишком резкие высказывания и оценки, что у некоторых критиков спровоцировало даже возмущение [16, с. 157]. Разрыв с Россией в последние годы жизни и принятие нового гражданства для него стало трагедией. Конечно, кафкианское начало в этой драме ощущается. Все это подтачивало здоровье художника, и в конце концов все закончилось неизлечимой болезнью и смертью. Битва за художника, которую длительное время вели многие государственные инстанции, как и отдельные ответственные лица вроде Ф. Т. Ермаша, видимо, и должна была закончиться еще одной, очередной для русской культуры, но не последней трагедией. Но от личности художника и его судьбы мы снова переходим к тому типу художника, которого Тарковский представлял.

Метод Тарковского Д. Салынский сравнивает с экспериментами художественного авангарда конца XIX — начала XX вв., в частности, с поисками новой онтологии искусства.

«Открытие или, может быть, изобретение новых онтологических формул искусства, — пишет он — входило в программу авангарда, стремившегося пересоздать искусство в целом, отчего его продукцией были не столько артефакты, сколько стили и направления, манифесты, ролевые игры, агрессивные и виктимные жесты. Точно так же и итоговой продукцией Тарковского были не только его фильмы (хотя и фильмы тоже, безусловно, своим высочайшим художественным качеством отличавшиеся от иных артефактов авангарда), но столько кинематографическим языком рассказанные истории — он откровенно презирал подобные рассказы, — сколько целостный феномен, который можно определить как “творчество Тарковского”, включая сюда и стиль кино, и стиль жизни: демонстративно-виктимное поведение и стремление к эстетическому реформаторству» [21, с. 234].

Однако в этой же своей книге Д. Салынский находит более адекватное понятие, точнее выражающее суть его творчества. Таким понятием, по его мнению, оказывается «метафильм». Каждый фильм продолжает развивать одну и ту же идею, начиная с первого, осуществленного еще тогда, когда Тарковский учился во ВГИКе, и представленного в качестве его дипломной работы. В своей книге Д. Салынский, в конечном счете, приходит к более точному обозначению того, что он первоначально сформулировал как «творчество Тарковского», а именно к «метафильму», подразумевая под ним некую метафизическую конструкцию. По мнению киноведа, эта конструкция существует не в реальности, а в воображении и «лишь постольку, поскольку мы способны заметить связи между определенными элементами фильмов Тарковского и мысленно объединить

их в одно виртуальное произведение, которое не имеет материальной формы и в котором действуют не герои из плоти и крови, а вполне абстрагированные функции и энергии» [21, с. 397]. У Д. Салынского это не просто абстрактная формула. Анатомию метафильма Тарковского киновед детально проанализировал, обращаясь ко всем фильмам режиссера. А эта анатомия предстала в нескольких хронологических слоях фильма: фабульно-эмпирическом хронотопе, хронотопе имагинативном, хронотопе диалога культуры и, наконец, в сакральном хронотопе.

Анализ этих слоев с точки зрения киноведа реализует тот самый герменевтический подход к искусству, который стал особенно актуальным, пожалуй, с середины XX в., а переводы и издания работ Гадамера и других авторов, близких герменевтике, стали необычайно востребованными. Возрастающий интерес к герменевтике как философскому направлению соответствует суждениям Х. Зельдмайра, представляющего искусствоведческую парадигму о том, что одной из главных задач искусствознания в его современном виде должно быть прочтение всех заложенных в произведении смыслов. Так что провозглашенная Д. Салынским формула метафильма в творчестве режиссера аргументирована, и сомнений по этому поводу, кажется, быть не может. Но все-таки если не изолировать восприятие фильмов Тарковского от рецептивного опыта, то можно было бы воспользоваться и иной возможностью объяснить поэтику и эстетику фильмов этого режиссера. Выявление многих смыслов в фильмах Тарковского — непростая проблема, поскольку у него эти смыслы могут прочитываться на разных уровнях. Далеко не все эти уровни можно было в выходящих его фильмах прочитать сразу. Это можно было бы продемонстрировать с помощью критики. Это обстоятельство делает реальной применительно к метафильму Тарковского постановку вопроса не только о герменевтике в ее художественных формах, как это делает Д. Салынский, но о его рецепции. В этой рецепции имеет место эволюция.

Так, если реакция на первый полнометражный фильм Тарковского спровоцировала восприятие фильма в духе поэтического кино как целого направления в советском кино, то позднее этот метафильм интерпретировался уже в духе экзистенциализма. В качестве иллюстрации сошлемся, в частности, на то, что писала М. Туровская по поводу вышедшего в 1962 г. фильма «Иваново детство». Критиком Тарковский был воспринят одним из создателей поэтического кино, а опыт такого кино и рефлексия о нем существовали еще в 20-е гг., о чем свидетельствовала известная статья В. Шкловского «Поэзия и проза в кинематографе», которую цитирует М. Туровская. В связи с фильмом «Иваново детство» она вынуждена объяснить, почему кино возвращается к поэзии и какие факторы этому способствуют.

«Мне кажется, — пишет критик, — эта потребность становится особенно ощутима в периоды редких исторических сдвигов, когда привычная и общепринятая система понятий уже не охватывает реальности и происходит выработка новых понятий. Когда конфликт, мучающий художника, достигает той напряженности противоречий, при котором практическое или даже логическое разрешение просто невозможно, тогда возникает неотложная необходимость в разрешении поэзией» [24, с. 19].

Так, один из лучших отечественных кинокритиков точно улавливает то, что тогда казалось в фильме главным и дает это ощутить читателю, а именно то обстоятельство, что история мальчика Ивана, ставшего в годы войны разведчиком и оказавшимся убитым, увиденна в фильме не с точки зрения остальных героев. Происходящее в фильме режиссером дается как увиденное самим Иваном. Это воспроизведение трагедии дано субъективно, а в нем реальное и воображаемое, развертывающиеся объективно события и сны героя переплетены и представлены в единстве. Конечно, это уже свидетельствует о возвращении кино опять же к экспрессионистическому стилю, который оставил свои следы и в кино 20-х. Когда М. Ромм комментирует и фильм «Иваново детство», и сделанные в его адрес критические замечания, он не случайно режиссерское решение в нем называет, правда с оговоркой, экспрессионистическим [13, с. 340]. Но в еще большей степени с полной убежденностью можно утверждать, что образы здесь пронизаны философскими идеями, мода на которые в Европе как раз и соотносима с первыми фильмами Тарковского.

Конечно, это будет по-настоящему очевидным в поздних фильмах Тарковского, но это угадывается и в его первом фильме. Но ведь своевременно об этом сказано не было. И это, конечно, целая философская система, а именно экзистенциализм. А ведь если Тарковский и впрямь художник-философ, как его представляют И. Евлампиев и Д. Салынский и как его представляем также и мы, то как об этом не сказать и сказать в связи с появлением и его первого фильма, тем более что, когда фильм был отправлен на кинофестиваль в Венецию, его заметил сам находящийся в это время на вершине славы один из лидеров философии экзистенциализма Ж.-П. Сартр и даже о нем написал [20, с. 11]. Тем более что экзистенциализм — это ведь тоже отечественная традиция, представленная в России Л. Шестовым, Н. Бердяевым, а также, что еще более важно, Ф. Достоевским как писателем и мыслителем, наиболее почитаемым режиссером. Подхватывая некоторые идеи и образы Серебряного века, Тарковский, конечно, мимо этой традиции пройти не мог. Только говорить об этом было не принято, а точнее, не разрешено. А может быть, просто эта созвучность еще в голову не приходила. Это лишь потом, когда будут публиковаться работы М. Мамардашвили, когда в советскую Россию проникнут фильмы Антониони и когда Сартр в Москве будет выступать перед творческой интеллигенцией, появится возможность говорить об экзистенциалистском подтексте метафильма Тарковского, и об этом будет сказано, но позднее (15, с. 08). А наш современный философ Н. Мотрошилова будет утверждать, что экзистенциалистское сознание русскому человеку вообще присуще.

«Во-первых, — пишет она, — отечественные авторы и читатели, жившие в условиях социализма, изучая экзистенциалистов или работы о них, находили и в себе самих подобные ощущения, умонастроения, что склоняло к мысли об условности и неуниверсальности отнесения истоков экзистенциализма только к буржуазному обществу. Поэтому более верной казалась, так сказать, внеформационная констатация: настроения отчужденности, страха, отчаяния, одиночества характерны для немалого числа индивидов в условиях любых формаций — особенно в периоды крутых переломов, болезненных переходов от одних социальных порядков к другим» [17, с. 326].

Как известно, с точки зрения экзистенциализма жизнь человека воспринимается сквозь призму смерти. Но русский литературный XIX век этим не удивить. Эта тема уже есть у Гоголя. Что касается российского кино, то, казалось бы, эта тема здесь отсутствовала. Не то у Тарковского. Он убежден: «Жизнь заключает в себе смерть» [22, с. 111]. После фильмов Тарковского этого сказать уже невозможно. Исследовавший эту тему К. Исупов утверждает, что «музыкой смерти переполнен космос нашей культуры» [7, с. 107]. Сверхзадачу своего творчества Тарковский вообще связывал с темой смерти.

«Основное значение искусства, — записывает он, — не в том, как часто считают, чтобы доносить идеи, пропагандировать мысли, служить примером. Цель искусства — подготовить человека к смерти, возвысить его душу, чтобы она могла обратиться к добру» [10, с. 100].

Но чтобы увидеть личность и жизнь сквозь призму смерти, для этого нужно специфическое или так называемое «двойное зрение», а его дает, как утверждает Л. Шестов, лишь ангел смерти, не забирающий душу человека сразу, а дающий ему еще некоторое время для жизни. Как утверждает представляющий отечественный экзистенциализм и прекрасный комментатор творчества Достоевского Л. Шестов, таким зрением обладал Достоевский. Наделенный этим специфическим зрением художник «внезапно начинает видеть сверх того, что видят все и что он сам видит не так, как видят простые смертные, а как существа других миров» [33, с. 27].

В связи с этим «двойным зрением» приходится снова возвращаться к вопросу о трансцендентном, о чем мы говорили в предыдущей статье. Поэтому у избранника, обладателя «двойного зрения», возникают особые видения, которые могут показаться фантастическими или галлюцинациями расстроенного воображения. Не случайно о своем герое из фильма «Жертвоприношение» Тарковский говорит, что это человек, осознающий, что материальный мир — это еще не все, что есть трансцендентная реальность, которую лишь предстоит открыть [22, с. 149]. О специфическом мышлении Тарковского точно говорит его соавтор по сценарию фильма «Зеркало» А. Мишарин, утверждая, что в отечественном кино он сформировал новое восприятие реальности, хотя оно напоминает некоторые образы литературы XIX в., в частности, произведения Л. Толстого и Ф. Достоевского. Прием «двойного зрения» присутствует и в фильме «Иваново детство». Он связан с субъективным видением героем всего, что представлено на экране. В «Зеркале» этот прием сохраняется. При том что герой, от имени которого ведется повествование, вообще не показывается. Вместо этого зритель может слышать лишь его голос и видеть то, что в его сознании возникает. Возникает в виде обрывков и фрагментов, связь между которыми уловить непросто. Ключ к пониманию структуры фильма дает сценарий, а из него во время реализации замысла многие эпизоды выпали. Так, в сценарии действие начинается с кладбища, когда героя, от имени которого повествование ведется, хоронят. В кадре проносят гроб, а в фонограмме воспроизводится его внутренний монолог. Вот уж, действительно, воспроизведение жизни сквозь призму смерти.

VIII. Ситуация оттепели в советском кино с точки зрения истории культуры. Новая фаза в истории русской культуры и Тарковский как специфический тип художника

Естественно, что экзистенциалистская поэтика и эстетика Тарковского для советского государства является не только непривычной, но и неприемлемой. Правда, неприемлемой прежде всего для власти, пытающейся все еще сохранить веру в социалистическую утопию, хотя становилось все более очевидным, что в сознании новых поколений она иссыкает. Точнее было бы здесь сформулировать, что поэтика и эстетика Тарковского возникает в связи с уже разворачивающимися, но еще неосознаваемыми процессами смены не социальных формаций и типов социума (речь идет не о социологическом анализе контекста деятельности режиссера), а типов культуры. Д. Салынский не мог этого не ощущать, и в своей книге он, как мы уже успели отметить, констатирует, что творчество Тарковского продуцирует новые методы в изучении культуры. Но, правда, здесь следует кое-что уточнить. Методология изучения такого предмета исследования культуры пока еще далека от того, чтобы выделить в истории становления науки о ней старые и новые методы. Здесь уж не до новых методов. Ведь и само определение культуры сегодня все еще представляет проблему [29]. Но здесь важен сам принцип, т. е. взгляд на феномен Тарковского именно с точки зрения культуры.

Иначе говоря, мы оказываемся перед проблемой, когда необходимо уточнять, что при культурологическом подходе является предметом и в каких отношениях этот предмет находится с личностью, в данном случае с личностью художника, а в случае с Тарковским — с гением. Вопрос не из простых, поскольку речь идет о культурологическом подходе. Здесь индивидуалистическая интерпретация его творчества будет недостаточной. Эта мысль в книге Д. Салынского оказалась неразвернутой, а мы как раз и попробуем поставить на этом акцент. Уделяя внимание новаторскому взгляду И. Винкельмана на античное искусство, Гегель отмечает, что на теорию и познание искусства тот не оказал значительного влияния, зато к нему нужно относиться как к исследователю, сумевшему «открыть новый орган в области восприятия искусства и совершенно новые способы его рассмотрения» [1, с. 63]. Что может означать сказанное Гегелем, можно проиллюстрировать суждением Н. Гоголя. Задумавшись в «Выбранных местах из переписки с друзьями» о Пушкине, он утверждает, что Пушкин — сброшенный с неба поэтический огонь, а от него, как «свечки», «зажглись» все другие поэты (Дельвиг, Козлов, Баратынский). Эффект оказался таким: «сделались поэтами даже те, которые не рождены были поэтами...» [2, с. 386].

Если к анализу творчества Тарковского подходить с точки зрения рецептивного опыта и весьма заметного резонанса его фильмов не только в России, но и вообще в Европе, то более приемлемой формулой, в том числе и необходимой для понимания «метафильма» Тарковского, будет, пожалуй, постмодернистская формула М. Фуко. Так, обсуждая применительно к XX в. проблему автора, М. Фуко утверждает, что в истории имеет место особый тип автора, называемый им «основателем дискурсивности». Предлагая это определение, М. Фуко пишет: «Особенность этих авторов состоит в том, что

они являются авторами не только своих произведений, своих книг. Они создали нечто большее: возможность и правило образования других текстов» [25, с. 32]. Это суждение мэтра постмодернистской философии помогает нам точнее представлять место Тарковского в отечественном кино.

Но только возникает вопрос: почему стать таким «основателем дискурсивности» удалось лишь Тарковскому, а не кому-то другому? Почему им оказался именно Тарковский, а, скажем, не кто-то из режиссеров — его современников? Конечно, у него будут подражатели, пытающиеся мыслить в заданной Тарковским парадигме, и их имена можно даже назвать и ведь называют. И это логично. Раз появляется художник, которого мы можем назвать «основателем дискурсивности», то имеет место и дискурс, т. е., как обозначает его Д. Салынский, «метафильм», а следовательно, найдутся и следующие этому дискурсу художники. Только вот уровня Тарковского все-таки мало кто достигает и вообще не достигает. Да и можно ли повторить то, что Тарковский открыл. Да, конечно, уловить в действующих позднее режиссерах элементы дискурсивности Тарковского не трудно. В другой своей работе автор этой статьи под этим углом зрения анализировал фильмы А. Сокурова [27]. Но все же утверждать, что это все тот же дискурс, не всегда можно. Ведь уже Кант, не говоря уже о целой группе представляющих герменевтику философов, начиная от Дильтея и Гадамера, отдавал отчет о том, что сам художник часто оказывается неспособным понять и осмыслить, как у него это открытие получалось.

Но проблема дискурсивности заключается не только в появлении последователей, но и в рецепции дискурса Тарковского. Мы уже отметили, что первоначально Тарковский предстал одним из тех, кто в советском кино представляет поэтическое направление. Но, с другой стороны, уже фильм «Иваново детство» свидетельствовал, что Тарковский — один из тех, кто представляет в советской России «авторское» кино. И Тарковский вроде бы снова предстает в ряду других. Осознание Тарковским себя как «автора» М. Туровская связывает с появлением в мировом кино с середины прошлого века нового статуса кинорежиссера, а именно — статуса «автора».

«Становление и первые радости немого периода остались позади, в двадцатых годах, — пишет она, — После триумфов неореализма шестидесятые годы были годами нового воссоединения преимуществ звука с выразительными возможностями экрана: годами торжества индивидуальности и “авторского” кино» [24, с. 39].

Понятно, что деятельность в мировом кино таких режиссеров, как Виго, Бунюэль, Бергман, Феллини, Брессон, этому высокому статусу кинорежиссеров во многом способствовала. Естественно, что фильмы Тарковского воспринимали в этой авторской ауре, и он сам себя воспринимает так же. Не случайно и Брессон, и Бергман, да еще и А. Курасава будут его кумирами.

«И тогда, когда споры об “авторском” кино, — пишет М. Туровская, — отойдут в прошлое и станут казаться старомодными, для него ничего не изменится. Просто иначе — не авторски — он снимать не сможет» [24, с. 39].

Такое к себе отношение, т. е. как к одному из Авторов в самом высоком смысле этого слова, имело под собой основание. Например, об этом свиде-

тельствует высокая оценка Тарковского Бергманом. В Мартирологе за 1973 год Тарковским сделана такая запись: «По словам Биби Андерсон, Бергман назвал “Рублева” лучшим фильмом из тех, которые он видел в своей жизни» [5, с. 75]. Присоединение Тарковского к возникающим некоторым группировкам внутри отечественного кино хотя кое-что в его деятельности и объясняет, но еще не исчерпывает исключительности его творческой индивидуальности и оригинальности открываемого им в кино — не только в отечественном, а, как потом станет очевидным, и в мировом. Однако когда мы говорим о рецепции коллег-единомышленников (а ведь были и недоброжелатели, критики, и не только среди чиновников, от которых зависела судьба фильмов Тарковского, или среди коллег-режиссеров, а такие тоже были, как, например, С. Бондарчук, с мнением которого считались), следует иметь в виду и тех, которых социологи, появившиеся в момент интенсивного творческого горения Тарковского, называли реципиентами.

Конечно, фильм «Андрей Рублев» был запрещен к демонстрации в кинотеатрах, но это обстоятельство лишь провоцировало и подстегивало к нему интерес. Но следует отдавать отчет в том, что публика его фильмов оказывалась еще весьма элитарной. Вот за эту элитарность Тарковского и критиковали, в том числе и с трибуны на IV съезде кинематографистов. Имея в виду фильм «Сталкер», Л. Кулиджанов сказал:

«Это полное иносказаний, сложной символики, трудное для восприятия произведение, тем не менее, со всей очевидностью подтверждает чрезвычайную одаренность его автора — Андрея Тарковского. Это талант, и не скрою, досадно, что он работает, что называется, на “элитарную” публику» [32, с. 2].

Что тут сказать? Конечно, слова-то справедливые. Но ведь чиновник, занимающий столь ответственный государственный пост, да к тому же еще и художник, коллега, должен был бы отдавать отчет в том, какой должна быть государственная политика в сфере культуры, если эта политика все-таки существует. У нас под этой политикой понимают только то, что узаконивает уже существующие формы. Получается, что непонимание гения идет не от его стиля, а от административной системы, старающейся сохранить то, что в культуре обращено не в будущее, а в прошлое. Но это проблема не Тарковского. Преступно отсекают нарождающиеся новые, а не обращенные в прошлое пласты культуры. Новый стиль первоначально всегда непонятен и кажется неприемлемым. Однако применительно к Тарковскому такой наш вывод не совсем справедлив. Уникальность режиссера все-таки заключается в том, что в его фильмах новое реабилитируется уже в русской культуре имеющегося.

Здесь следует иметь в виду особенности «авторского» фильма, в котором «речь» доминирует над «языком». Но в обществе ведь этот процесс разворачивается одновременно с возникновением новых субкультур, способных понимать фильмы и на уровне речи, авторской речи. Следствием такой культурной политики является топтание на месте, возвращение вспять. Назревшее, как утверждает М. Мамардашвили, полного развития так и не получает. Все возвращается на круги своя, а потом пройденный цикл повторится снова. И так без конца, как и формулировал философ. В отношении публики к фильмам

Тарковского можно констатировать эволюцию, мимо которой не проходит затрагивающая вопрос рецепции в кино М. Туровская. Интерес к фильмам Тарковского все же выходил за пределы элиты. И эта динамика — любопытный факт в функционировании культуры, которая спустя время снова вернется к утопии в форме средневековой традиции, а следовательно, к повторению. Конфликты и скандалы, случающиеся при прохождении его замыслов через инстанции, как и слухи о его отъезде за границу, возможно, даже в эмиграцию, наконец, просто запреты на показ фильмов способствовали нарастанию интереса к режиссеру. Поэтому, комментируя жалобы режиссера в письме 1987 г. отцу, М. Туровская констатировала:

«И это в то время, как отечественный его зритель неизмеримо вырос в числе: “Андрей Рублев”, “Солярис” и “Сталкер” (чего, увы, по-прежнему нельзя было сказать о “Зеркале”) практически не сходили с экрана, пусть и в небольших кинотеатрах. Для новых поколений язык Тарковского уже не составлял трудности, они учились “оптическому коду” ТВ прежде азбуки» [24, с. 39].

А волновал ли вопрос контакта с массовым зрителем самого Тарковского? Несомненно, он его беспокоил. Анализируя заявку режиссера на фильм «Солярис» по роману С. Лема и отмечая, как режиссер обосновывал предполагаемый им будущий финансовый успех фильма, напирая на захватывающие коллизии сюжета, М. Туровская показывает, что этот контакт с массовой аудиторией все-таки для режиссера был важен. Всякое подозрение на лицемерие режиссера критик отметала.

«Легко предположить, — пишет она, — что после мытарства с “Рублевым”, полувывысказанной препоной которому был на самом деле раздражающий свою “трудность” киноязык, режиссер, далекий от намеренного пренебрежения к зрителю, захотел пойти ему навстречу как можно дальше. Он слишком кровно знал, что фильм без зрителя — как бы хорош он ни был на пленке — еще не воплотился, попросту не существует» [24, с. 174].

Но если уж говорить о контакте, то не в плане только новаций в киноязыке и вообще не в границах кинематографической жизни. Этот контакт у Тарковского следует искать в культуре, в той ситуации необходимости в преодолении разрыва, что имел место в XX в. Несмотря на стремление понять реципиента, Тарковский сохранял себя как «автора», не стремясь удовлетворить потребности массы, и об этом свидетельствует фильм «Зеркало», который М. Туровская считает наиболее полным выражением авторской личности Тарковского.

На обсуждении этого фильма в среде кинематографистов некоторые коллеги заявляли в категорическом тоне о трудности понимания фильма, о его элитарности и вообще о неудаче режиссера. В 1975 г., когда Тарковский закончил фильм «Зеркало», состоялось совместное заседание коллегии Госкино и секретариата правления Союза кинематографистов, т. е. чиновников самого высокого ранга с представителями творческой общественности. Журнал «Искусство кино» опубликовал стенограмму выступлений под рубрикой «Главная тема — современность». Конечно, на этом совещании говорилось не только о фильме Тарковского, но в том числе и о нем. И каждый из присутствующих

щих в адрес Тарковского высказывал критические замечания. Так, министр Ф. Т. Ермаш, главное значительное лицо в кинематографе этого времени, сказал: «А Тарковский в фильме “Зеркало” избрал для выражения своих мыслей и чувств слишком усложненную форму, что и сделало картину недоступной зрительскому восприятию» [32, с. 13]. После такого приговора никто из присутствующих на этом заседании не рискнул министру возразить. Прежде всего не возражали чиновники уровня А. Караганова, повторяя приговор министра, что, видимо, понятно.

Но, удивительное дело, к приговору присоединялись и сами творцы, коллеги Тарковского. Уж на что М. Хуциев — один из лидеров советской «новой волны», и тот говорит: «У меня такое ощущение, что Тарковского мало заботит, как воспримут его даже искушенные зрители» [32, с. 13]. Главная мысль М. Хуциева — одного из мэтров оттепельного кино — заключалась в том, что Тарковский из двух вариантов общения со зрителем — с помощью диалога или монолога — выбрал первый и проиграл.

«Маленький листок или толстый том — всякое настоящее искусство исповедально, — говорит он. — Говорит ли автор прямо, обнажено ли это в произведении или выражено иным образом, это всегда в той или иной степени авторская исповедь. Не имею в виду подвергать сомнению серьезных авторских намерений. Повторяю, я бы предпочел монологу диалог» [32, с. 13].

Выступивший на этом обсуждении С. Герасимов постарался смягчить обсуждение, смахивающее на «травлю» (не случайно Тарковский использует выражение «наша кинематографическая свора»), сказал, что в случае Тарковского речь идет о большом таланте, но, по сути, тоже ведь все свел к тому же приговору министра.

«Ясно, — говорит он — что мы имеем дело с человеком очень серьезного таланта, которому не столь просто обрести окончательную «классическую» для себя линию. Дарование его толкает на самые различные интересы в отношении к собственной и окружающей жизни. И поэтому перепад от “Андрея Рублева” к “Зеркалу” очень велик. В “Зеркале” мы видим попытку анализа человеческой души. Художник встречается здесь как бы с собственной душой. Все проходит, все фильтруется через его личность. Фильм отправляется от субъективных оценок окружающего мира, и это неизбежно сужает круг его зрителей» [32, с. 4].

Но ведь Тарковского обсуждали не только в высоких инстанциях с участием министра, но в том числе и в творческой среде, что потом тоже появлялось в печати. Причем обсуждали с самого первого фильма и все так же критично, как потом будут обсуждать фильм «Зеркало». Приведем поразительную оценку даже не фильма «Зеркало», а первого фильма режиссера «Иваново детство». Напомним подробное высказывание о фильме режиссера, представляющего не только кино, но и один из лучших театров периода оттепели, а именно А. Эфроса. Высказывание весьма негативное.

«Кажется, в рассказе этот мальчик, когда про него забывали, оказывался обычным ребенком и разглядывал какие-то картинки, а в фильме наедине с самим собой он тоже знает только нож, только войну — игру в войну. Причем играет

так, что можно понять — он не просто мститель. Он еще и немножко болен. Его маленький организм не выдержал всех испытаний, и с психикой что-то случилось. Вероятно, в этом есть правда, страшная правда. Но искусство, видимо, требует какой-то мудрой художественной переработки фактов» [36, с. 58].

Но упреки А. Эфроса еще более серьезные в отношении формы.

«Но вот как странно, — пишет он, — все очень страшно, а я сидел и разглядывал картину, смотрел, как она сделана. Потому что нельзя не увидеть, что это страшное тут сделано. Для того чтобы в него поверить, тут слишком мало простоты, слишком мало беглости. Во всем — указательный палец. Конечно, и самая тончайшая подделка под хронику не была бы еще искусством, но когда видишь, как сделан, как придуман каждый страшный кадр, — это, мне кажется, от искусства еще дальше» [36, с. 58].

Самое любопытное в истории создания, например, фильма «Зеркало» — это лишенная традиционной сюжетной логики непривычная структура повествования. Сам Тарковский мучительно выстраивает и перестраивает эту структуру, что приводит его самого в отчаяние. В Мартирологе за 1974 год мы читаем:

«Ничего не получается с картиной. Никто ничего не понимает. Все плохо. Сизов (директор киностудии «Мосфильм». — Н. Х.) смотрел материал на предмет двух серий и тоже ничего не понял. Материал разваливается и не складывается в единое целое. В общем, все плохо» [22, с. 113].

Мы обязаны ответить на вопрос, почему в середине XX в. в России возникает именно такой дискурс, который мы пытаемся осмыслить в творчестве Тарковского, а не какой-то другой дискурс. Для этого необходимо понять, в какой ситуации в первой половине XX в. находилась русская культура, какой цикл в своей истории она проходила [31, с. 11]. Но необходимо также ответить и на вопрос, как получилось так, что в условиях жесточайшей цензуры, когда просвечивалась в произведении искусства каждая деталь, каждая мысль и каждый образ, Тарковский создает нечто совершенно альтернативное тому, что считалось советской культурой. Именно советской, а не русской. Этого не объяснить, если не иметь в виду возникающую в этой истории новую фазу, на которой должны были появиться художники, предвосхищающие не только новую эстетику, но и смену типов культуры. Можно допустить мысль, что, вероятно, если Тарковский, может быть, сам в том не отдавая себе отчета, решал проблему, стоящую перед культурой в целом, то могли быть среди его современников и другие художники, который бы, в силу своего дарования, могли сделать то же самое, но все-таки этого сделать не смогли, поскольку тут дело не только в таланте, но еще и в фантастической убежденности в правоте своих идей. Тарковскому удалось, а им нет. Что же такое произошло, что общество и власть исключали проявление того, что возникало в фильмах Тарковского, а оно, тем не менее, появилось?

Появилось и не могло не появиться, поскольку запрос на такое искусство поступал даже не от общества и власти. Он поступил от культуры, которая должна была в момент, когда и власть, и само общество оказались в ситуации изживания утопии и осознания неверно избранного пути развития, проявить

активность. Однако когда появились первые фильмы Тарковского, власть хотя и догадывалась уже о приближении краха империи, но еще была достаточно сильной и способной на применение крутых мер. Но взрыв, направленный против репрессий, происходящий в ситуации оттепели, мгновенно иссякнуть не мог. Искусство уже высказывалось о неминувости катастрофы. Разве, например, Э. Климов в фильме «Агония», воспроизводя распад старой империи, не подразумевал под этим и приближающийся распад империи новой, сталинской [28, с. 79]. И, несмотря на обостряющиеся противоречия, эта империя пыталась привычными крутыми административными мерами приближающуюся катастрофу предотвратить. Тарковский работал, когда происходила очередная волна зачинчивания гаек как реакция власти на ощущаемый распад. Тем не менее Тарковский прорвался. Как это стало возможным?

Сегодня очень многое из того, что своевременно не обсуждалось и, может быть, даже не осознавалось, стало известно. Известно стало и то, что в рядах рыцарей социалистической идеи, занимавших в это время во власти высокие посты, были и те, кто Тарковского, рискуя своим положением, поддерживал, и, кстати, не только его одного. Дело здесь не только в художнике, но и в новой фазе в истории культуры, на которой у Тарковского на разных уровнях общества появились сторонники. В том числе, занимающие высшие идеологические посты. О поддержке режиссера некоторыми представителями творческой элиты мы уже сказали. Среди таких сторонников сегодня можно, например, назвать Г. И. Куницына, занимавшего в 60-х годах, а именно с 1963 по 1966 г., пост заместителя заведующего отделом культуры ЦК. Приводимый пример показателен даже не историей с Тарковским, а как признак новой ситуации в истории советской империи. В этот период во многом благодаря Г. И. Куницыну выходили фильмы Хуциева, Рязанова и других, которые эту помощь со стороны Г. И. Куницына подтверждали [13, с. 414]. В 90-х гг. в «Литературной России» печатались Открытые письма Г. И. Куницына «архитектору перестройки» А. Н. Яковлеву [12]. Из них мы узнаем, как в советском кино властью готовился погром, как замышлялось даже упразднение созданного в период оттепели Союза кинематографистов и, следовательно, орган профессиональной и гражданской консолидации, как будто главное противоречие времени, связанное с расширяющимся осознанием краха утопической идеи социализма, это разрешало.

Началось публичное осуждение группы режиссеров, якобы осуществляющих идеологическую диверсию против партии. Г. И. Куницыну был предложен пост Председателя Госкино, чтобы он этот погром осуществил. Он от этого предложения отказался, за что и был от высокой должности освобожден [14, с. 197]. Решающую роль в судьбе Тарковского сыграл именно Г. И. Куницын, помогая, в частности, прохождению фильма «Андрей Рублев» во всех инстанциях и на всех этапах. После ухода Г. И. Куницына из аппарата ЦК этот фильм, как известно, был официально запрещен и отправлен на полку. Бюрократический проект, конечно, был реализован. На пост Председателя Госкино вместо Романова пришел Ф. Т. Ермаш, о котором Тарковский скажет, что предыдущий министр Романов по сравнению с Ермашом просто ангел. На просьбу Тарковского разрешить экранизацию романа Достоевского

«Идиот» Ермаш ответил предложением поставить фильм о Ленине. Конечно, этого невозможно, кажется, себе представить. Но режиссер согласился и на это предложение, выставив условие — исключить контроль над производством фильма со стороны ЦК и Института марксизма-ленинизма. Потом единомышленник Тарковского А. Сокуров такой фильм поставит. Покинув свой высокий государственный пост, Г. И. Куницын занялся наукой. В 1968 г. он пытался защитить диссертацию, но был провален. Во второй раз он ее защищал в 1970 г. То, что Тарковский и на этой первой, и на второй защите Куницына присутствовал, говорит о многом. Когда 1982 г. состоялся юбилей Куницына, Тарковский, находясь за рубежом, попросил своего отца Арсения Тарковского подтвердить на этом юбилее, что без Куницына фильма «Андрей Рублев» мог бы и не появиться.

Когда общество и государство оказались бессильными предотвратить катастрофу, а власть продолжала давать неверные творческие ответы на возникший Вызов и вообще переставая давать в ситуации застоя какие-либо творческие ответы, все надежды на то, чтобы выйти из кризиса и предотвратить катастрофу, были связаны с культурой. Не то чтобы это кто-то четко осознавал, но очевидно, что все к этому двигалось. Ведь совершенно не случайно, что в России именно в это время возникает и распространяется рефлексия о культуре. Одной из существенных признаков оттепели становится то, что в России впервые появляется идея культуры. Не наука о культуре, а пока еще лишь идея культуры. Но, конечно, она возникает не впервые. Впервые она возникает, пожалуй, лишь в Серебряном веке. Просто об этом успели забыть. Ведь ставка всегда делалась на административную систему, на государство, а не на культуру. То, что проблематика культуры на протяжении всего периода, начавшегося после 1917 г., выпадала из сознания, еще не означало, что она пребывала в пассивном состоянии. Культура просто была вытеснена в бессознательное. Ее место заняла утопия в политической форме. А поддержание этой утопии происходило с помощью административной системы.

Но очевидно, что принявшие массовый характер в России эпохи трех революций социальные и политические процессы, как и вера в созидание принципиально нового общества и возникший на этой почве футуризм, вытесняли культуру на периферию сознания. Там, где ее инерция определяла художественную жизнь, пришлось вызывать к жизни и активизировать цензуру. Но это совсем не означает, что русская культура этого времени могла быть остановлена, перечеркнута и окончательно из сознания вытеснена. Она должна была продолжать развиваться в собственных ритмах и решать собственные задачи. Она должна была в своей истории пройти все фазы, как и любая другая культура, начиная с ранних фаз, с тех фаз, что свидетельствуют о ее расцвете и фаз, связанных с ее надломом, оскудением и истощением. Иначе говоря, логика, в соответствии с которой в XX в. существовала культура, строительству нового социума не соответствовала. Между тем начало XX в. свидетельствовало, что эта культура начинала переживать свою цветущую сложность, и это обстоятельство современниками было осознано, ведь не зря же многие из них, в том числе Д. Мережковский, Н. Бердяев и другие, называли свое время славянским или русским Ренессансом, что имело под собой основание.

Но этот подъем культуры, как уже отмечалось, был остановлен, прерван. Поэтому вновь и вновь всплывает тема разрыва. В реальности, конечно же, это представить трудно. Начавшийся подъем приобретал инерцию. Невозможно также не отметить, что какие-то течения, идеи, стили и имена продолжали существовать, о чем свидетельствовали имена Чехова, Станиславского, Маяковского, Брюсова, Мейерхольда и т. д. Но понятно, что традиции, скажем, романтизма и символизма были перечеркнуты теми идеями, что соответствовали философии XVIII в., которая в отредактированном виде стала слагаемым марксистского мировоззрения как, согласно мысли Ф. Джеймисона, самого радикального течения в истории модернизма [3]. Конечно, поздние наслоения культуры, пусть и самые элементарные, могли войти снова в сознание и возродиться лишь в ситуации угасания революционной эйфории и разочарования в марксистском мировоззрении. А это начнется лишь в ситуации оттепели. Так наступает время Тарковского, в творчестве которого получает выражение те миры, что были открыты на фазе расцвета, в период запоздавшего и так и не свершившегося русского Ренессанса.

Так возникает проблема, которую можно обозначить как взаимоотношения между культурой и художником. А более конкретно этот вопрос можно сформулировать так: что в творчестве Тарковского от его личности, а что в нем от культуры, от ее состояния, которое было характерным для XX в. Как уже было заявлено, мы исходили из культурологической методологии, без которой невозможно прояснить и вопрос, связанный с выдающейся творческой личностью. Но ведь культурология предполагает, что ее предметом является все-таки именно культура, а никак не личность. Личностью занимаются другие науки, например, психология, искусствознание, даже историческая наука. Культурология же изучает внеиндивидуальные, безличные процессы. Этот вопрос касается и Тарковского, которого мы готовы принять как художника, представляющего именно персоналистскую культуру. Нет ли в этом противоречия? Правда, здесь, конечно, следует уточнить: становление этой науки ветвится, особенно в России. Западная традиция в становлении этой науки связана с культурной антропологией, и здесь вопрос о внеиндивидуальном аспекте предмета изучения весьма актуален. Но в России культурология, можно сказать, выходит из филологии, что подтверждают научные биографии С. Аверинцева, М. Бахтина, Ю. Лотмана, Г. Гачева и др. [31, с. 9], а это означает, что здесь личностные аспекты культуры не просто существенны, а выходят на передний план. Видимо, они потому и существенны, что в жизни-то личностные аспекты в этой культуре являются дефицитом.

Следовательно, если исходить из логики коммуникации, — чего не хватает в жизни, то компенсируется искусством. Этот вопрос, конечно, обсуждается. Его, в частности, обсуждает американский антрополог и культуролог А. Кребер, особенно на тех страницах своей книги, на которых он возвращается к видению культуры О. Шпенглером, впервые, как известно, применившим при обсуждении отношений личности и культуры понятие модели как посредника между личностью и культурой. Правда, у Шпенглера взаимодействие культуры и личности прослеживается в контексте истории, в которой выделяются специфические фазы и возникающие в культуре модели, а они или

способствуют самоактуализации художника, или противоречат. В этом плане любопытно проанализировать творческую личность Тарковского. А. Кребер склонен акцент ставить не только на культуре, но и на личности, жертвуя надындивидуальным началом творчества. Но в этом случае личность все же оказывается индикатором явлений культуры. И это очень продуктивный ракурс исследования. Творчество художника, рассматриваемого индикатором культуры, весьма плодотворно для понимания ее механизмов и закономерностей. Художник зависим и от возникающих кульминаций в функционировании культуры, и от возникающих в ней спадов.

Имея это в виду, А. Кребер пишет, что «мы, человеческие существа, являемся в наших свершениях продуктами культуры в гораздо большей степени, чем принято считать» [9, с. 782]. Но вместе с этими продуктами культуры в творчество включается именно надындивидуальное начало. Пытаясь углубиться в этот вопрос, А. Кребер пишет, что традиционная точка зрения на историю связана с личностью как определяющей исторические процессы, в том числе процессы культуры. И как бы значимость культуры ни фиксировать, все же активность личности обойти невозможно.

«Однако складывается любопытная ситуация, — пишет он. — Анализируя множество явлений культурного роста, предположительно высочайшего уровня, я вынужден был изъясняться языком высших личностей, или гениев. И я почувствовал, что в некоторых частях моей работы может оказаться упущенной ее главная цель, потому что приводимые мною данные вновь выстраиваются как подтверждение тезиса о первостепенном значении личностей и о гении как генераторе или “причине” высочайших культурных достижений и ценностей» [9, с. 14].

Преодоление столь устойчивой традиции связано с культурными моделями, а те, в свою очередь, подразумевают вмешательство надличностного элемента в личностную деятельность художника. Ничего не поделаешь, к этому подводит необходимость в культурологическом исследовании искусства. А. Кребер пишет:

«Культурные модели и их ценности в самом деле полнее всего выражаются гениями. Но нас интересует не кто выражает, а что и как выражается, т. е. временная, пространственная и сущностная соотнесенность каждого феномена высокоразвитой культуры с другими ее проявлениями» [9, с. 14].

Творчество Тарковского можно воспринимать в духе направления в становлении науки о культуре, связанного с культурной антропологией, т. е. позитивистского направления. Однако концепция А. Кребера не исключает и отечественный вариант культурологической рефлексии, который в большей степени приложим к творчеству Тарковского. Более подробно это видение творчества режиссера мы предпримем в следующем номере журнала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. М.: Искусство. 1968. Т. 1. С. 63.
2. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. 8. М., 1952.

3. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма. М.: Изд-во Института Гайдара, 2019.
4. *Евлампиев И. И.* Художественная философия Андрея Тарковского. СПб.: Алетейя, 2001. 349 с.
5. *Зоркая Н. М.* Как в зеркале: Бергман в текстах Андрея Тарковского // Сеанс. 1996. № 13. С. 75–79.
6. *Зоркая Н. М.* Формула преобразования (Три судьбы) // Культурологические записки. Вып. 4. Роль интеллигенции в формировании картины мира. М., 1998. С. 182–203.
7. *Исупов К. Г.* Русская философская танатология // Вопросы философии. 1994. № 3. С. 107.
8. Искусство кино. 1975. № 3. С. 13.
9. *Кребер А.* Избранное: Природа культуры. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. С. 782. 10008 с.
10. Красота спасет мир... // Искусство кино. 1989. № 2.
11. Когда фильм окончен. Говорят режиссеры «Мосфильма». М.: Искусство, 1964. С. 58. 244 с.
12. *Куницын Г. И.* Открытые письма «архитектору перестройки» А. Н. Яковлеву // Литературная Россия. 1996–1997 гг.
13. *Куницын Г. И.* К истории «Андрея Рублева» // О Тарковском: Воспоминания в двух книгах. Составление и автор предисловия М. Тарковская. М.: Дедалус, 2002. С. 414–417.
14. *Куницын Г. И.* Почему я не стал министром кинематографии. Записала Г. Иконникова // Кинематограф оттепели. Кн. 1. М.: Материк, 1996. С. 197–203.
15. *Кречмар Д.* Политика и культура при Брежневе, Андропове и Черненко. 1970–1985 гг. Предисловие К. Аймермахера. Перевод с немецкого М. Раггауза. Ассоциация исследователей российского государства XX века. Институт русской и советской культуры имени Ю. М. Лотмана при Рурском университете в Бохуме. М.: АИРО XX, 1997. 316 с.
16. *Латынина А. Н.* «Достичь абсолюта...». Дневники Андрея Тарковского // Новый мир. 2008. № 8. С. 157–164.
17. *Мотрошилова Н. В.* О диалоге Мераба Мамардашвили с Жаном-Полем Сартром // Мераб Константинович Мамардашвили. М.: Русская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. С. 319–348. 438 с.
18. Мир и фильмы Андрея Тарковского. Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма. М.: Искусство, 1991. С. 343.
19. *Нехорошев Л. Н.* Приближение к истине: Признаки христианской культуры в фильме Андрея Тарковского «Андрей Рублев» // Судьба культуры — судьба человечества: культура — искусство — кино. М.: ВГИК, 1996. С. 44–102.
20. *Сартр Ж.-П.* По поводу «Иванова детства» // Мир и фильмы Андрея Тарковского. Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма. М.: Искусство, 1991. С. 11–21.
21. *Салынский Д. А.* Киногерменевтика Тарковского. М.: Продюсерский центр «Квадрига», 2009. С. 406. 576 с.
22. *Тарковский А. А.* Мартиролог. Дневники. 1970–1986. Издательский проект и подготовка текста Андрея Тарковского. Флоренция: Международный институт имени Андрея Тарковского, 2008.
23. *Тарковский А. А.* Встать на путь // Искусство кино. 1989. № 2. С. 113.
24. *Туровская М. И.* Семь с половиной, или фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. 255 с.

25. Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Капель, 1996. 448 с.
26. Хренов Н. А. Искусство оттепели в контексте надлома большевистской империи // От искусства оттепели к искусству периода распада империи. М.: Канон-Плюс; РООИ «Реабилитация», 2013. С. 89–688.
27. Хренов Н. А. Основатели дискурсивности в отечественной кинорежиссуре и их последователи: от А. Тарковского к А. Звягинцеву. Статья вторая // Культура культуры. Электронный журнал научной ассоциации исследователей культуры. 2019. № 2. [Электронный ресурс] URL <http://www.cult-cult.ru/the-founders-of-the-discursive-in-the-russian-cinema-and-their-followers-from-ta/> (дата обращения: 10.07.2025).
28. Хренов Н. А. Методологический аспект изучения истории искусства: принцип «история искусства без имен» в кинематографическом варианте // Теория художественной культуры. Вып. 16. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. С. 79–138. 344 с.
29. Хренов Н. А. Кинорежиссура как пространство философии: А. Тарковский как философ. Статья первая // Вестник РХГА. 2024. № 1. С. 38–57.
30. Хренов Н. А. Искусство в ситуации культурологического поворота. Методологические поиски. Монография. М.: Канон-Плюс; РООИ «Реабилитация», 2024. 624 с.
31. Хренов Н. А. Опыт культурологической интерпретации переходных процессов // Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах / Отв. ред. Н. А. Хренов. М.: Наука, 2002. С. 11–55. 467 с.
32. Хренов Н. А. Русская культура и культурология как новая наука (К семидесятилетию профессора И. В. Кондакова) // Исторические повороты культуры (К 70-летию профессора И. В. Кондакова). Общ. ред. и сост. О. Н. Астафьевой. М.: Изд-во «Согласие», 2018. С. 9–25. 494 с.
33. Шестов Л. И. На весах Иова // Шестов Л. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М.: Наука, 1993. 460 с.

REFERENCES

1. Hegel, G. V. F. *Eстетика* [Aesthetics]. Moscow, Art, 1968, vol. 1, pp. 63 (in Russian).
2. Gogol, N. V. *Polnoe sobranie sochinenij: v 14 t.* [The complete works in 14 volumes]. Moscow, 1952, vol. 8 (in Russian).
3. Jamison, F. *Postmodernizm, ili kul'turnaya logika pozdnego kapitalizma* [Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism]. Moscow, Publishing House of the Gaidar Institute, 2019 (in Russian).
4. Evlampiev, I. I. *Hudozhestvennaya filosofiya Andrey Tarkovskogo* [The artistic philosophy of Andrei Tarkovsky]. Saint Petersburg, Alethea, 2001, 349 p. (in Russian).
5. Zorkaya, N. M. Kak v zerkale: Bergman v tekstah Andrey Tarkovskogo [As in a mirror: Bergman in the texts of Andrei Tarkovsky]. In: *Session*, 1996, no. 13, pp. 75–79 (in Russian).
6. Zorkaya, N. M. Formula preobrazheniya (Tri sud'by) [Formula of transformation: (Three destinies)]. In: *Culturological notes*, iss. 4. The role of the intelligentsia in shaping the picture of the world Moscow, 1998, pp. 182–203 (in Russian).
7. Isupov, K. G. Russkaya filosofskaya tanatologiya [Russian philosophical thanatology]. In: *Questions of philosophy*, 1994, no. 3, pp. 107 (in Russian).
8. *Iskusstvo kino* [The art of cinema], 1975, no. 3, pp. 13 (in Russian).

9. Kroeber, A. *Izbrannoe: Priroda kul'tury* [Favorites: The nature of culture]. Moscow, Russian Political Encyclopedia (ROSSPEN), 2004, pp. 782, 10008 p. (in Russian).

10. Krasota spaset mir... [Beauty will save the world...]. In: *The art of cinema*, 1989, no. 2 (in Russian).

11. *Kogda fil'm okonchen. Govoryat rezhissery "Mosfil'ma"* [When the film is over. The directors of Mosfilm speak]. Moscow, Art, 1964, pp. 58. 244 p. (in Russian).

12. Kunitsyn, G. I. Otkrytye pis'ma "arhitektoru perestrojki" A. N. Yakovlevu [Open letters to the "architect of perestroika" A. N. Yakovlev]. In: *Literary Russia, 1996–1997* (in Russian).

13. Kunitsyn, G. I. K istorii "Andreya Rubleva" [On the history of "Andrei Rublev"]. In: *About Tarkovsky: Memories in two books. Compilation and author of the preface by M. Tarkovskaya*. Moscow, Dedalus, 2002, pp. 414–417 (in Russian).

14. Kunitsyn, G. I. Pochemu ya ne stal ministrom kinematografii. Zapisala G. Ikonnikova [Why didn't I become the Minister of Cinematography. Recorded by G. Ikonnikova]. In: *Cinematography of the thaw. Book 1*. Moscow, Mainland, 1996, pp. 197–203 (in Russian).

15. Kretschmar, D. *Politika i kul'tura pri Brezhneve, Andropove i Chernenko. 1970–1985 gg.* [Politics and culture under Brezhnev, Andropov and Chernenko. 1970–1985. Foreword by K. Aimermacher. Translated from the German by M. Rathaus. Association of Researchers of the Russian state of the twentieth century]. The Institute of Russian and Soviet Culture named after Y. M. Lotman at the Ruhr University in Bochum. Moscow, AIRO XX, 1997, 316 p. (in Russian).

16. Latynina, A. N. "Dostich' absolyuta..." Dnevniky Andreya Tarkovskogo ["To achieve the absolute...". The diaries of Andrei Tarkovsky]. In: *Novy Mir*, 2008, no. 8, pp. 157–164 (in Russian).

17. Motroshilova, N. V. O dialoge Meraba Mamardashvili s Zhanom-Polem Sartrom [About Merab Mamardashvili's dialogue with Jean-Paul Sartre]. In: *Merab Konstantinovich Mamardashvili*. Moscow, Russian Political Encyclopedia (ROSSPEN), 2009, pp. 319–348. 438 pp. (in Russian).

18. *Mir i fil'my Andreya Tarkovskogo. Razmyshleniya. Issledovaniya. Vospominaniya. Pis'ma* [The world and films of Andrei Tarkovsky. Reflections. Researches. Memories. Letters]. Moscow, Art, 1991, pp. 343 326–438 (in Russian).

19. Nekhoroshev, L. N. Priblizhenie k istine: Priznaki hristianskoj kul'tury v fil'me Andreya Tarkovskogo "Andrej Rublev" [Approaching the truth: Signs of Christian culture in Andrei Tarkovsky's film "Andrei Rublev"]. In: *The fate of culture — the fate of mankind: culture — art — cinema*. Moscow, VGIK, 1996, pp. 44–102 (in Russian).

20. Sartre, J. P. Po povodu "Ivanova detstva" [About "Ivanov's childhood"]. In: *The world and films of Andrei Tarkovsky. Reflections. Researches. Memories. Letters*. Moscow, Art, 1991, pp. 11–21 (in Russian).

21. Salinsky, D. A. *Kinogermenevtika Tarkovskogo* [Tarkovsky's film Hermeneutics]. Moscow, Production center "Quadriga", 2009, pp. 406. 576 p. (in Russian).

22. Tarkovsky, A. A. *Martirológ. Dnevniky. 1970–1986* [Martyrology. The diaries. 1970–1986. Publishing project and text preparation by Andrey Tarkovsky]. Florence, Andrey Tarkovsky International Institute, 2008 (in Russian).

23. Tarkovsky, A. A. Vstat' na put' [Get on the path]. In: *The art of cinema*, 1989, no. 2, pp. 113 (in Russian).

24. Turovskaya, M. I. *Sem' s polovinoj, ili fil'my Andreya Tarkovskogo* [Seven and a half, or the films of Andrei Tarkovsky]. Moscow, Art, 1991, 255 p. (in Russian).

25. Foucault, M. Chto takoe avtor? [What is an author?]. In: Foucault, M. *The will to truth. Beyond knowledge, power and sexuality. Works of different years*. Moscow, Castel, 1996, 448 p. (in Russian).

26. Khrenov, N. A. *Iskusstvo otpepli v kontekste nabloma bol'shevistskoj imperii* [The art of the thaw in the context of the breakdown of the Bolshevik Empire]. In: *From the art of the thaw to the art of the period of the collapse of the empire*. Moscow, Canon-Plus, ROOI "Rehabilitation", 2013, pp. 89–688 (in Russian).

27. Khrenov, N. A. *Osnovateli diskursivnosti v otechestvennoj kinorezhissure i ih posledovateli: ot A. Tarkovskogo k A. Zvyagincevu. Stat'ya vtoraya* [The founders of discursivity in Russian filmmaking and their followers: from A. Tarkovsky to A. Zvyagintsev. Article two]. In: *Culture of culture. Electronic journal of the Scientific Association of Cultural Researchers*, 2019, no. 2. [Electronic resource] URL <http://www.cult-cult.ru/the-founders-of-the-discursive-in-the-russian-cinema-and-their-followers-from-ta/> (accessed: 10.07.2025) (in Russian).

28. Khrenov, N. A. *Metodologičeskij aspekt izučeniya istorii iskusstva: princip "istoriya iskusstva bez imen" v kinematograficheskom variante* [Methodological aspect of studying the history of art: the principle of "the history of art without names" in the cinematic version]. In: *Theory of artistic culture*, Iss. 16, Moscow, State Institute of Art Studies, 2018, pp. 79–138, 344 p. (in Russian).

29. Khrenov, N. A. *Kinorezhissura kak prostranstvo filosofii: A. Tarkovskij kak filosof. Stat'ya pervaya* [Film directing as a space of philosophy: A. Tarkovsky as a philosopher. The first article]. In: *Bulletin of the Russian Christian Humanitarian Academy*, 2024, no. 1, pp. 38–57 (in Russian).

30. Khrenov, N. A. *Iskusstvo v situacii kul'turologičeskogo povorota. Metodologičeskie poiski. Monografiya* [Art in the situation of a cultural turn. Methodological searches. Monograph]. Moscow, Canon-Plus, ROOI "Rehabilitation", 2024, 624 p. (in Russian).

31. Khrenov, N. A. *Opyt kul'turologičeskoi interpretacii perekhodnyh processov* [The experience of cultural interpretation of transitional processes]. In: *Art in the situation of cycle change. Interdisciplinary aspects of the study of artistic culture in transitional processes*. Responsible editor N. A. Khrenov. Moscow, Nauka, 2002, pp. 11–55. 467 p. (in Russian).

32. Khrenov, N. A. *Russkaya kul'tura i kul'turologiya kak novaya nauka (K semidesyatiletiyu professora I. V. Kondakova)* [Russian culture and cultural studies as a new science (To the seventieth anniversary of Professor I. V. Kondakov)]. In: *Historical turns of culture (To the 70th anniversary of Professor I. V. Kondakov)*. General edition and compilation by O. N. Astafieva. Moscow, Publishing house "Consent", 2018, pp. 9–25. 494 p. (in Russian).

33. Shestov, L. I. *Na vesah Iova* [On the scales of Job]. In: Shestov L. *Essays. In 2 vols., vol. 2*. Moscow, Nauka, 1993, 460 p. (in Russian).