DOI 10.25991/VRHGA.2024.2.2.015
УДК 1(091)

Н. А. Хренов*

ИСКУССТВО КАК СРЕДСТВО ПРЕОДОЛЕНИЯ РАЗРЫВА НЕПРЕРЫВНОСТИ В ИСТОРИИ: ТАРКОВСКИЙ ВОЗВРАЩАЕТ В КУЛЬТУРУ НАЧАЛА XX ВЕКА. СТАТЬЯ ВТОРАЯ**

«То действительно новое, что пленяет нас в символизме, есть попытка осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур; мы ныне как бы переживаем все прошлое: Индия, Персия, Египет, как и Греция, как и средневековье, — оживают, проносятся мимо нас, как проносятся мимо нас эпохи, нам более близкие. Говорят, что в важные часы жизни пред духовным взором человека пролетает вся его жизнь; ныне пред нами пролетает вся жизнь человечества; заключаем отсюда, что для всего человечества пробил важный час его жизни. Мы действительно осязаем что-то новое; но осязаем его в старом; в подавляющем обилии старого — новизна так называемого символизма» [2, с. 26].

Данная статья продолжает серию публикаций, посвященных творчеству русского кинорежиссера А. Тарковского. Проблематика первой статьи ограничивалась постановкой вопроса о рождении в отечественной кинорежиссуре не просто художника-новатора, но и его как мыслителя и философа. В советском и русском кино подобный феномен назвать трудно: например, известный кинотеоретик и эстетик М. Ямпольский считает возможным назвать лишь одного кинорежиссера, примыкающего к философскому цеху, — К. Муратову. Этим же вопросом Жиль Делез, но применительно к мировому кино в целом. Что касается Тарковского, то в отечественном кино он безусловно

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

Khrenov Nikolai A. — Dr. Philos. of Sciences, Candidate of Sciences. art criticism, nihrenov@mail.ru, State Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation; Russian Christian Humanitarian Academy named after F. M. Dostoevsky.

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

первый и главный философ. Как утверждалось в нашей первой статье о режиссере, в его раннем (да и зрелом) творчестве можно фиксировать стихию личного опыта как обязательной предпосылки философского мышления. В данной статье анализируется следующая фаза творческой биографии Тарковского, когда режиссер пытается соотнести свой личный опыт и вытекающие из него идеи с уже существующими в XX в. в разных культурах философскими системами, не только западными, но и восточными. В современной западной философии режиссер близок к экзистенциализму. Но в последних фильмах заметен его нарастающий интерес к восточным философским и этическим системам, близкий к вынесенному в эпиграф к данной статье суждению А. Белого. В данной статье поставлен вопрос и о возвращении режиссера к искусственно прерванной отечественной философской традиции, возникшей в культуре Серебряного века. Речь идет не только о поисках в искусстве этого времени разных стилевых форм, но и о возникающих или возрождаемых философских идеях: эта проблематика будет рассмотрена подробней в последующих публикациях.

Ключевые слова: А. Тарковский как режиссер, А. Тарковский как философ, философия и кино, русская религиозная философия, теургическая философия, западная философия, восточная философия, принцип преемственности, средневековая экзегеза, Серебряный век, экзистенциализм, герменевтика, М. Мамардашвили, С. Кьеркегор, В. Соловьев, Ф. Достоевский, П. Чаадаев, Р. Штайнер, И. Евлампиев, В. Бычков, Д. Салынский.

N. A. Khrenov

ART AS A MEANS OF OVERCOMING THE CONTINUITY GAP IN HISTORY: A. TARKOVSKY RETURNS TO THE CULTURE OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY. ARTICLE TWO

This article continues a series of publications devoted to the work of Russian film director A. Tarkovsky. The problems of the first article were limited to raising the question of the birth of not just an innovative artist in Russian filmmaking, but also him as a thinker and philosopher. It is difficult to name such a phenomenon in Soviet and Russian cinema: for example, the famous film theorist and aesthetician M. Yampolsky considers it possible to name only one film director adjacent to the philosophical workshop, K. Muratov. Gilles Deleuze has the same question, but in relation to world cinema as a whole. As for Tarkovsky, he is certainly the first and main philosopher in Russian cinema. As stated in our first article about the director, in his early (and mature) work, one can fix the element of personal experience as an obligatory prerequisite for philosophical thinking. This article analyzes the next phase of Tarkovsky's creative biography, when the director tries to correlate his personal experience and the ideas arising from it with philosophical systems already existing in the twentieth century in different cultures, not only Western, but also eastern. In modern Western philosophy, the director is close to existentialism. But in recent films, his growing interest in Eastern philosophical and ethical systems is noticeable, close to the judgment of A. Bely made in the epigraph to this article. This article also raises the question of the director's return to the artificially interrupted Russian philosophical tradition that arose in the culture of the Silver Age. It is not only about the search for different stylistic forms in the art of this time, but also about emerging or revived philosophical ideas: this issue will be considered in more detail in subsequent publications.

Keywords: A. Tarkovsky as a director, A. Tarkovsky as a philosopher, philosophy and cinema, Russian religious philosophy, theurgic philosophy, Western philosophy, Eastern philosophy, the principle of continuity, medieval exegesis, the Silver Age, existentialism, hermeneutics, M. Mamardashvili, S. Kierkegaard, V. Solovyov, F. Dostoevsky, P. Chaadaev, R. Steiner, I. Evlampiev, V. Bychkov, D. Salinsky.

I. А. Тарковский и философия XX в.: Что возникает в творчестве режиссера после эстетики поэтического кино?

Заканчивая уже опубликованную в этом журнале первую из предполагаемой серии статей о творчестве А. Тарковского, мы предупредили читателя, что изложенное составляло первую фазу его становления как философа, которой не исчерпывается история его становления. Первая фаза — это открытие поэтического фильма и лирической по своей сути поэтики, которой продолжали следовать и будут следовать другие режиссеры — современники и сверстники Тарковского. Сам Тарковский пошел дальше, и мы этот его путь попробуем проследить. На первой фазе важен, как утверждает М. Мамардашвили, личный опыт, а вот следующая фаза связана с проблемой выбора уже существующей и соответствующей личному опыту философии, точнее, какого-то в ней направления. В данной, второй статье о творчестве Тарковского мы начнем обсуждать вопрос, к какому философскому направлению XX в. его творчество ближе. Далее следует искать формы философствования, а они к этому времени в философии уже были известны или же в этот момент и рождались. В философии какой культуры следовало искать такие формы — в философии отечественной, западной или восточной? Творчество Тарковского имеет отношение ко всем названным философиям. Понятно, что его мышление от своего времени не изолировано. В период «оттепели» философскую форму высказываний искал не только Тарковский. Это была общая потребность в мировом кино. Но от чего, от каких философских направлений отталкиваться? Особенность философствования в XX в. можно уподобить существовавшей в античной культуре ситуации, когда эта культура приближалась к ситуации заката. В большей или в меньшей степени единая философия эпохи деятельности Платона и Аристотеля раздробилась на множество направлений, а они, конечно же, не были с исчезновением античности забыты, и в последующей истории Европы время от времени возрождались. Их следы можно обнаружить и в XX в. Что касается 60-х гг. прошлого века, то из всех существовавших в европейской философии направлений период подъема переживало такое направление, как экзистенциализм, который, как показал М. Мамардашвили, не всегда достигал четких классических форм философствования, оставаясь в формах художественного мышления [19, с. 128].

Эта философия, как водится, излагалась в специальных философских трактатах, но идеи этой философии в еще большей степени распространялись в художественных формах (например, в романах А. Камю или в фильмах М. Антониони). Конечно, экзистенциализм не был новой философией. Первым мыслителем, близким к тому, что позднее назовут экзистенциализмом, был не понятый в X1X в. С. Кьеркегор, несомненно, повлиявший на творчество И. Бергмана, а тот, в свою очередь, стал кумиром и для Тарковского. Кстати, в планах Тарковского можно обнаружить и задуманный им фильм о Кьеркегоре [34, с. 235]. Когда эта философия между двумя мировыми войнами в XX в. окончательно оформится, станет ясно, что и в предшествующей европейской философии были идеи, предвосхищавшие это направление. Кьеркегор, оказавший влияние на Бергмана, здесь не исключение. Аналогичные философские идеи можно обнаружить еще у Ф. Ницше, как, впрочем, одновременно с Ницше, и у Достоевского [37]. Но к философам этого типа имеет отношение

не только Достоевский, но, в том числе, отечественные мыслители, например, Л. Шестов, которого цитирует в своих сочинениях А. Камю, и Н. Бердяев. Так что со временем станет очевидным, что идеи этого философского направления русской культуре чуждыми не были. Да, собственно, и сама жизнь в России, как считает философ Н. Мотрошилова, давала повод для ее интерпретации с помощью философии существования [24, с. 238].

Несмотря на усложненность языка этой философии, она, видимо, благодаря искусству, превращалась в модную философию, получала распространение, в том числе и в России. Может быть, это произошло потому, что, как потом отметит Мамардашвили, экзистенциализм не был разновидностью классических форм европейской философии и окончательно в своем системном виде не сложился, что не мешало его быстрому распространению и возможности по-новому прочитать историю философии, находя в ней идеи, предшествовавшие экзистенциализму. Эти настроения времени, подчас внефилософские, как можно предположить, воздействовали и на Тарковского, даже если допустить, что он эти источники в печатном виде внимательно не штудировал. В серьезном исследовании современного философа И. Евлампиева утверждается, что популярный в 60–70-х гг. экзистенциализм на Тарковского, несомненно, повлиял [8, с. 127]. Но ведь экзистенциализм, как и некоторые другие философские направления XX в., в какой-то степени воспроизводит идеи философии античности, в том числе неоплатонизм, стоицизм, гностицизм. Так, в культуре начала XX в. Д. Мережковский находил традиции стоицизма [21, с. 361], а В. Соловьев пытался воскресить в русской культуре традиции гностицизма [18], что получило развитие в символизме как художественном направлении. Существует мнение, что в экзистенциализме как современной философии ощущаются следы гностицизма. Но, собственно, в XX в. некоторые философы пытались гностицизм возродить в его нехристианских формах.

Однако когда мы имеем в виду Тарковского, то следовало бы прежде всего понять его отношение к отечественной философской традиции. Во всяком случае, такая возможность существует. По нашему мнению, ею следует воспользоваться хотя бы потому, что незнание одного из направлений в этой философии (а во время существования советской власти ее, мягко выражаясь, не пропагандировали) приводит к рецептивной проблематике. Фильмы Тарковского для понимания и в самом деле трудны. Они ускользают от традиционного киноязыка в силу включения в коммуникацию опять же того личного опыта, о котором мы уже успели сказать. Понятно, что в случае с Тарковским рассмотрение его философии исключительно в соответствии с отечественной философской традицией невозможно, хотя, казалось бы, его фильмы для этого основание дают. Эту философию в период, когда Тарковский начал создавать свои фильмы, в советской России не знали. А потому зритель, в силу этого, к восприятию его фильмов подготовлен не был. Взять хотя бы его фильм «Андрей Рублев». Тарковский — это тот самый случай, когда следует иметь в виду европейскую культуру в целом, хотя известен его интерес и к культуре Востока. Тем не менее, есть основание для более углубленного проникновения в те связи, что существуют между его творчеством и русской философией, обычно обозначаемой как религиозная. Иначе говоря, следует рассмотреть

фильмы режиссера в контексте русской культуры и вовсе не потому, что мы убеждены в необходимости эту культуру рассматривать в изоляции от всех остальных культур и прежде всего западной. Славянофильская традиция, тем более, часто понимаемая вульгарно, тут вовсе ни при чем. Все дело в том, что Тарковский и в самом деле созвучен идеям русской религиозной философии, а ее до середины 80-х гг. прошлого века русский человек практически не знал.

II. Исчерпывает ли личный опыт автора содержание фильма? Выбор одной из философских систем, наиболее близкой художнику, как следующий этап становления в сознании художника философского мышления. Творчество Тарковского в контексте европейских и отечественных систем в философии. Творчество Тарковского: постижение циклической логики функционирования русской культуры. Философия Тарковского как философия культуры

Почему мы констатируем параллель между ситуациями в философии поздней античности и в XX в.? Дело тут даже не в самой философии, а в тех ситуациях, что существовали в жизни, а философия лишь помогала их осознавать и на своем языке описывать. Говоря о современной ситуации, мы вроде бы подразумеваем, что нам о ней уже все известно. В этом случае зачем в прошлом искать формы, чтобы современную ситуацию осознать? Однако все дело в том, что чем ситуация нам ближе, тем меньше мы ее понимаем. Вот обращение к философским формам, в которых аналогичные ситуации осознавались, помогают разбираться и в современности. А что же все-таки случилось в современности, т. е. в XX в., что потребовались экскурсы в философию прошлого? Когда М. Мамардашвили спросили, какая философия современные умонастроения и чувствования выражает, он отвечал так: «В XX веке со всеми нами случилось что-то, чего нельзя ни забыть, ни простить…» [19, с. 128]. Это эмоциональное высказывание публицистического характера звучит еще весьма абстрактно. А вот последующее суждение философа — современника Тарковского для нас более существенно.

> «Наши сегодняшние проблемы не сегодня возникли, — продолжает философ — Они, скажем так, имеют большую временную размерность. И, описывая современную нам ситуацию вне этой размерности, не восстанавливая ее, мы окажемся попросту беспомощны в понимании того, что же с нами происходит» [19, с. 128].

А вот это уже означает, что философом найдена и сформулирована проблема культуры, русской культуры, которая постоянно возвращается к, казалось бы, давно пройденным этапам. Почему же возвращается? Эта повторяемость для России оказывается специфичной, и она связана с тем, что Мамардашвили называет «незавершенностью опыта»:

> «Незавершенность опыта — отсюда вся тягомотина дурных повторений и бесконечных адовых мучений, когда нельзя умереть и нужно жевать один и тот же кусок — это и есть Россия XX века. Гений повторений буквально разгулялся на российских просторах, как в дурном сне» [19, с. 398].

Действительно, чем дальше живем, тем больше истинность этого суждения философа подтверждается. В данном случае, чтобы понять уникальность и стиля Тарковского, и его судьбы, нам не избежать и вопроса о состоянии культуры, русской культуры в период, когда в кино приходит Тарковский, и начинается драма, связанная с прорывом в советской культуре закономерностей развития уже русской культуры, развертывающейся, в отличие от культуры советской, в больших длительностях истории. Она ведь тоже не забывается, хотя и уходит в коллективное бессознательное.

Творчество Тарковского с таким прорывом связано. По сути, прорыв Тарковского в начавшей разваливаться империи нового образца — сталинской империи — оказывается реабилитацией целого пласта в русской культуре, а он после 1917 г. был вытеснен в бессознательное культуры. Опираясь на мощный бюрократический аппарат и специальные институты, большевики пытались этот пласт из общественного сознания устранить. Прорыв этого пласта происходит в индивидуальной форме, т. е. практически в форме творчества единственного художника, т. е. Тарковского, оказавшегося способным этому бюрократическому аппарату противостоять, но противостоять до определенного времени. Как это бывало в истории и не один раз, эта драма заканчивалась выдавливанием художника из страны, эмиграцией. Чтобы эту логику проследить, важно понять и идеологов поздней империи советского образца. Ведь они пытались распад империи если не преодолеть, то хотя бы задержать, отсрочить. Предоставить творческую свободу Тарковскому для них означало породить образец поведения для других художников, которые все чаще, оказываясь на Западе, там и оставались. Драма Тарковского была связана не только с содержанием или формой его фильмов, а они и в самом деле были слишком очевидным отклонением от советского имперского стиля.

Драмы, подобные драме Тарковского, в советской России случались и раньше. Но, может быть, лишь история с Тарковским получала такой широкий резонанс во всем мире, в особенности в слоях мыслящих людей. Удивительно, что Тарковскому внутри советской России сочувствовали не только значительные слои интеллигенции, но и некоторые из чиновников, отдавая отчет в том, что имеют дело с выдающейся творческой личностью, признанной во всем мире, о чем свидетельствовали многочисленные призы и награды, полученные им на международных кинофестивалях. В сложившейся ситуации все свидетельствовало не только о мужестве личности художника, но и о растерянности представляющих значимые государственные институты чиновников, а также, в общем, и о затягивающихся процессах кризиса и продолжающегося распада империи советского образца, получающих неадекватное обозначение как «застой».

Процитированное выше суждение Мамардашвили свидетельствует, что философ подходит к затронутой нами ранее проблеме разрывов в истории русской культуры, но несколько с другой стороны. Функционируя в новом направлении, русская культура неожиданно разрывает с уже народившимися новыми культурными пластами и возвращается к первоначалу, чтобы двигаться по тому же пути до очередного разрыва. Но, может быть, мы, носители ценностей этой культуры, придаем этим переходам уж слишком серьезное значе-

ние? Попробуем взглянуть на них со стороны, т. е. взглядом человека, скажем, западной культуры. В 1926 г. испанский поэт Р. Рильке, которому нравились стихи Б. Пастернака, делится своими впечатлениями о них с родственником советского поэта — Л. О. Пастернаком — и, между прочим, высказывает мысль о том, как русская революция 1917 г. вернула русских к ситуации татаро-монгольского ига.

> «Да, — пишет Рильке — всем нам пришлось пережить немало перемен, и прежде всего — вашей стране. Но если нам и не суждено дожить до ее возрождения, то потому лишь, что глубинная, исконная, вечно претерпевающая Россия вернулась ныне к своим потаенным корням, как это было уже с ней однажды под игом татарщины; кто усомнится в том, что она живет и, объятая темнотой, незримо и медленно, в святой своей неторопливости, собирается с силами для какого-нибудь еще, быть может, будущего? Ваше изгнание, изгнание многих бесконечно преданных ей людей питается этим подготовлением, которое протекает в известной мере подспудно; и подобно тому как исконная Россия ушла под землю, скрылась в земле, так и все вы покинули ее лишь для того, чтобы хранить ей верность сейчас, когда она затаилась» [27, с. 47].

Можно ли более понятно и доходчиво объяснить, что же такое разрыв в российской истории, как это сделано поэтом. Но ведь то, что увидел в России Рильке, а именно, обвал культуры, потом увидит и Тарковский. Но применительно уже к другому, более позднему, т. е. послевоенному периоду.

> «После войны, — пишет Тарковский — культура как-то рухнула, обвалилась. Во всем мире. Вместе с духовным уровнем. У нас — очевидно, это, кроме всего прочего, в результате последовательного и варварского уничтожения культуры. А без культуры общество, естественно, дичает. Бог весть до чего дойдет все это! Никогда раньше невежество не достигало такого чудовищного уровня» [34, с. 41].

Отдавал ли отчет сам Тарковский в том, что его творчество будет развертываться на фоне таких разрывов в нашей культуре и что он будет как раз тем художником, который призван осуществить весьма значимую миссию преодоления в культуре разрыва? Возможно, что на раннем этапе он это ощущал лишь интуитивно.

Обратимся к свидетельству тех, кто с ним сотрудничал. Например, к его соавтору по сценарию фильма «Зеркало» А. Мишарину. Имея в виду оборванную нить в культуре, Мишарин говорит: «И в этом его великое предназначение — восстановить связь времен, наполнить культуру кинематографа высотой Вечного. Эта идея была в нем постоянно» [23, с. 129]. Собственно, и сам Тарковский признавался в том, что всегда чувствует себя рядом, например, с художниками XIX в. Более того, он говорил о себе, что призван вернуть прерванную с ними связь.

> «Я был одним из тех, — признавался он — кто пытался, может быть, бессознательно, осуществить эту связь между прошлым России и ее будущим. Для меня отсутствие этой связи было просто роковым. Я бы не мог существовать. Потому что художник всегда связывает прошлое с будущим, он не живет мгновением. Он медиум, он как бы проводник прошлого ради будущего» [34, с. 113].

Но вернемся снова к суждению Мамардашвили о России как «гения повторений». Почему же в представлении философа о России возникает столь мрачная картина? Отвечать на этот вопрос Мамардашвили начинает, вспоминая П. Чаадаева, впервые озаботившегося тем, «насколько Россия вообще участвует в идейном движении человечества, чем воодушевлена сама, куда движется» [19, с. 128]. Кстати, нам тоже весьма уместно обратить внимание на значимость имени одного из первых русских философов, который согласно «грузинскому Сократу», как называли Мамардашвили, вопрос, отвечать на который приходится вплоть до сегодняшнего дня, поставил первым. Тем более, что это к Тарковскому имеет прямое отношение. Ведь это в его фильме «Зеркало» читается письмо Пушкина, обращенное к Чаадаеву, в котором поэт, возражая своему адресату, высказывает не совпадающее с мнением Чаадаева свое мнение о России. Хотя что значит «не совпадающее»? Ведь Тарковский как раз размышляет о том же, о чем размышлял один из первых философов России. Не случайно один из зрителей во время встречи с режиссером задал ему вопрос: не следует ли считать, что зачитываемое в фильме «Зеркало» письмо Пушкина, обращенное к Чаадаеву, является одновременно и вашим ответом тем «патриотам», которые Вас подозревают в негативном отношении к России [34, с. 240]. Получается, что Мамардашвили затронул вопрос, касающийся России, и он был актуален уже для Чаадаева и для Пушкина.

Когда Г. Флоровский ставит вопрос о том, как эту «трагедию духовного рабства» преодолевать, как выходить из такого заколдованного круга, он отвечает так: выход возможен через аскезу, через «внутреннюю пустыню» возвращающегося духа. Вот это преодоление разрыва в истории и культуре возможно лишь при осознании чувства ответственности, путем принесения себя в жертву, а в общем, в результате свершения личного подвига. Лишь это ведет к возвращению духа. Только вот это возвращение духа может происходить в пограничной ситуации, на границе разума и безумия, как это случается с героями фильмов Тарковского, например, с Доменико в фильме «Ностальгия» или с Александром в фильме «Жертвоприношение». Пожалуй, это и есть главное, что пытается донести до своих современников Тарковский. Ведь не случайно в его фильмах киноведы начали находить повторение архетипа, связанного с порогом, пограничьем и, в общем, с переходом, прорывом в Иное. Вот это Иное у Тарковского нам и предстоит разгадать. Герои Тарковского постоянно находятся у порога, который они или переступают или же не переступают. Одни переступают, а другим это не дано. Если они переступают, то оказываются уже, по выражению киноведа Д. Салынского, в сакральном хронотопе, а этот хронотоп означает идеальное, т. е. сакральные пространство и время. Поскольку сакральное есть и желаемая, и определяющая ценность, то все детали и подробности в кадре приобретают сакральные смысл, а его можно передать лишь с помощью символических форм выражения.

Так, Салынский аргументирует возникновение в фильмах Тарковского сакральных смыслов. Он пишет, что современный человек, не способный к символическому мышлению, ко всему относится прагматически. Символизм

приходит вместе с осознанием порога как перехода в сакральное пространство и время. Но этот переход драматичен. Он является следствием особого духовного подвига.

> «Но если все-таки что-то проснулось в нем и он почувствовал, что порог — это граница между мирами, дом — это он сам, дорога — тот же порог, только растянутый в пространстве и времени, а дождь — внедрение чего-то чужого в наш родной мир, то все вокруг начинает для него звучать иначе. Эти ощущения говорят ему (независимо от того, способен он или не способен это понять), что для него раскрылось сакральное восприятие мира, суть которого проста; это осознание границы между жизнью и смертью, всегда присутствующей рядом с нами, но явно видимой лишь в особые моменты; это ощущение себя в пограничье (а отсюда идут и мечты о бессмертии со всеми религиозными выводами и последствиями). Тогда это пограничное, пороговое ощущение и формирует вокруг него сакральный хронотоп, основная проблема которого — взаимосвязь и различия между «нашим» и «иным» мирами, иначе говоря, между жизнью и нежизнью (последнее не обязательно смерть, но может быть и бессмертье» [28, с. 81].

Однако преодоление постоянно возникающего в фильмах Тарковского перед героями порога не означает, что иной мир, куда должен вступить герой, от этого реального и чувственного мира, в котором герой существует, отличается. В том-то все и дело, что это тот же самый чувственный мир, перестающий восприниматься исключительно чувственным. Трансформация этого чувственного мира в мир сверхчувственный — это акт субъективный. Это результат духовного подвига, осознания той ответственности, о которой пишет Г. Флоровский. Личной ответственности, позволяющей преодолевать безличные, бессознательные и стихийные силы. Реальность сакрального хронотопа, если выражаться словами Салынского, — это акт духовной трансформации героя, приводящей к трансформации чувственной реальности.

> «Когда активизирован в восприятии сакральный хронотоп, то символичным становится все или очень многое; все места пространства (локусы) оцениваются относительно их порогового значения. Все предметы — относительно их жизненного смысла, и тогда символами жизни становятся молоко и огонь, символами смерти — вода и яма, а всевозможные животные — лошади, собаки, птицы и т. д. — становятся между нашим и иным мирами, так же как и многие предметы» [28, с. 81].

III. Русская теургическая философия как исток философствования Тарковского. Образ художника как теурга. Трудности рецепции фильмов Тарковского как следствие неосвоенности в советской России теургической философии

Погружаясь в глубинные структуры мышления Тарковского, Д. Салынский обнаруживает в режиссере не только художника, склонного к мистике, но рационалистически мыслящего художника и философа. Однако в то же время невозможно не отметить, что режиссер не чужд и тех маргинальных слоев в истории философии, искусства и религии, что связаны с мистикой. Учет этого обстоятельства позволит нам точнее и глубже понять, почему Тарковский вслед за многими деятелями русского культурного ренессанса

начала XX в., в том числе А. Белого, В. Кандинского, В. Мейерхольда и других, проявляет интерес к теософии, антропософии, к гностицизму. Этот интерес, видимо, не был случайным, раз он собирался ставить фильм о ныне забытом, а в свое время необычайно популярном в среде интеллигенции Рудольфе Штайнере. Так, в Мартирологе за 1978 г. в списке книг, намеченных для чтения, упоминаются две книги Р. Штайнера — «Наука Духа» и «Каким образом достигаются знания о высших мирах» [34, с. 185]. Пожалуй, некоторые смыслы в его фильмах и в самом деле навеяны разрабатываемыми Штайнером идеями антропософии. Раз под воздействием названных и некогда вытесненных из европейской и, тем более, русской культуры [16] идей на рубеже XIX–XX вв. оказывались философы, в том числе В. Соловьев, то и те мыслители и художники, что позднее подхватывает эту традицию, в том числе Тарковский, тоже испытывают их искус.

Пожалуй, в связи с этим следует сказать следующее. Мышление Тарковского как философа все-таки было корнями связано с отечественной философией. А как же тогда быть с явными космополитическими тенденциями его творчества, например, с близостью к идеям экзистенциализма, что, безусловно, можно в его фильмах обнаружить? Противоречия тут нет. Ведь русская философия от европейской, точнее, западной мысли не изолирована. К европейским течениям Тарковский проявляет интерес, его идеи и образы им созвучны. Но на первый план в этих, казалось бы, чуждых течениях, у него выходит то, что ассоциируется с русской философией. Исследование Салынского заметно приблизило опыт кино не только к герменевтике, но и к другим направлениям, в том числе, к философии в целом. Предмет исследования — фильмы Тарковского, впервые предоставившие возможность взглянуть на кино и с философской, и, в частности, с герменевтической точки зрения. Но, чтобы это показать, киноведу пришлось вообще погрузиться в историю герменевтики и изучить предысторию, что в кино никто и никогда ранее не делал, да и советские фильмы для этого не давали повода. Однако это начинание весьма для становления киноведения и окончательного обретения им статуса науки необходимое. Ведь этот процесс продолжается и сегодня. Те процессы, что в настоящее время развертываются, эту молодую науку питают.

Таким образом, опираясь на современную философию, пока в лице Ж. Делеза (хотя в XX в. к кино проявляются интерес и другие выдающиеся философы), уделившему кино пристальное внимание, а также на киноведческие исследования, появившиеся в самое последнее время и касающиеся опять-таки обращения к философии, а опыт Салынского в этом отношении показателен, мы можем утвердиться в тезисе, касающемся осмысления кинематографического опыта, представленного фильмами Тарковского, без философии невозможен, как невозможно восприятие самого Тарковского вне ауры философа. А в этой ауре у Делеза предстают и Бергман, и Годар, и другие выдающиеся режиссеры. Но раз этот вопрос сомнений не вызывает, следует двигаться дальше.

Конечно, в киноведении Салынский предстает настоящим новатором. Ставя своей задачей дать глубокую интерпретацию фильмов Тарковского, он решение задачи увидел в герменевтике. Но герменевтика — не единственная возможность философского прочтения фильмов Тарковского,

как и вообще творчества любого крупного режиссера в мировом кино. Мы попробуем исходить из альтернативной возможности интерпретации творчества Тарковского. То, что проделано Салынским, было необходимо и полезно проделать. Чтобы разрешить поставленную перед собой задачу, Салынский пусть и кратко, но, повторим это, реконструировал всю историю герменевтики, начиная с Ф. Шлейермахера и В. Дильтея. Но это все-таки это западная традиция философии. В связи с Тарковским она, безусловно, необходима, ибо невозможно не признать, что признание режиссер часто впервые получал именно на международных кинофестивалях, хотя его популярность выходила за пределы фестивалей и оказывалась универсальной. Имеется также возможность понять созвучность идей и образов Тарковского с отечественной философской традицией. Мы вовсе не разделяем при этом точку зрения, согласно которой, начиная со славянофилов, Россию противопоставляют остальной Европе и тем самым изолируют Тарковского от Запада. Да, собственно, творчество Тарковского сделать это нам не позволит. Во многом он как мыслитель и художник — продукт того периода в истории России, который называют петербургской Россией, а значит, влияние Запада на него бесспорно.

Однако лакуны в объяснении его творчества необходимо заполнять. И одна из таких лакун — объяснение его творчества с помощью отечественной философии. Тарковского можно представить поздним творцом той ветви в отечественной философии, которая с легкой руки современного русского философа В. Бычкова справедливо обозначается как теургическая философия. На том, что теургическая эстетика — специфически русская эстетика, настаивал также Н. Бердяев.

> «Славяно-русское возрождение, — писал он — не может быть ни музыкальным, ни пластическим, оно может быть лишь теургическим. О нем пророчествовала великая русская литература. Проблема искусства как теургии — по преимуществу русская проблема, русская трагедия творчества» [3, с. 239].

Хотя теургическая философия и является поздней философской системой, но длительное время она оставалась неизвестной. Вообще, обычно она обозначается как религиозная философия и представляет целую группу выдающихся мыслителей, начиная с В. Соловьева. А неизвестной она оказалась в силу того, что проект социалистической утопии оказался радикально атеистическим проектом, а, следовательно, исключавшим пропаганду и изучение этой философии.

Одной из особенностей теургической философии является то, что она, как, впрочем, и искусство русского ренессанса рубежа XIX–XX вв. отчасти возвращала к средневековой культуре, подтверждая отнюдь не линейную логику в истории культуры, а логику циклическую. Вне этой логики Тарковского точно постичь невозможно. Когда Салынский пытается понять особенность мышления Тарковского, он представляет его рационалистом, но, как он выражается, рационалистом особого рода. «Но только рациональность его (Тарковского. — *Н. Х.*) была, — пишет он, — особого, средневекового типа» [28, с. 106]. Вообще, критики, пишущие о Тарковском, часто о Средневековье вспоминают. Так, В. Шитова, имея в виду фильм «Сталкер», пишет:

«Фильм Тарковского — не научная фантастика. Это мистерия. Это опять “страсти”. В сущности, все картины режиссера принадлежат к роду “страстей” — древнему, средневековому роду искусства. Первыми здесь были “Страсти по Андрею” (таким и было вначале название фильма, которое хотелось бы вернуть), последним стало “Жертвоприношение”» [22, с. 144].

Доказывая эту мысль, Салынский приходит к выводу о том, что герменевтика у режиссера тоже особая, а именно, это кинематографический вариант классической средневековой экзегезы [28, с. 106]. Мысль смелая, дерзкая, но похоже, что это именно так, а главное, это подтверждает нашу мысль о верности Тарковского русской религиозной философии с присущей ей реабилитацией Средневековья. Проблема, однако, заключается в том, что, переживая на рубеже XIX–XX вв. расцвет, эта ветвь отечественной философии была в результате распространяющегося модернистского учения К. Маркса искусственно свернута. Ненависть Маркса к религии привела в русском варианте марксизма почти к уничтожению церкви. Это обстоятельство объясняет и забвение на длительное время в советской культуре теургической философии. Связанные с этой философией источники несколько десятилетий не были известны. Можно даже утверждать, что своевременно она освоена не была, а позднее продолжение ее освоения оказалось невозможным вообще.

В силу этого философские идеи Тарковского, связанные, как мы стремимся показать, с этой философией, оказались трудно постижимыми, поскольку выпадали из философского контекста его мысли — контекста русской религиозной философии, которая на рубеже XIX–XX вв. активно подпитывала русское искусство. Ведь с самого начала эта философия провозглашала единство поэзии, искусства, философии и религии. Тарковский как философ оказался непостижим или трудно постижим еще и потому, что неизвестной оказалась вся философия, которая для русской культуры в начале прошлого века была органичной и которая русское искусство питала. В данном случае за Тарковским стоит целая группа русских философов конца XIX–XX вв., философов, несомненно, разных, но объединенных стремлением воскресить идеи средневековой философии и особым видением философии как теургии, возвращающей к той традиции в философии, когда она оказывалась в союзе с теологией. Не случайно в Мартирологе за 1970 г. Тарковский, задумывая фильм о Достоевском, пишет, что нужно проработать сочинения В. Соловьева, К. Леонтьева, Н. Бердяева [34, с. 17].

Пытаясь реконструировать движение к теургической эстетике как слагаемом русской теургической философии, В. Бычков пишет о том, что она связана именно с возвращением к эстетике и философии средневековой Руси. Такое возвращение становится реальностью уже в первой половине XIX в. А. Белый пишет о том, что символизм как художественное направление в это время разрушил эстетические границы искусства, вывел его в пространство религии. В него влилась струя восточной мистики, и под влиянием этой мистики в искусстве «по-новому воскресли в нас средние века» [2, с. 82]. Однако полностью это направление определилось лишь на рубеже XIX–XX вв. Особенностью этого процесса возрождения было то, что он протекал в формах искусства, о чем, например, уже свидетельствовала рефлексия Н. Гоголя. Сосредоточивая свое

внимание на теургической эстетике, В. Бычков отмечает, что ее особенностью было «преображение всей жизни человеческой по эстетическим и религиозно-этическим законам в процессе особого художественного творчества, уповающего на духовную поддержку свыше» [7, с. 9]. Значимость этой эстетики и философии для начала XX в. особенно очевидна, ведь именно с ее помощью, как и с помощью искусства, о чем свидетельствовало такое художественное направление, как символизм, русская культура актуализировала национальные традиции, что были сформированы под воздействием Византии еще в Древней Руси, т. е. актуализировала то, что или успели забыть или вообще не знали. Достаточно эту мысль проиллюстрировать открытием знаменитой рублевской «Троицы», впервые показанной в начале прошлого столетия на одной из художественных выставок. Вот этот процесс начавшегося восстановления прерванной в результате вторжения в русскую культуру элементов западной культуры вскоре будет тоже прерван.

Но, продолжая мысль о русской религиозной философии, мы можем поставить следующий вопрос: если эта философия сложилась, но оказалась неизвестной, то, следовательно, ее и следовало вернуть, возродить и продолжить развивать. Ведь без философской рефлексии невозможно понять не только искусство, но и саму культуру, частью и способом выражения и осознания которой была и теургическая философия. Но как ее продолжать и возрождать в атеистической России? Запрет на позднюю философскую рефлексию, в которой было сильно сократовское, т. е. этическое начало, в России означал отсутствие, выражаясь современной терминологией, мониторинга, отслеживания и верной оценки развертывающихся в России XX в. процессов. Люди перестали понимать, в каком мире они существуют и какие моральные оценки необходимо давать тем или иным событиям. Особенно в том случае, когда речь шла о революционных сдвигах и попытках реализовать модернистскую утопию. Так возникает одна из самых актуальных проблем XX в. — преодоление развертывающегося вместе с революционными вспышками начала XX в. разрыва в движении культуры.

Один из вариантов исследования и преодоления такого разрыва, что начинается во второй половине прошлого столетия, мы связываем с Тарковским. Необходимость активизации этического начала в философской рефлексии привело к необходимости не только прокомментировать философское наследие Серебряного века, но и продолжить его, поскольку оно связано с художественными процессами будущего. Это в полной мере касается теургической философии. Революция 1917 г. как одна из причин начавшегося еще в XIX в. процесса омассовления эту преемственность в культуре нарушила. Однако как эту преемственность понимать? Русское искусство XIX в. — это одно, а русское искусство начала XX века — совсем другое. Первый разрыв в культуре произошел вне и еще до начавшихся политических процессов. Он появился в начале прошлого века в связи с художественным авангардом. Н. Бердяев так и пишет: «Литература начала XX века порвала с этической традицией литературы XIX века» [3, с. 124]. Но ведь и советское искусство — это нечто другое, и, в частности, по отношению к художественному авангарду этого времени. Конечно, большевистские идеологи пытались интегрировать авангард в социалистический реализм, но это приводило к трагедиям.

Что продолжает или к чему возвращает Тарковский — к XIX-му или к началу XX-го века? Что можно сказать определенно, так это то, что он ни в коем случае не продолжает советское искусство и его не выражает. Его мышление — это разрыв, хотя то, что он отрицает, это тоже реальность разрыва, уже свершившегося предшествующего разрыва. Радикальный разрыв. Рассмотрим один факт — известное почитание Тарковским Достоевского. Достоевский для Тарковского настолько значим, что даже других авторов, в том числе классиков, он постигает с помощью сравнения с Достоевским. Показательна его оценка романов Т. Манна «Доктор Фаустус» и «Иосиф и его братья», которые он собирался перенести на экран. Например, он сравнивает отношение того и другого писателя к Богу: «Манн слишком "много понимает" о Боге, а Достоевский хочет, но не может верить в бога, — орган атрофировался» [34, с. 197]. Режиссер даже имел намерение поставить фильм по роману «Идиот». Он уже знал, что, например, Настасью Филипповну будет играть М. Терехова, а генеральшей Епанчиной должна быть директор некоторых его фильмов Т. Огородникова. Она снималась и в других фильмах режиссера. Почему, кстати, он занимал в своих фильмах не актрису? Как объясняет это сама Т. Огородникова, «Андрей Арсеньевич видел во мне какой-то тип — красоты не красоты, ну, внешности народной прежних времен —и который перебрасывался в наше время» [36, с. 77]. Но эта деталь для Тарковского весьма характерна: его фильмы о времени и в то же время — вне конкретных эпох.

В фильмах Тарковского можно обнаружить множество отсылающих к Достоевскому ассоциаций и образов. Например, в фильме «Зеркало». В этом смысле значима записанная в Мартирологе за 1970 г. режиссером мысль о том, что вряд ли стоит романы Достоевского переносить на экран. Этого недостаточно. Следует вместо экранизаций ставить фильм о самом Достоевском. Но сначала, говорит он, следует изучить все, что с писателем связано, а также сочинения русских философов. Режиссер уже видел актера, способного сыграть самого Достоевского. Это, конечно, любимый актер режиссера — А. Солоницын. По признанию Тарковского, фильм о Достоевском «может стать смыслом всего, что мне хотелось бы сделать в кино» [31, с. 100]. Фильм поставлен не был. Но следы увлечения Достоевским можно ощутить во всех фильмах режиссера. При этом важно отдавать отчет в том, что Достоевский интересовал режиссера не только как автор романов, но и как философ, которого западные философы — экзистенциалисты считали своим. Конечно, в Тарковском есть что-то и от XIX в. Да и сам он признает: «Я всегда каким-то образом чувствую себя рядом с художниками XIX в.» [34, с. 203].

Однако отождествлять Тарковского лишь с авторами XIX в. невозможно. Его дарование следует рассматривать именно на фоне тех разрывов, что развертывались в культуре XX века. Эти разрывы приводили к тому, что заложенные даже в романах Достоевского смыслы своевременно, т. е. в XIX в., тоже ведь поняты не были. По-настоящему они были прочитаны, причем именно на философском уровне и лишь в период Серебряного века, когда начала определяться в своих окончательных формах философия экзистенциализма. А некоторые идеи и образы, характерные для этой философии, имели место уже и в русской религиозной философии в виде

одного из ее слагаемых. Поэтому утверждать, что Достоевский — это автор XIX в., тоже было бы не совсем точно. Да, он создавал свои романы в XIX в., но он — автор, можно сказать, и XX в., поскольку именно в этом веке он и был по-настоящему понят. Понят в том числе как философ. Это художник и мыслитель, приблизившийся в своих романах к осмыслению того, что произойдет именно в XX в.

Необходимо учитывать, что история рецепции искусства по времени не всегда совпадает с историей искусства. В XX в. начавшийся славянский Ренессанс будет сметен массовыми настроениями и политическими процессами. А вообще тремя революциями: политической, индустриальной и городской. Многие деятели Серебряного века окажутся в эмиграции (Н. Бердяев, Д. Мережковский, З. Гиппиус, К. Бальмонт и т. д.). Это будет первой волной эмиграции. Между тем, Серебряный век, как воспринимали это время сами деятели искусства, был славянским ренессансом. Но он был прерван. Чтобы понять, чем нам особенно интересно творчество Тарковского, необходимо понять то, что в искусстве этого времени произошло. Понять то, что переживала в это время русская культура, значит, постичь не только литературу и поэзию этого времени, того же Достоевского, но и философию, эстетику, гуманитарные науки и, в том числе, религию. Уже ближе к концу XIX в., когда происходил закат позитивизма, формировалась так называемая теургическая философия, а с ее помощью русская культура все еще продолжала испытывать воздействие романтизма, реабилитирующего в свое время средневековую философию. Об этом пойдет речь в последующих частях нашей статьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баткин Л. Что такое ностальгия // Баткин Л. Пристрастия. М., 1994.
2. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
3. Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства: В 2-х т. Т. 1. М.: Искусство, ИЧП «Лига», 1994. 542 с.
4. Божович В. Образ человека у Бергмана, Висконти, Тарковского // На грани тысячелетий: Мир и человек в искусстве XX века. М.: Наука, 1994.
5. Божович В. Образ человека в фильмах Андрея Тарковского // Человек. 1990. № 2. С. 67–73.
6. Булгакова О. Оппозиция Запад — Восток: памяти Андрея Тарковского // Кино. Рига. 1990. № 2. С. 10–13.
7. Бычков В. Русская теургическая эстетика. М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 2007. 742 с.
8. Евлампиев И. Художественная философия Андрея Тарковского. СПб.: Алетейя, 2001. 349 с.
9. Жежеленко М. Русские фильмы на международном экране. СПб.: Российский институт истории искусств, 1992. С. 64–66; 84–87.
10. Зак М. В контексте современности // Зак М. Кинорежиссура: опыт и поиск. М.: Искусство, 1983. С. 98–127.
11. Зак М. Режиссура как искусство // Искусство кино. 1982. № 9. С. 81–97.
12. Занусси К. Мои 100 лет // Искусство кино. 1995. № 11. С. 66–75.

13. Зарубежная печать о творчестве А. Тарковского // Художественный мир современного фильма: Сборник научных трудов. ВНИИ киноискусства. М.: ВНИИК, 1987. С. 27–48.

14. Золотусский И. Возвращение // Экран, 89. М.: Искусство, 1989. С. 78–81.

15. Зоркая Н. Мартиролог Андрея Тарковского // Огонек. 1989. № 15. С. 14–16.

16. История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. 416 с.

17. Козлов Л. Изображение и образ. Очерки по исторической поэтике советского кино. М.: Искусство, 1980.

18. Козырев А. Соловьев и гностики. М.: Издатель Савин С. А., 2007. 544 с.

19. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М.: Издательская группа «Прогресс-Культура», 1992. 416 с.

20. Материалы Первых Международных чтений, посвященных творчеству Тарковского // Киноведческие записки. 1992. № 14. С. 54–153.

21. Мережковский Д. Марк Аврелий // Мережковский Д. Л. Толстой и Ф. Достоевский. Вечные спутники. М.: Республика, 1995. 624 с.

22. Мир и фильмы Андрея Тарковского. Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма / Сост. А. М. Сандлер. М.: Искусство, 1990. 398 с.

23. Мишарин А., Тарковский А. Зеркало // Киносценарии. 1988. № 2. С. 129.

24. Мотрошилова Н. О диалоге Мераба Мамардашвили с Жаном–Полем Сартром // Мераб Константинович Мамардашвили. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. С. 326. 438 с.

25. О Тарковском / Сост. и авторск. предисл. М. А. Тарковской. М.: Прогресс, 1989. 400 с.

26. Панфилов Г., Тарковский А. Итальянский диалог: Разговор, записанный О. Сурковой в 1982 году в Риме // Искусство кино. 1995. № 11. С. 186–208.

27. Рильке Р. М. Письма. 1926 года / Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. М.: «Книга», 1990. 255 с.

28. Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского. М.: Продюсерский Центр «Квадрига», 2009. 576 с.

29. Самопознание: Опыт философской автобиографии. М.: Мысль, 1990. 220 с.

30. Тарковский А. Федерико Феллини // Искусство кино. 1980. № 12. С. 158–160.

31. Тарковский А. Встать на путь // Искусство кино. 1989. № 2. С. 113.

32. Тарковский А. Гофманиана. Сценарий // Искусство кино. 1976. № 8. С. 167–189.

33. Тарковский А. Запечатленное время // Вопросы киноискусства. Историко-теоретический сборник. Вып. 10. М.: 1967, С. 79–102.

34. Тарковский А. Мартиролог. Дневники. 1970–1986. Международный институт им. Андрея Тарковского, 2008. 624 с.

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

36. Туровская М. Семь с половиной, или фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. 255 с.

37. Хренов Н. Экзистенциалистский вариант классического произведения на экране: «Бесы» Ф. М. Достоевского в интерпретации В. Хотиненко // Экзистенциализм и его репрезентация в литературе и кино. Посвящается 200-летнему юбилею Ф. М. Достоевского: Мат-лы XIII Международной научной конференции по эстетике экранизации. 26–27 апреля 2022 г. М.: ВГИК, 2023. 238 с.

38. Шлегель Х. Й. Утопия универсального синтеза. К концепции и судьбе центрального и восточноевропейского киноавангарда // Киноведческие записки. 1994/1995. № 24. С. 51–69.

REFERENCES

1. Batkin L. What is nostalgia // Batkin L. Predilections. M., 1994.

2. Bely A. Symbolism as a worldview. M.: Republic, 1994. 528 p.

3. Berdyaev N. Philosophy of creativity, culture and art: In 2 vol. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo, ICP "League", 1994. 542 p.

4. Bozhovich V. The image of man in Bergman, Visconti, Tarkovsky // On the verge of millennia: The world and man in the art of the twentieth century. Moscow: Nauka, 1994.

5. Bozhovich V. The image of man in the films of Andrei Tarkovsky // Man. 1990. No. 2. Pp. 67–73.

6. Bulgakova O. Opposition West — East: in memory of Andrei Tarkovsky // Cinema. Riga. 1990. No. 2. Pp. 10–13.

7. Bychkov V. Russian theurgical aesthetics. Moscow: Ladomir Scientific Publishing Center, 2007. 742 p.

8. Evlampiev I. The artistic philosophy of Andrei Tarkovsky. St. Petersburg: Aleteya, 2001. 349 p.

9. Zhezhelenko M. Russian films on the international screen. St. Petersburg: Russian Institute of Art History, 1992. Pp. 64–66; 84–87.

10. Zak M. In the context of modernity // Zak M. Filmmaking: experience and search. M.: Iskusstvo, 1983. Pp. 98–127.

11. Zak M. Directing as art // The art of cinema. 1982. No. 9. Pp. 81–97.

12. Zanussi K. My 100 years // The art of cinema. 1995. No. 11. Pp. 66–75.

13. The foreign press on the work of A. Tarkovsky // The artistic world of modern film: A collection of scientific papers. Institute of Cinematography. M.: VNIIK, 1987. Pp. 27–48.

14. Zolotussky I. The Return // Ekran, 89. M.: Iskusstvo, 1989. Pp. 78–81.

15. Zorkaya N. Martyrology of Andrei Tarkovsky // Ogonek. 1989. No. 15. Pp. 14–16.

16. The history of art and rejected knowledge: from the hermetic tradition to the XXI century. Moscow: State Institute of Art Studies, 2018. 416 p.

17. Kozlov L. Image and image. Essays on the historical poetics of Soviet cinema. M.: Iskusstvo, 1980.

18. Kozyrev A. Solovyov and Gnostics. M.: Publisher Savin S. A., 2007. 544 p.

19. Mamardashvili M. How I understand philosophy. M.: Publishing group "Progress-Culture", 1992. 416 p.

20. Materials of the First International readings devoted to the work of Tarkovsky // Kinovedcheskie zapiski. 1992. No. 14. Pp. 54–153.

21. Merezhkovsky D. Mark Aurelius // Merezhkovsky D. L. Tolstoy and F. Dostoevsky. Eternal companions. M.: Republic, 1995. 624 p.

22. The world and films of Andrei Tarkovsky. Reflections. Researches. Memories. Letters / Comp. A. M. Sandler. M.: Iskusstvo, 1990. 398 p.

23. Misharin A., Tarkovsky A. Zerkalo // Screenplays. 1988. No. 2. P. 129.

24. Motroshilova N. On Merab Mamardashvili's dialogue with Jean–Paul Sartre // Merab Konstantinovich Mamardashvili. M.: Russian Political Encyclopedia (ROSSPEN), 2009. P. 326. 438 p.

25. About Tarkovsky / Comp. and the authorship. Preface by M. A. Tarkovskaya. M.: Progress, 1989. 400 p.

26. Panfilov G., Tarkovsky A. Italian dialogue: A conversation recorded by O. Surkova in 1982 in Rome // The Art of Cinema. 1995. No. 11. Pp. 186–208.

27. Rilke R. M. Letters. 1926 / Rainer Maria Rilke, Boris Pasternak, Marina Tsvetaeva. M.: "Book", 1990. 255 p.

28. Salinsky D. Tarkovsky's film hermeneutics. M.: Production Center "Quadriga", 2009. 576 p.

29. Self-knowledge: The experience of philosophical autobiography. M.: Thought, 1990. 220 p.

30. Tarkovsky A. Federico Fellini // The art of cinema. 1980. No. 12. Pp. 158–160.

31. Tarkovsky A. Get on the path // The art of cinema. 1989. No. 2. Pp. 113.

32. Tarkovsky A. Hoffmaniana. The script // The art of cinema. 1976. No. 8. Pp. 167–189.

33. Tarkovsky A. Imprinted time // Questions of cinematography. Historical and theoretical collection. Issue 10. Moscow: 1967, Pp. 79–102.

34. Tarkovsky A. Martyrology. The diaries. 1970–1986. The International Institute named after Andrey Tarkovsky, 2008. 624 p.

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

36. Turovskaya M. Seven and a half, or the films of Andrei Tarkovsky. M.: Iskusstvo, 1991. 255 p.

37. Khrenov N. The existentialist version of the classic work on the screen: F. M. Dostoevsky's "Demons" as interpreted by V. Khotinenko // Existentialism and its representation in literature and cinema. Dedicated to the 200th anniversary of F. M. Dostoevsky: Proceedings of the XIII International Scientific Conference on the Aesthetics of Film Adaptation. April 26–27, 2022 Moscow: VGIK, 2023. 238 p.

38. Shlegel H. Y. The utopia of universal synthesis. Towards the concept and fate of the Central and Eastern European Film Avant-garde // Kinovedcheskie zapiski. 1994/1995. No. 24. Pp. 51–69.