

Теория и история искусства

УДК 7.01
ББК 85.37

Михеева Юлия Всеволодовна,
кандидат философских наук,
Всероссийский государственный университет кинематографии
имени С. А. Герасимова (ВГИК), НИИ киноискусства,
Дегтярный переулок, д. 8, стр. 3, 125009 г. Москва, Российская Федерация
E-mail: julmikhееva@gmail.com

ФИЛЬМ ТАРКОВСКОГО «АНДРЕЙ РУБЛЁВ» И АУДИОВИЗУАЛЬНАЯ ПАРАДОКСАЛЬНОСТЬ ЕГО ФИНАЛА

Аннотация: Фильм российского режиссёра Андрея Тарковского «Андрей Рублёв» (1966) не только является выдающимся произведением киноискусства, но и открывает новый этап в истории воплощения на российском экране религиозной тематики. В течение нескольких предшествующих этому фильму десятилетий тема религии подвергалась цензуре государственных органов. Появление в кинокартинах религиозных мотивов допускалось только в отрицательном оценочном контексте, а чаще всего они безжалостно вырезались из кинопроизведения. Однако в 1960-х гг. отношение к религиозной теме (прежде всего, православному христианству) в кино стало смягчаться под влиянием изменений, произошедших в обществе после «оттепели». Художественный язык картины Тарковского «Андрей Рублёв» отразил эти изменения в общественном сознании, несмотря на то что фильм также подвергся многочисленным цензурным замечаниям и правкам чиновников Госкино. Новаторство художественного языка режиссёра особенно проявилось в финале картины, аудиовизуальная парадоксальность которого приводит к пониманию общей философской концепции произведения.

Ключевые слова: кинематограф Тарковского, аудиовизуальное решение кинофильма, религия в кинематографе, христианские мотивы в кинофильме.

Религиозная тема в отечественном кинематографе прошла через несколько этапов, которые в итоге привели к *качественно иному* пониманию и воплощению её на экране в конце 1960–1970-х гг. Уже в 1917 г. студия «Русь» снимает своеобразный антисектантский и антимасонский «сериал», названия фильмов которого говорят сами за себя: «Лгущие Богу», «Чёрные вороны», «Масоны» и др. Это революционное «анти», сопровождавшее на протяжении следующих пяти десятков лет советской истории развитие (а точнее, неразвитие) религиозной темы в кино, убеждало зрителя в самостоятельности и незыблемой правоте сознания советского человека,

© Михеева Ю. В., 2014

взращённого новыми правителями. Лозунг советского времени «Партия — ум, честь и совесть нашей эпохи» указывал простому человеку новый источник всех духовных добродетелей. Зажатое тисками советской морали *ведомое* сознание видело в религии чуждую и досадную, отсталую составляющую новой действительности. Поэтому появлялись новые и новые «анти»: фильмы антисектантские, антикатолические, антихристианские... Редкие примеры послабления этой нетерпимости можно наблюдать лишь в кино предвоенного и военного времени, когда сама ситуация потребовала возрождения христианской идеи братства и единения перед лицом врага, но и она была в основном опосредована историческим контекстом сюжета («Александр Невский», 1938; «Минин и Пожарский», 1939).

Лишь к концу 1960-х гг. общая позиция атеистического радикализма и нетерпимости в отношении любых религиозных проявлений в кино стала смягчаться. Христианские мотивы стали проявляться всё ярче, хотя опять же в «опосредованном» виде, т. е. как элемент историко-культурного контекста конкретного произведения (к примеру, в экранизациях классической литературы). Политика «воинствующего атеизма» в искусстве постепенно изживала сама себя под воздействием общего развития сознания, изменения духа времени. Воплощение религиозной темы как отношение «закупоренного» сознания к некоему внешнеположенному чуждому объекту сменяется отношением сознания *к самому себе* — другими словами, религиозная сфера входит в сознание, интериоризируется им, приводит его в чувственное волнение. В целом, религиозная тема постепенно уходит из политико-социальной сферы, всё больше ассоциируясь с философско-этической проблематикой, а значит, получает человеческий, *личностный* смысл. В 1970-е этот процесс перешёл в стадию мощного авторского высказывания — уже не *по* этой теме, а *внутри* неё, — поэтому и происходило это естественно, интуитивно, иногда иносказательно. Высказывание в прямолинейной, *законченной* форме стало уже невозможно.

В. Семерчук называет 1970-е гг. в российском кино временем «религиозного ренессанса», который начался с «Андрея Рублёва» Тарковского [4, с. 14]. Думается, что данное определение спорно как понятие (если понимать «ренессанс» как возрождение чего-то уже бывшего *в его сути*, что в отношении кино как искусства одного века слишком громко звучит), но в целом передаёт высокий градус духовного напряжения, который чувствуется в творчестве некоторых мастеров данного периода. Возможно, более точным было бы определение 1970-х гг. как времени возвращения к *подлинному взгляду* на религию, времени *религиозного самооткровения* художников, периода глубокого самопознания человека последней трети XX в. через постановку *предельных* («проклятых», по Ф. М. Достоевскому) *вопросов* самому себе.

Этот период как время *осознанного* воплощения на экране религиозной темы был подготовлен развитием киноискусства послевоенного времени. И, возможно, именно военная тема, а точнее, опыт *проживания* войны внутри себя, опыт *потрясения* войной явился отправной точкой для нового этапа воплощения религиозной темы в искусстве. Та «пограничная ситуация», в которой вынужденно оказалось *всё* человечество в лице одного — *каждого* — солдата, высветила глав-

ную проблему: человек между жизнью и смертью. Высветила каждое из этих материализованных понятий: *что* есть человек, *что* есть жизнь и *что* есть смерть. Обожгла сполохами прозрения: ведь есть что-то *за пределом* этого треугольника!

После опыта потрясения трагедией XX в. все фильмы, затрагивающие предельные вопросы жизни и смерти, с необходимостью сталкиваются с проблемой как подлинности воплощаемого материала, так и широты охвата данной темы. То есть возникает необходимость углубления и расширения авторского высказывания, а следовательно, потребность глубокого внутреннего не только проживания, вчувствования, но и *осознания* темы. Ценность и подлинность фильмов конца 1960–1970-х — в этих находимых авторами точках пересечения чувства и умпостижения, в показе не окаменелого догмата, а *чувственно-сознаваемого* откровения.

Фильм Тарковского «Андрей Рублёв» (1966) открывает новую (по крайней мере, в советском кино) страницу во взаимоотношениях кино и религии, абрисно обозначая практически все основные аспекты религиозно-этической проблематики. Фильм не выносит однозначных оценок, оставляя смыслы в борьбе и противоречиях. Но, пожалуй, главное то, что впервые кинокартина показывает с такой силой правды, так искренне мучительный путь человека, ищущего Бога и не находящего, человека во всей глубине отчаяния и восторге обретения.

«Андрей Рублёв» не статичен и не динамичен в привычном смысле. Его внутренняя структура подобна той возвратно-поступательной кривой, которую описывает язык колокола (многозначного символа фильма). Так и путь веры Рублёва не *прямо-линеен*, не имеет заданной направленности, но через откаты, сомнения, падения и преодоления неуклонно ведёт монаха к цели.

Картина разделяется титрами на несколько эпизодов, прямо или косвенно связанных (в авторской версии) с жизнью монаха и иконописца Андрея Рублёва, что само по себе обращает на себя внимание и требует интерпретации. Но дело не столько в этой внешней «сюитности» строения художественной формы, сколько во внутреннем смысловом и психологическом развитии каждого эпизода.

Каждая из частей картины представляет собой некое смысловое пространство, имеющее два противоположных полюса (или более: тогда мы будем говорить о множественных смысловых оппозициях), во взаимодействии с которыми — в притяжении и отталкивании — проявляется религиозное чувство Андрея Рублёва. Заявлено это уже в прологе картины (полёт на воздушном шаре), где сразу со всей очевидностью и многозначностью противопоставляются земля и небо. Небо как символ свободного, божественно прекрасного полёта — и земля как образ падения и гибели. Однако всё не так однозначно — это только начало пути картины.

В эпизоде «Скоморох. 1400 г.», казалось бы, тоже есть два чётко очерченных в этическом отношении полюса: скоморох и три странствующие монахи-богомазы. В чёрно-белом пространстве экрана не остаётся возможностей для цветовой нюансировки происходящего: светлое — народ, скоморох, смехачество. По другую сторону — чёрное монашество. Граница проходит по линии пересечения взглядов скабрёзничавшего скомороха и случайно зашедших в избу строгих иноков. Минутная пауза передаёт силу внутреннего сопротивления одного (скоморох) и давшего

гося, видимо, непросто смирения другого (Даниил): «Да вот гроза... Переждать бы...», — говорит Даниил. А скomorox выходит на дождь, очищающий и умиряющий, делая таким образом свой примирительный шаг.

«Бог дал попа, а чёрт — скomoroxa», — проводит чуть позже черту монах Кирилл, — и в этом осуждении он делает первый шаг в сторону от пути христианина (как потом выяснится, именно Кирилл выдаст скomoroxa князьим людям, обрекая того на пытки и страдания). И вот уже этическая оценка эпизода перетекает из словесной области в сферу действия. «Вера, если не имеет дел, мертва сама по себе», — говорит в Соборном послании апостол Иаков. Вера должна действовать любовью. Вера Кирилла поверяется его отношением к ближнему, *отсутствием любви* к нему. Положительный баланс в этом противостоянии переходит на сторону скomoroxa. С другой стороны, неявная оппозиция нетерпимости Кирилла — молчание Даниила и Андрея. Пока это лишь молчание ожидания, *переживания*, это не молчание исполненности *несудящим пониманием* происходящего. Но это молчание также можно рассматривать как оппозиционное *действие в непроявлении* нетерпимости. Пространственно-смысловые доминанты этого эпизода — *переживание* (внезаходимость) и *переход* (устремлённость). Монахи уходят из избы молча, лишь Даниил скажет, обернувшись в дверях: «Спаси Христос, хозяйюшка».

В своём внутреннем продвижении картина нащупывает всё новые и новые лакуны сознания, в которых религиозное чувство человека оказывается между новыми, непреодоленными пока полярными силами и где испытывается его крепость. В эпизоде «Феофан Грек. 1405 г.» этими силами становятся понятия *страха-веры и знания-веры*. Сложность состоит в том, что эти понятия-дуализмы обладают «плавающим» смысловым наполнением; противопоставленные друг другу, они могут как сливаться воедино, так и враждовать между собой. Происходит это потому, что в *непрестанно ищущем* сознании человека религиозного эти понятия не есть нечто *ставшее*, они — вечно *становящиеся*, пульсирующие и мерцающие чуть открывающимися своими значениями — и тут же ускользающие в темноту... В разговоре Кирилла с Феофаном страх и обожествляется, и сливается с понятием веры, и в то же время противопоставляется знанию (в данном случае — знанию книжному): «Страха нет, веры, что из глубины души исторгнута», — говорит Кирилл о живописи Андрея Рублёва. А на признание Феофаном начитанности Кирилла последний отвечает: «Может, лучше-то во мраке неразумия велению сердца своего следовать?» Однако, внимательно вслушиваясь во внутренний голос, который эхом отдаётся в этих словах Кирилла, мы понимаем, что подлинный смысл сказанного совсем не в том, что произнесено. Знание даёт Кириллу горькое понимание обделённости талантом, который Богом дан Андрею Рублёву, понимание своей бесталанности, которое в сознании Кирилла то же, что богооставленность. И разговоры о страхе, вере, велении сердца — отчаянные попытки Кирилла ухватиться за что-нибудь, что может примирить его с Богом и тем местом в мире, которое ему Богом отведено. Но эти попытки приводят Кирилла к душевной катастрофе — в полном отчаянии, с изъязвлённой завистью душой, он покидает монастырь, бросая гневные упрёки братии в корыстолюбии, в забвении евангельского духа. «Врать

надоело!» — кричит он, сбрасывая с себя жалкую монашескую котомку и вместе с ней оставляя последние усилия примириться со своей участью. Через много лет согбенный жизнью Кирилл вернётся в монастырь, униженно прося игумена о приюте, но так до конца и не раскается в своём отступничестве, в своей зависти, и это придаст новое звучание притче о блудном сыне.

Страх владеет и Андреем. Быстро согласившись на предложение Феофана о совместной росписи храма в Москве, Андрей через некоторое время заново переживает и осмысливает всю значимость принятого решения. Неожиданностью для него становится отчуждение Даниила, отказавшегося идти с ним в Москву. Разрыв братской связи отдаётся болью в его сердце: «Я ведь твоими глазами на мир гляжу, твоими ушами слушаю, твоим сердцем...». Андрей боится встречи с миром один на один, и в то же время им обоим ясна неизбежность этой встречи, неизбежность испытания *заброшенностью* человека в мир.

Впоследствии страх *ухода* сменится страхом *неприхода*, неспособности своей понять смысл и цель этого испытания. Оказавшись в миру, Андрей во многом не понимает божественного умысла. Он только знает, что должен постоянно делать усилие, чтобы приблизиться к этому пониманию. «Счастливый ты, Фома. Всё тебе просто да ладно. Через молитву только от видимого к невидимому душа дойти может», — говорит он своему попутчику. Андрей над многим задумывается, многое подвергает сомнению, избегая окончательности каких-либо выводов из своих размышлений. «Тёмен народ или не тёмен?», — спрашивает его Феофан. «Тёмен! Только кто виноват в этом?» — отвечает Андрей. Во время языческого праздника ему по-новому, с искусительной простотой открывается смысл любви, данной Богом человеку. Он ещё пытается сопротивляться очевидному всевластию плотского воплощения этого дара, проповедуя «братскую любовь», но уже победоносно плывут над его головой слова простоволосой девы: «Не всё ли едино?»

После *молчания-ожидания* наступает период страстного *вопрошания*. Вопрос — в глазах, в словах, в жестах. Отчаянное размазывание краски по белизне храмовой стены — кульминация непонимания сути божественного. Пальцы в краске как в крови сердца, вырванного из груди. Дурочка, забредшая в храм, будет рыдать и слизывать эти капли, как кровь мученика. И снова благодатный дождь, посланный небесами, принесёт очищение.

Но до *понимания* ещё далеко. Встреча с ужасом убийств, издевательств, предательства во время татарских набегов, совершённое им вынужденное убийство своего же, русского, хотя и предателя, совершенно надламывает Андрея. Он сломлен не столько фактом совершения им смертного греха, сколько самой возможностью происходящего на земле ужаса. Виденное приводит Андрея к полному разочарованию в людях вообще («Полжизни в слепоте провёл... Я же для них, для людей, делал... Не люди ведь это, а?»), к стремлению вырвать себя из этого обезбоженного мира, хотя бы приняв обет молчания («С людьми мне больше не о чем разговаривать»). В то же время обет молчания не только отдаляет Андрея от мира, но и является единственно возможным для него способом остаться в мире. Это одновременно наказание и для мира, и для него самого. Но самое страшное в том, что

он принимает решение больше не писать — и тем отвергает дар Бога, допустившего *такое* в созданном им мире. Понадобятся годы молчаливства и духовного усилия, чтобы вновь принять этот мир, когда заговорит отлитый простыми мужиками колокол, чтобы понять смысл сотворённой *самим человеком* радости, чтобы наконец заговорить. Рыдающему Бориске утешающий его постаревший Андрей Рублёв говорит: «Вот и пойдём мы с тобой вместе. Ты — колокола лить, я — иконы писать...». Слово — как восстановленная связь с миром и знак примирения с Богом.

И здесь, после формального окончания сюжетной линии фильма, мы сталкиваемся с довольно сложным аудиовизуальным парадоксом его финала, приводящим к пониманию философской позиции автора, а через неё — концепции произведения в целом. В чём же состоит этот парадокс?

Как мы помним, в последних кадрах фильма экран заполняют подлинные произведения кисти Рублёва, среди них — наиболее известные иконы «Спас в силах» и «Троица». Возникает активное *движение* камеры. Появляется *цвет* (фильм в целом чёрно-белый) как стремление к *Свету*. Но очень долго, вплоть до последних кадров финала, не приходят мир и покой. Иконы показываются отдельными фрагментами, в неровном ритме (плавные переходы, наплывы, скачки), с постоянным изменением ракурса, направления движения камеры и расстояния до изображения. Мы *рассматриваем* фигуры, лики, детали рисунка, линии, краски, трещины. Рассматриваем, но *не зрим* в молитвенном общении. Операторская камера здесь — инструмент активного *исследователя*, а не созерцателя. То есть уже в изобразительной стилистике мы видим *столкновение взгляда иконы на зрителя — и взгляда автора на икону*.

Ощущение тревоги усугубляется постоянным воздействием совершенно неканоничной, *негармоничной* в своей диссонантной возбуждённости хоровой музыки Вячеслава Овчинникова¹. Напомним, что до XVII в. (действие картины происходит в XV столетии) в Русской православной церкви звучало только мужское одноголосное пение (знаменный распев); многоголосное (партесное) пение появляется лишь в первой трети XVII в., а женские голоса в церковном хоре начинают звучать лишь в конце XIX в., заменив голоса мальчиков — альтов и дискантов. Тем самым становится ещё более очевидной та колоссальная дистанция, которая отделяет партитуру композитора Овчинникова от музыкально-духовной практики эпохи Рублёва. Музыка современного композитора — страстная, своевольная в динамике, ритме и тональности, «человеческая, слишком человеческая» — возвращает нас к страшным событиям истории средневековой Руси, на фоне которых создавались художественные шедевры Рублёва. (Здесь необходимо сказать, что композиция, звучащая в финале «Рублёва», была написана Овчинниковым для эпизода «Куликовская битва», не вошедшего впоследствии в картину. Тарковский без согласования с автором вставил её в финал.)

¹ В «Лекциях по кинорежиссуре» А. Тарковский упоминает о том, что в первоначальном варианте финала картины им была использована музыка И. Баха, которая подходила, по его словам, идеально [2, с. 74]. В данном случае нами анализируется окончательный вариант фильма с музыкой В. Овчинникова.

В принципе, звук *ритмически* не контрастирует с операторским решением эпизода и, казалось бы, вторит изображению. Но при этом происходит расслоение кадра на изображаемое (икону) и изобразительность (работа камеры). *Музыка вместе с изобразительностью контрапунктирует со смыслом изображаемого (иконы)*. Для осмысления этого драматичного парадокса необходимо понять, что есть русская икона в своём глубинном смысле. Отец Павел Флоренский написал об иконе, пожалуй, непревзойдённые по глубине строки: «Как светлое, проливающее свет видение, открывается икона. И как бы она ни была положена или поставлена, не можешь сказать об этом видении иначе, чем словом *высится*. Оно сознается превышающим все его окружающее, пребывающим в ином, своем пространстве и в вечности. Пред ним утихает горение страстей и суета мира, оно сознается выше-мирным, качественно превосходящим мир и из *своей* области действующим тут, среди нас» [3, с. 52].

У Тарковского «горение страстей и суета мира» очень долго не утихают перед иконой. Всем своим существом призывает она к совершенно *другому пространственно-ритмически молитвенному предстоянию* перед ней. Взгляд человека перед иконой призван как бы скользить по плавным изгибам одеяний, очертаний изображённой фигуры, поднимаясь (*восходя*) в этом движении к *лику*. (Лишь один раз камера медленно поднимается по складкам одеяния Христа, останавливаясь на лице и глазах. Но потом, после этой смысловой кульминации, опять происходит «срыв» во фрагментарность и дробление изображения.) В глазах, в лице иконы — весь смысл и покой, молчаливое свидетельство о *другом мире*. Но к этому *катарсическому упокоению* перед иконой режиссёр придёт только в самом конце, в последних кадрах картины (в которых опять прошумит *очистительный* дождь), после проживания *человеческой трагедии*, в том числе трагедии художника, перед святым ликом. Почему же путь к катарсису уже в финале оказался столь драматичен?

Этот вопрос заставляет обратиться к изначальному замыслу Тарковского, о котором косвенно свидетельствует письмо отца режиссёра, Арсения Тарковского. В письме, черновик которого приводит в книге своих воспоминаний сестра режиссёра, Марина Арсеньевна, довольно жёстко критикуется сценарий будущего фильма именно с точки зрения несоответствия его деталей реальному бытованию *религиозно определяемой* жизни людей (прежде всего монахов) XIV–XV вв. Вот характерные отрывки из этого послания:

«Беглые монахи — преступники (и довольно тягостное это преступление); побег из монастыря — всё же редкость. Вообще соблазн и его власть были несомненно меньше, чем ты хочешь изобразить, идея религиозная — более сильна. Раскалывание икон — недостоверно, потому что в келье не могло скопиться множество икон (живопись служила религиозной потребности, иконы расходились сразу же); икона не только картина, но образ святых или Бога, прежде всего, и уже не собственность художника...

Кинематографическая фиоритура (исключительное поведение объектива) центрируется на периферии, на украшениях, а не на основном (сюжет, характер).

Исключительность личности Рублёва у вас — вне религиозной идеи (художественно противопоставлено ей в сценарии), тогда как эта исключительность именно в этой идее. Разлада как основного (у вас) двигателя души у него не могло быть. **Разлад этот — явление XX века**» [1, с. 256].

Андрей Арсеньевич косвенно ответил на замечания своего отца в письме совершенно другому адресату, некой Екатерине Александровне: «В фильме о Рублеве мне меньше всего хочется совершенно точно восстановить обстоятельства жизни инока Андрея Рублева. Мне хочется выразить страдания и томление духа художника в том виде, как понимаю их я, исходя из времени и проблем, *связанных с нашим временем*. Даже если бы я задался целью именно восстановить время Андрея и смысл *его* страдания и обретения, все равно я не смог бы уйти от сегодня. <...> Моя цель — найти Андрея и его путь в своих мыслях, в своих страданиях, в своих обстоятельствах, и наоборот. Меньше всего я думаю о каких-то параллелях и намеках. Они недостойны искусства. Речь идет лишь о том (увы!), что я знаю и чувствую. Ибо цель моя — породнить всех духовно одаренных людей посредством своим и (условно!) Андрея» [1, с. 258].

Думается, именно эти духовные искания режиссёра привели его к созданию такого финала картины, который, благодаря своей внутренней парадоксальности, заставляет зрителя обратиться к размышлениям о самосознании и самоидентификации человека второй половины XX в.

В «Андрее Рублёве» воплотились сказанные не единожды слова о том, что вера — это не данность, а путь. И религиозное чувство — *длиною и ценою* в жизнь. Митрополит Сурожский Антоний однажды сказал: «Для обращения к Богу надо прилагать усилия, но не надо делать “прыжок в пропасть”, не надо с корнем вырывать естественную форму восприятия мира. Христианство призывает не спастись от мира, а спасти мир». Этими словами может быть выражена и суть картины Тарковского. Но к этому необходимо добавить: для того чтобы начать путь, надо прежде всего обнаружить и *понять* себя, суть свою как устремлённость к божественному. Глубина личности (и режиссёра, и героя) позволила картине обрисовать весь путь христианина: от обнаружения своего Я, через отчаяние, страх, вопрошание себя и мира, через усилие, страдание и отрешение — к духовному очищению, знанию и умирению в Боге.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Тарковская М. Осколки зеркала. М.: Вагриус, 2006. 416 с.
- 2 Тарковский А. Уроки режиссуры. М.: ВИППК, 1993. 92 с.
- 3 Флоренский П. Иконостас. СПб.: Азбука-классика, 2010. 224 с.
- 4 Христианский кинословарь. 1909–1999 / авт.-сост. В. Семерчук; ред. В. Антропов, Е. Барыкин; руководители проекта В. Малышев, В. Дмитриев. М.: Госфильмофонд России, 2000. 279 с., ил.

* * *

Mikheeva, Julia Vsevolodovna,

PhD in Philosophy,

Russian State University of Cinematography named

after S. Gerasimov (VGIK), Institute of Film Art,

Degtyarny per., 8, b. 3, 125009 Moscow, Russian Federation

E-mail: julmikhheeva@gmail.com

TARKOVSKY'S FILM ANDREY RUBLEV AND THE AUDIOVISUAL PARADOXICALITY OF ITS FINAL PART

Abstract: The film *Andrey Rublev* (1966) by outstanding Russian director Andrey Tarkovsky is not only a cinematographic masterpiece. It also opens a new phase in the history of religion representation on the screen in Soviet Russia. During previous decades any religious motives were permanently censured by state authority. The appearance of religious theme in films was permitted only in negative evaluative context, but mostly it was pitilessly cut from the films. But in the 1960-ies the official attitude to the religion (including Orthodox Christianity) became more tolerant due to the general changes in Soviet society. The art language of Tarkovsky's film reflected these changes of social consciousness in spite of numerous censure notes and corrections it underwent. Innovation of Tarkovsky's art language is the most visibly seen in its final part, where audiovisual paradoxicality leads to the understanding of its philosophical conception.

Keywords: Tarkovsky, audiovisual film conception, religion in cinema, Christian motives in cinema film.

REFERENCES

- 1 Tarkovskaia M. *Oskolki zerkala* [Splinters of mirror]. Moscow, Vagrius Publ., 2006. 416 p.
- 2 Tarkovskii A. *Uroki rezhissury* [Film direction lessons]. Moscow, VIPPK Publ., 1993. 92 p.
- 3 Florenskii P. *Ikonoostas* [Iconostasis]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2010. 224 p.
- 4 *Khristianskii kinoslovar'. 1909–1999* [Christian cinema dictionary. 1909–1999], avt.-sost. V. Semerchuk; ed. V. Antropov, E. Barykin; rukovoditeli proekta V. Malyshev, V. Dmitriev. Moscow, Gosfil'mofond Rossii Publ., 2000. 279 p., il.