

РУССКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ
АКАДЕМИЯ ИМЕНИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Л. Д. Бугаева, Н. А. Хренов

Концептосферы Андрея Тарковского

Издательство

Русской христианской гуманитарной академии

Санкт-Петербург

2025

УДК 1:7
ББК 85.37:87.3
Б90

*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*

Рецензенты:

Дуков Евгений Викторович, доктор философских наук,
профессор, главный научный сотрудник, Государственный
институт искусствознания;
Марголит Евгений Яковлевич, кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник, Государственный институт
искусствознания

Б90 Бугаева Л. Д., Хренов Н. А.
Концептосферы Андрея Тарковского : монография. — СПб. :
РХГА, 2025. — 236 с.
ISBN 978-5-907987-91-3

Творчество выдающегося режиссера и сценариста Андрея Арсеньевича Тарковского (1932–1986) рассматривается в книге в плане рецепции и интерпретации его фильмов, в плане рассмотрения созданного режиссером специфического дискурса, с помощью которого можно изучать состояние культуры и, наконец, в плане совмещения в творчестве режиссера художественного и философского мышления. Тарковский в результате предстает как культурный ресурс для современных теоретиков и практиков как в сфере кино, так и в сфере театрального искусства.

Книга адресована как специалистам, исследователям творчества Тарковского, так и самому широкому кругу читателей.

УДК 1:7
ББК 85.37:87.3

ISBN 978-5-907987-91-3

© Бугаева Л. Д., Хренов Н. А.,
2025
© АНО ВО «РХГА», 2025

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
-------------------	---

I. РУССКИЙ ТЕУРГИЧЕСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ: ДИСКУРС АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

Глава 1. Тарковский как художник и философ

Тарковский как «инакомыслящий». Постановка проблемы	10
Философия Тарковского как философия культуры	24

Глава 2. От теургической философии к теургической эстетике

Русская теургическая философия как исток философствования Тарковского	34
Разрывы в преемственности как проблема русской культуры	42
Трансцендентальный стиль как контекст творчества Тарковского.....	51

Глава 3. Тарковский как творец специфической дискурсивности

Творчество Тарковского как единый «метафильм».....	62
Тарковский как специфический тип художника	72
От теургической философии к теургической эстетике.....	85

Глава 4. Дискурс Тарковского между культурами Запада и Востока

Тарковский как художник переходной эпохи	97
Между Западом и Востоком.....	104
Тарковский и Штайнер.....	120

II. ТАРКОВСКИЙ ПОСЛЕ ТАРКОВСКОГО

Глава 5. Тарковский как культурный ресурс: построение протосюжета

Тарковский как ресурс	131
Построение протосюжета.....	142

Глава 6. «Странный» и «жуткий» космос Кристофера Нолана, Джонатана Нолана и Андрея Тарковского	
Иное реальное как «странное» и «жуткое»	150
В космосе и дома	155
Тарковский, Нолан и научная фантастика	161
Глава 7. «Кто я?»: «Солярис» Тарковского и поиск идентичности в современном американском телесериале	
Двойник, клон, реплика	167
Память и идентичность	172
Проблема агентности в новой реальности	179
Мысленный эксперимент на экране	182
Глава 8. «Сталкер» и «Сталкеры»: Тарковский на современной российской сцене	
Интертекстуальность, интермедальность и философия «пробела»	188
Рождение «Сталкеров»	196
Приложение. Слюсарчук А. В. «Сталкеры» [Фрагмент сценария]	215

Предисловие

К творчеству Тарковского постоянно обращались и обращаются до сих пор представители самых разных гуманитарных наук и творческих профессий. В первой части монографии в фокусе внимания находятся философские тексты, во второй части — кинематографические и театральные интерпретации «фантастических» фильмов Андрея Тарковского — «Солярис» (1972) и «Сталкер» (1979). Важно было не только погрузиться в фильмы и представить еще одну попытку их проанализировать, но понять и продемонстрировать, что реакции на фильмы Тарковского, будут ли это реакции кинокритиков, зрителей или творческого сообщества, — это имеющие смысл возможные интерпретации, каждая из которых что-то добавляет к тем семантическим рядам, что составляют структуру фильмов Тарковского.

Первая часть монографии ставит проблему, которую можно было бы сформулировать как «художник и культура». На первом месте оказывается не художник или даже представляемый им универсальный художественный стиль (хотя XX век — это такая эпоха в истории искусства, когда каждое художественное направление, претендующее на такой универсальный стиль, так и не успевает им стать), а дискурс художника как индикатор для определения того состояния, в котором находится культура, отбирающая для выражения своих смыслов художников одного типа и затрудняющая самовыражение художников другого типа. Создаваемый художником дискурс выступает как показатель происходящих сдвигов в самой культуре, свидетельствует о рождении не только художественного, но и общекультурного философского смысла. Такое единство философии и искусства было характерно для русской культуры конца XIX — начала XX веков; идея возникала в одном из направлений в русской философии этого времени, а именно, в так называемой теургической философии, а практически реализовывалась в таком художественном направлении как символизм. Тарковский предстает как наследник этого философского направления, и та дискурсивность, которую он создал в кино, мо-

жет быть расшифрована с помощью идей и установок теургической философии. С помощью этой философии можно постичь и тот образ художника, что представлен Тарковским, и эстетические принципы, на которых строятся его фильмы. Обнаруженная связь творчества Тарковского с теургической философией, с одной стороны, и такого художественного направления рубежа XIX–XX веков, как символизм, с другой, позволяет решить проблему разрыва преемственности в русской культуре и обнаруживает еще одну значимую функцию искусства — преодоление разрывов в культуре. В полной мере эта функция проявилась в творчестве Тарковского.

Вторая часть монографии — это попытка представить «Тарковского после Тарковского», то есть обнаружить следы, оставленные Тарковским на «стекле вечности», показать, как идеи, темы, мотивы, настроения и атмосфера его фильмов проявляются в фильмах, телесериалах, театральных спектаклях, которые выходят сегодня. Тарковский во второй части книги предстает как культурный ресурс, формы и способы обращения к которому отличаются многообразием — от переключек на уровне визуальных образов до совпадений мировоззренческих позиций. Тарковский как ресурс ассоциируется с рядом ключевых тем, концептов и приемов киноповествования: «запечатленное время», скорость, космос, зона, зеркало, квест, отец и сын, женщина-мать, сон, память и т.п. Можно говорить о совпадениях между Тарковским и другими режиссерами в отношении ко времени («медленное кино, запечатленное время»), в построении пространства (зоны или космической станции), в обыгрывании ряда тем и мотивов (космос, зеркало, вода, огонь). Обращение к Тарковскому задается, в первую очередь, эстетическими ориентирами и личными пристрастиями режиссера, тем не менее, можно говорить о некоем «протосюжете», наличие которого предполагает адресацию к Тарковскому на других уровнях кинотекста. Протосюжет, где возникает система отсылок к Тарковскому, позволяющая включить режиссера в «кольцо Тарковского», определяется рядом факторов. Во-первых, определенным восприятием окружающей социальной действительности, которое характеризуется тем, что Жиль Делез и Феликс Гваттари обозначали термином «детерриторизация», или «детерриториализация». Во-вторых, колебанием между ностальгией и солосталгией, которое создает определенную «атмосферу» в том значении этого термина, который придавал ему Гернот Беме.

В-третьих, позиционированием героя, которого можно назвать «релокантом» в прямом и метафорическом смысле этого слова.

Знаки присутствия Тарковского в другом тексте могут быть еле заметны, почти не прочитываться, но их легкость не есть явление поверхности, напротив, нередко именно легкость следа есть свидетельство его глубины. Тарковский в интервью о фильме «Ностальгия» на XXXVI Международном кинофестивале в Каннах отделил подлинную духовность от эмоциональности, сославшись на проведенное Германом Гессе различие между истинной страстью и страстностью. В романе «Игра в бисер» Магистр объясняет Иозефу Кнехту, что страстность — «это не сила души, а трение между душой и внешним миром», и тот, кто действительно пылает, «кто направляет высшую силу желания в центр, к истинному бытию, к совершенству, тот кажется более спокойным, чем человек страстный, потому что пламя его горения не всегда видно». Обращения к Тарковскому, попавшие в поле зрения в этой главе, как кажется, следует логике самого режиссера — не создают трение от соприкосновения с внешним в творчестве Тарковского, а направлены в центр созданного им «воображаемого». Среди этих обращений — примеры, на первый взгляд, разнородные, однако глубоко связанные и с Тарковским, и, как ни странно, между собой: фильм «Интерстеллар» (2014) Кристофера Нолана и сценарий к нему Джонатана Нолана, современный американский сериал, а также спектакль «Сталкеры» (2016) по сценарию А. В. Слюсарчука и М. Курочкина, где зрителя ведут в Зону сразу три «сталкера» — Борис Павлович, Женя Анисимов и Александр Машанов. Можно сказать, что в этом случае интертекстуальность — это мостик, позволяющий перейти на уровень глубинных концептуальных соответствий.

Любовь Бугаева

**I. РУССКИЙ ТЕУРГИЧЕСКИЙ
КИНЕМАТОГРАФ:
ДИСКУРС А. ТАРКОВСКОГО**

Глава 1. Тарковский как художник и философ

Тарковский как «инакомыслящий» по отношению к русскому кино советского времени. Тарковский как художник и как философ. Постановка проблемы. Искусство как способ философствования. Обязательность личного опыта как отправная точка философствования, объединяющая философию и искусство. Значимость личного опыта для авторского кино. Авторское кино как следствие философских подтекстов советской «новой волны» в кино. Исчерпывает ли личный опыт автора философское содержание фильма? Выбор одной из существующих философских систем, наиболее близкой художнику, как следующий этап оформления в сознании художника философского мышления. Творчество Тарковского в контексте европейских и отечественных в философии. Творчество Тарковского: постижение циклической логики функционирования русской культуры. Философия Тарковского как философия культуры.

Тарковский как «инакомыслящий». Постановка проблемы

О Тарковском так много сказано и написано, что обозреть все это не просто. Все фильмы режиссера подробно проанализированы и прокомментированы. Предложены разные и часто глубокие их интерпретации. Поэтому приходит пора предпринимать анализ уже того, что о Тарковском сказано. И это будет одной из задач данной работы, посвященной Тарковскому. Тарковскому не только как художнику, но и философу. Ведь даже постановка проблемы, связанной с пониманием творчества режиссера как философа, в литературе уже существует¹. В тех работах, что написаны о Тарковском, постоянно обсуждается вопрос о притягательности, но и о трудностях восприятия его фильмов. Но, может быть, дело не в фильмах, а в том социальном и культурном контексте, в котором появлялись фильмы режиссера. А понятна ли зрителям

¹ См., к примеру: *Евлампиев И.* Художественная философия Андрея Тарковского. М.: Алетей. 2001.

Тарковского, в какой реальности существует и создает свои произведения этот художник. Может быть, непонятым является совсем не творчество Тарковского, а та реальность, в которой мы существуем.

Задавался ли зритель его фильмов этим вопросом, а если даже и задавался, то всегда ли верно на него смог ответить. Может быть, при ответе на него он не прибегал к личному опыту, а довольствовался пропагандистскими стереотипами. Поэтому наш анализ связан не только с необходимостью понять язык фильмов Тарковского, но и с помощью его фильмов понять особенности культуры того времени, когда его фильмы появлялись на экране, да и то после скандалов и конфликтов. Хотя сюжеты и смыслы, характерные для фильмов Тарковского, адресованы не только отечественному зрителю, тем не менее, они тоже могут быть поняты с помощью проникновения в ситуацию, характерную для культуры того времени, когда Тарковский создавал свои фильмы. Это документы о духовном климате начавшей распадаться империи. В них есть и то, что в этом процессе уже начинает осознаваться и то, что еще не успело войти в сознание и стать предметом рефлексии. Отсюда — и трудности в рецепции его фильмов.

Начнем с элементарного вопроса: «Почему Тарковский воспринимается каким-то особенным, отдельным от кинопроцесса, да, пожалуй, и от художественного процесса, развертывающегося в советской культуре на протяжении десятилетий?» Впрочем, сам Тарковский именно так себя и воспринимал. В своем мартирологе за 1982 год он записывает: «Я несовместим с советским кино»¹. Так недолго объявить его антисоветчиком. И ведь объявляли. Вот как говорит об этом отчуждении режиссера от советской реальности его соавтор по сценарию фильма «Андрей Рублев» А. Михалков-Кончаловский:

Запретили «Андрея Рублева» потому, что он был неприятен с точки зрения фактуры, в нем не было привычного киноглянца. И еще: он был не очень понятен, какой-то размытый сюжет, неясно, о чем идет речь... Шок был оттого, что экран распахнул окно в реальность, а реальность по смыслу не могла не быть антисоветской — уже в силу того, что советская идеология не имела ничего общего с реальной жизнью².

¹ Тарковский А. Мартиролог. Дневники. 1970–1986. Международный институт имени Андрея Тарковского. б / г., С. 390.

² Михалков-Кончаловский А. Низкие истины. Семь лет спустя. М.: Эксмо. 2006. С. 147.

Так, вопрос о типе художника переходит в вопрос о типе культуры, как и о конкретной фазе в ее истории. Конечно, очевидно, что художник типа Тарковского (и об этом будет сказано специально) мог возникнуть в ситуации «оттепели». Это время требовало художника такого типа. И что это за время, глубинные смыслы которого удалось выразить лишь Тарковскому? И, наконец, что это за тип художника, которому удалось это сделать? И, наконец, в каком состоянии находилась культура, в которой совершился прорыв, оказалось возможным отклонение от привычного идеологического дискурса? Неполная объяснимость феномена Тарковского возникает в связи с непроясненностью вопроса о преемственности в истории не только кино. Прецедентов той линии, которую представляет Тарковский, в кино советского времени почти нет, а о прецедентах в кино до 1917 года и говорить нечего. Применительно к Тарковскому следует говорить даже не о кино, как и об искусстве в целом. Речь должна идти о преемственности в истории русской культуры, причем, на самых разных ее уровнях — не только на художественном, но религиозном, философском, эстетическом и антропологическом. Именно русской, а не советской. Ведь и сама советская культура является и следствием, и, в том числе, причиной разрыва в истории русской культуры. Вот и попробуем с этой точки зрения Тарковского понять.

Такой ракурс исследования продиктован, между прочим, в том числе, и постоянными вопросами режиссеру, задаваемыми слушателями во время многочисленных встреч режиссера со зрителями. Вот один из таких вопросов, заданным ему в 1979 году: «Сознаете ли Вы свою ответственность в развитии русской советской культуры?»¹. Подобных вопросов, обращенных к Тарковскому, может быть много. Это понятно, ведь творчество Тарковского подрывало многие традиционные представления. Например, те, что сложились в европейской эстетике, когда предметом эстетического стала исключительно чувственная стихия. Тарковский и здесь оказался «инакомыслящим». «Инакомыслящим» для классической эстетики и всей той культуры, для которой эта эстетика многое определяла. О том, что Тарковского следует понимать, в том числе, и в контексте философской мысли, удачно сказал современный философ И. Евлампиев. В своем исследовании в осмыслении творчества Тарковского он сместил внимание с тех, кто окружал режиссера и иногда помогал ему создавать фильмы, а таких

¹ Тарковский А. Мартиролог. Дневники. 1970–1986. С. 240.

и сторонник, и критиков, как и их высказываний и воспоминаний находилось много, с одной стороны, на тех, кто размышлял о смысле жизни, то есть на философов, с другой. Приступая к изложению своего видения этого художника, И. Евлампиев пишет:

В связи с этим читателя не должно удивлять появление на страницах этой книги имен известнейших русских философов — от Петра Чаадаева до Семена Франка, Льва Карсавина, Льва Шестова и других представителей философии «Серебряного века». Андрей Тарковский совершенно естественно встает в один ряд, и мы не сомневаемся, что со временем, его имя будет обязательной принадлежностью не только любого обзора, посвященного истории русского искусства, но и любого изложения истории русской философии¹.

Так, впервые в нашей литературе Тарковский был представлен не только как художник, но и как мыслитель, философ. Но его нередко именно так воспринимали и его поклонники. В своем «Мартирологе» режиссер приводит записку одного из участников встречи зрителей с режиссером, в которой в обращении к нему его назвали «великим художником-философом»². В самом деле, возьмем хотя бы такой факт. Известно, например, что философия XX века проявляет колоссальный интерес к проблеме времени, хотя, конечно, этот интерес уже имел место в средние века, о чем свидетельствует философия Августина, оставившего глубокие суждения о времени. Найдём ли мы что подобное в сказанном о времени Тарковским? Вот, например, у него есть такое высказывание: «Время — лишь способ общения, в него завернуты мы словно в кокон, и ничего не стоит сорвать эту вату веков, окутывающую нас, с целью получить общие единые и единовременные ощущения»³.

Это, конечно, означало, что какими бы глубокими не были попытки интерпретировать его творчество, исходя из киноведческих и искусствоведческих представлений, они еще не дадут о нем исчерпывающего представления, если оно в сфере искусства вообще возможно. Таким образом, во многом благодаря творчеству Тарковского в отечественном кино повышается даже статус кино как такового, которое впервые начинает восприниматься как форма философствования, как, если использовать выражение Е. Тру-

¹ Евлампиев И. Художественная философия Андрея Тарковского. С. 6.

² Тарковский А. Мартиролог. Дневники. 1970–1986. С. 199.

³ Там же. С. 243.

бецкого, «умозрение в красках», а точнее, в изображениях¹. Короче говоря, вопрос о Тарковском как философе переходит в более общий вопрос изучения кино в ракурсе философии. Кино как объект философского анализа, но в то же время кино как форма философствования.

Однако наша постановка вопроса будет еще более сложной. Мы соотносим Тарковского не только с художественным процессом и относимся к нему с точки зрения истории искусства, теории искусства или художественной критики. Его творчество, пожалуй, будет весьма показательным для понимания функционирования русской культуры, которая в своей истории проходит разные стадии. В зависимости от этого она или способствует самореализации тех или иных художников или не позволяет им найти выражение своему таланту. Короче, смысл нашего исследования заключается не просто в философии или даже в философии творчества, а в философии культуры. Пример с Тарковским в этом отношении весьма показателен. В 2020 году группа современных философов нового поколения посвящает кино как философскому феномену монографию².

В связи с этим можно утверждать, что опыт творчества таких режиссеров, как Тарковский, безусловно способствует подъему в теоретических и философских исследованиях кино, хотя в зарубежной гуманитарной науке, в той же философии новинкой такое отношение к кино не является. Взять хотя бы появившееся еще в 1983 году объемное исследование французского философа Жюль Делеза «Кино», в котором он доказывает, что теория и философия — это не есть нечто отдельное от фильма. Процесс философствования определяет в фильме повествование. Образная реальность фильма — это и есть философская реальность. В качестве примера Ж. Делез ссылается на Ж.-Л. Годара:

Пользу теоретических книг по вопросам кино часто ставят под сомнение (особенно теперь, ибо эпоха не благоприятствует), Годар любит напоминать о том, что, когда будущие режиссеры новой волны писали, они писали не о кино, они не создавали никаких теорий, а просто таков был их способ создавать фильмы. Думается, это замечание не демонстрирует большего понимания того, что называ-

¹ См.: Трубецкой Е. Умозрение в красках. Этюды по русской иконописи. Издательство Московской патриархии Русской православной церкви. М.: 2012.

² Кинематографический опыт. История — теория — практика. Коллективная монография. СПб.: Порядок слов. 2020.

ется теорией. Ибо теория тоже творится, и не в меньшей степени, нежели ее объект. Для большинства людей философия — это то, что не «создается», а предшествует в готовом виде на заранее изготовленных небесах. А ведь на деле — то философская теория сама по себе представляет собой практику, в той же мере, что и ее объект. Она не более абстрактна, чем ее объект¹.

Но раз кино — это форма философской рефлексии, то, следовательно, режиссеры, по крайней мере, самые выдающиеся, предстают философами. К такому выводу приходит и Ж. Делез «Великие кинорежиссеры подобны великим живописцам или великим музыкантам: именно они лучше всего говорят о том, что создают. Но, говоря, они становятся иными, они превращаются в философов или теоретиков — даже Хоукс, не любивший теорий, даже Годар, притворяющийся, будто он презирает теории. Концепты в самом кино не даны. И все-таки это концепты кино, а не теории о кино. Всегда приходит час, полуденный или полночный, когда вопрос «что такое кино?» превращается в другой: «что такое философия?». Само кино представляет собой новую практику образов и знаков, а философия должна создать теорию последней как концептуальную практику. Ибо никакой детерминации, ни технической, ни прикладной (психоанализ, лингвистика), ни рефлексивной, недостаточно для того, чтобы сформировать концепты самого кино»².

То обстоятельство, что кино творится и постигается на уровне философской рефлексии, что оно и есть сама эта рефлексия, по крайней мере, одна из форм такой рефлексии, имеющая корни в существовании русской философии, ибо она рождалась и функционировала в литературных, то есть романских формах (и пример с Ф. Достоевским тут является наиболее очевидным), одновременно с появлением, несмотря на какие-то одиночные попытки, отрефлексировано не было. Разумеется, о кино как о форме философствования могут свидетельствовать лишь высшие проявления этого искусства, такие, например, как фильмы Эйзенштейна или Бергмана. В остальных слоях кинопродукции мы часто узнаем открытия великих режиссеров — философов в виде либо уцененной и вульгаризированной продукции, либо в духе того, что известно как массовая культура, хотя и в массовой культуре есть нечто такое,

¹ Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс. 2016. С. 552.

² Там же. С. 553.

что подчас объединяет ее с высшими проявлениями кино, а именно, возврат к ранним формам в истории искусства¹.

А то, что кинематограф Тарковского является одновременно и разновидностью философской рефлексии убедительно продемонстрировал в своей книге «Киногерменевтика Тарковского» Д. Салынский. Приступая к фундаментальному теоретическому исследованию творчества Тарковского, киновед представляет его не только как герменевтическое истолкование этого творчества, в котором режиссер предстает не объектом исследования, а самим исследователем, философом, пытающимся понять законы мироздания и воплощающим их в кинообразах по определенной системе, что, собственно, и является его авторской герменевтикой. Герменевтика ведь тоже философия, одно из направлений в философии, интерес к которому в XX веке весьма высок и, в особенности, в период, когда создавал свои фильмы Тарковский. Несомненно, новаторское исследование Салынского позволяет покончить с весьма распространенным мнением по поводу непонятности и загадочности фильмов Тарковского. Мысль Делеза о кино как разновидности философии можно проиллюстрировать цитатой из Монтеня, которую Тарковский выписывает и оставляет в своем Мартирологе. Называя Платона поэтом, Монтень пишет: «Поистине философия есть не что иное, как софистическая поэзия. Разве все авторитеты древних авторов не были поэтами? Да и сами древние философы были лишь поэтами, излагавшими философию поэтически»². Ну, раз Тарковский выписывает это суждение из Монтеня, то, видимо, это выражает и его точку зрения на кино и свое творчество.

Допустим, Тарковский — философ. Но что это значит? Как мы понимаем философию? Как она проявляется в его фильмах? Как она помогает понять те смыслы, что имеются в его образах и помогает ли? Ведь если мы не дадим на этот вопрос точного ответа, то мысль Тарковского как философа повисает в воздухе. Она произвольна, бездоказательна, бессмысленна. Потом философию ведь тоже можно понимать по-разному. В советской России под ней подразумевали институционализированную часть государственного идеологического аппарата. Но разве это единственная ее функция? Разве в этом заключается смысл философии? Но ведь не это же мы имеем в виду. Русская философия в тот период, когда тво-

¹ Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского. М.: Продюсерский Центр «Квадрига». 2009. С. 5.

² Цит. по: Тарковский А. Мартиролог. С. 319.

рил Тарковский, от этой функции как раз пыталась освободиться. В этом смысле Тарковский — один из самых ярких примеров. Но то, что Тарковский не просто режиссер, а еще и философ, мало кто понимал.

Прислушаемся к одному из философов — современников Тарковского, размышлявших о том, что есть философия и как ее понимать. Это такой же неудобный для своего времени мыслитель М. Мамардашвили, утверждавший, что философское мышление — не профессия. Мамардашвили — один из тех философов, который заметно отрывал философию от идеологии. Он нам необходим, чтобы точнее распознать Тарковского как философа. По его убеждению, предпосылкой каждого философского опыта является личный и живой опыт, навеянные столкновением с миром переживания, порождающие у человека те или иные вопросы, на которые ответы у него отсутствуют, не достигают той обязательной системности, оставаясь на уровне поэтического, метафорического и литературного выражения. К такому типу философствования относится, например, экзистенциализм, о чем мы в связи с Тарковским еще будем говорить. Ведь не случайно же М. Хайдеггер находит свои непривычные для классической философии понятия в поэзии.

Но появление таких вопросов означает, что человек находится еще на полпути к философии. Хотя, судя по всему, такое видение философии возникает лишь в ситуации, когда возникает необходимость эмансипироваться от идеологических функций философии. А вот следующая часть пути связана уже с обращением к философским понятиям и категориям, с помощью которых можно осмыслить личные бессознательные или полусознательные переживания. Лишь в этом случае личный опыт человека обретает более или менее ясный смысл. В этом смысле весьма показательное место в романе Г. Гессе «Игра в бисер», которое так нравилось Тарковскому, где говорится: «Истина должна быть пережита, а не преподаана. Готовься к битвам»¹. Но этот смысл тоже приходит не в состоянии длительного и логического обдумывания. Он может возникнуть внезапно как озарение. Вот как философ это состояние описывает:

Чаще всего наше переживание сопровождается отрешенным взглядом на мир мир как бы выталкивает тебя в момент переживания

¹ Тарковский А. Мартиролог. С. 42.

из самого себя, отчуждает, и ты вдруг ясно что-то ощущаешь, создаешь. Это и есть осмысленная, истинная возможность этого мира. Но именно в видении этой возможности ты окаменел, застыл, оказался как бы отрешенно вынесенным из мира. В этом состоянии тебе многое способно открыться. Но для того, чтобы это открытие состоялось, нужно не только остановиться, а оказаться под счетом или в горизонте вопроса: почему тебе это так впечатляет? Например, почему я раздражен? Или наоборот: почему я так рад? Застыть в радости или в страдании. В этом состоянии — радости или страдании — и скрыт наш шанс: что-то понять¹.

Так, это переживание дает неопиту что-то вроде костылей, необходимых для специфического философского мышления. В результате можно утверждать, что начинается вторая половина пути постижения философии пройдена.

Из этого суждения философа, ставившего своей целью объяснить, как он понимает философию, мы пока уяснили лишь две существенных и необходимых для нас вещи. Первое — это то, что философское знание и мышление приходит не со стороны и в готовом виде, а предполагает личный опыт и что окончательное овладение философским мышлением предполагает наличие вопросов, вытекающих из опыта личной жизни неопита, и эти вопросы должны появиться у самого человека, а не приходиться извне уже готовыми. Без этих личных вопросов прививка философского мышления к неопиту произойти не может. Второе суждение философа связано с тем, что можно было бы обозначить как психология творчества. В данном случае творчество следует понимать как творчество в философской сфере. Но это одновременно и мышление художественными образами. Поэтому здесь невозможно не отметить, что эти две отмеченные философом характерные для обретения философского мышления особенности вовсе не являются специфически философскими. Они в такой же степени являются реальностью всякого художественного мышления. Здесь ведь тоже требуется и личный опыт, и личные переживания, и наличие исключительного мгновения, когда происходит отпадение от мира, выход из реальности и возможность посмотреть на привычное отстраненным взглядом.

Эти наши замечания по поводу сказанного Мамардашвили доказывается хотя бы уже тем, что в истории философии можно об-

¹ Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М.: «Прогресс». «Культура». 1992. С. 17.

наружить множество примеров, когда профессиональные философы писали романы, стихи и вообще художественные произведения. Более того, когда философские идеи представляли в форме художественных произведений, как это случалось, скажем, с А. Камю и Сартром. Тут можно сослаться на А. Хомякова, Соловьева, Ф. Достоевского как, собственно, и на Тарковского. Однако настаивая на обязательном присутствии личного опыта как предпосылки проникновения философии в искусство, как начального этапа философского мышления, мы все же должны тут же и сказать, что применительно к Тарковскому это обстоятельство хотя и является весьма значимым, но еще много не определяет. Но это обстоятельство позволяет выявить в творчестве Тарковского то, что объединяет его с его современниками-режиссерами, а именно, индивидуальный опыт. Однако, когда мы ставим перед собой задачу разгадать исключительность творческой личности Тарковского, то нам придется поставить вопрос не только об индивидуальных, но и о ее внеиндивидуальных моментах. Именно это обстоятельство требует обращения к философии.

Но это надындивидуальное начало в его фильмах не обязательно подразумевает общность со своими коллегами — режиссерами. Его единомышленниками часто были представители других культур. Конечно, личный опыт предшествует философствованию, в том числе, в художественных формах. Но логика становления Тарковского свидетельствует, что взрыв переживаний, связанный с личным опытом, не обязательно имеет место в начале творческого пути. Фильм Тарковского «Зеркало», как некоторые утверждают, является лучшим его фильмом, сотканный из таких переживаний, появился вовсе не в начале его творческого пути, что только подтверждает мысль о том, что личный опыт активен на всем протяжении творческого пути. Вообще, все сказанное имеет отношение к постижению философии неопитом во времени, начиная с первых непрофессиональных шагов, и к овладению формой философского мышления. Именно формой, а не содержанием, которая нас только и интересует. Нас будет интересовать не столько специфика философского мышления и его постижение, сколько специфика философии XX века, специфика времени, в котором создавал свои фильмы Тарковский, испытывающий воздействие разных форм и идей, в том числе, и философских.

Проблема заключается лишь в том, что в этом столетии единой философии не существовало. Если, конечно, иметь в виду европейскую философию в целом, а идеи этой философии начали прони-

кать и в советскую Россию именно в тот период, когда Тарковский создавал свои фильмы. Исключением может быть лишь отечественная философия советского времени. Она в большей степени была единой, но именно поэтому в связи с ней возникает вопрос, а была ли она философией. Конечно, можно считать, что в какой-то степени была, ведь Марксу в философии не откажешь, а советская философия — она больше от Маркса. Но это особый вариант философии, который к Тарковскому отношения не имеет. Русская философия советского времени не была философией в том смысле, который имеет в виду Мамардашвили, потому что личный-то опыт она не допускала и исключала. К неопиту она приходила уже в готовом виде, к тому же утрачивая свою специфику. О каком личном опыте в данном случае может идти речь, если, как это сказано у Достоевского и процитировано Тарковским, «сам человек устраняется»¹.

Личный опыт исключался потому, что она оказывалась средством достижения единомыслия. Это обстоятельство обязывает поставить вопрос о ситуации, в которой личность оказывалась. Нас будет интересовать положение личности в этом времени, индивидуальный опыт человека, а не готовая идеологическая матрица. Матрица, с помощью которой описывается, осмысляется, а точнее сказать, стирается индивидуальный опыт. В сопоставлении с этой навязываемой и приходящей извне матрицей индивидуальный опыт жизни приобретает особую значимость. Вот этот прорыв в обретении собственного голоса, индивидуального голоса, что происходит в поколении шестидесятников, и будет все-таки общим для Тарковского и режиссерами — сверстниками, которых назовут шестидесятниками. На этой же основе будет очевидной и общность Тарковского и Шукшина как учеников М. Ромма, которых критики обычно друг другу противопоставляют. «Шестидесятничество роднит многих режиссеров — современников Тарковского. Об этом точно пишет Л. Аннинский, хотя отсчет этой общности критик ведет от 1956 года, когда «выломился, выделился отдельный человек из общего потока»². А значит, в начале этого процесса были М. Калатозов, Г. Чухрай, М. Калик, А. Алов, В. Наумов, даже тот же М. Ромм и Ю. Райзман. Так что Л. Баткин, назвавший свою статью о фильме Тарковского «Зеркало» «Не боюсь своего голоса» прав, когда пишет, что фильм «Зеркало» «не по-

¹ Тарковский А. Мартиролог. С. 54.

² Аннинский Л. Апокалипсис по «Андрею» // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство. 1991. С. 75–87.

хожий на другие лучшие советские ленты тех лет, отнюдь не выпадает из фокуса общих исканий»¹. Это касается и искусства, и в то же время философии.

Острота этого вопроса в России особенно ощущалась в ситуации «оттепели». И это касается уже не только самого философа и не неопита, который пытается стать философом. Это касается любой личности, переживающей в XX веке одно из исторических состояний. В кино советского времени возникает то, что во Франции в это время получит обозначение как «новая волна», а она возникает именно как возможность утверждения личностной позиции. В первой половине XX века было трудно говорить об индивидуальном опыте человека как самоценном, поскольку утопическая идея, да еще в имперском оформлении в России работала на растворение человека в массе и на единомыслие. Поэтому сама философия растворялась в идеологии, оказываясь одной из форм существования идеологии. По сути, возрождение философии в России происходило лишь на рубеже 50–60-х годов прошлого века, то есть как раз в тот период, когда начинается творческая биография Тарковского.

В 1988 году Мамардашвили в журнале «Юность» публикует статью под названием «Философия — это сознание вслух», в которой расшифровывалось значение для философского мышления индивидуального человеческого опыта. Это состояние философ назвал «паузой», которую следует понимать как выход из цепи коллективных действий в состояние «недеяния» или созерцания, что благоприятствует пониманию. Именно упразднение действия и погружение в реальность созерцания отмечает и Ж. Делез. Но выход из идеологической матрицы, обретение индивидуального голоса означало и явление нового языка, с помощью которого заново происходило понимание жизни. Здесь невозможно не напомнить об эпизоде, с которого начинается фильм «Зеркало». Подросток-заика, ощутив, что преодолел заикание, восклицает: «Я могу говорить». Это ведь не физиология, а социальная психология. Переживаемое в хрущевскую эпоху состояние общества. По сути, с рубежа 50–60-х годов в советской России начинается особый период, который хочется обозначить с помощью понятия «романтизм». Как когда-то в первых десятилетиях XIX века романтизм в европейской культуре сменяет классицизм с присущим ему культом государственности, так в середине XX

¹ Баткин Л. Не боясь собственного голоса // Мир и фильмы Андрея Тарковского. С. 108.

века, в ситуации «оттепели» Россию захлестывает стихия чувствительности, что получает выражение в поэзии шестидесятников. А что такое этот культ чувств как не выражение обретения личностью самостоятельности по отношению к идеологической матрице, как не выплеск человеческих переживаний, лирической стихии.

Здесь следует сразу же отметить то, что вот эта поэтическая интонация времени, возникшая в литературе, затем переходит в кино. Так в кино появляется целое направление, которое тоже будут называть поэтическим. Поэтическое направление будет одним из наиболее ярких признаков возникшей уже в советской кино «новой волны», остановить которую в 1964 году, когда со своего поста был смещен Н. Хрущев, и все вроде пошло назад, было уже невозможно. Первые фильмы Тарковского возникают именно в этой атмосфере культивирования лирики, активизации личного опыта. Собственно, именно это обстоятельство киноcritика тех лет как раз и улавливает в первом фильме Тарковского «Иваново детство» и такое отношение к нему, как кажется, пересмотру не подлежит.

Все вроде бы верно. Когда киноcritик Н. Зоркая в 1962 году пишет рецензию на фильм «Иваново детство», она в ней констатирует: «Сейчас часто говорят об авторском кинематографе. «Иваново детство» может служить примером именно такого кинематографа, в наши дни формирующегося и пробивающего себе дорогу»¹. Но в случае с Тарковским не все так просто. Единства в среде критиков по поводу того, можно ли представить Тарковского выразителем поэтического кино, все же не было. По отношению даже к этому направлению, как и ко всему советскому кино он предстает «инакомыслящим» или, как выразился работающий с режиссером композитор Э. Артемьев, «полузапрещенным»², но, разумеется, не в политическом, а в эстетическом смысле. Так, критик Л. Аннинский отвергает возможность сделать Тарковского одним из лидеров поэтического направления в кино. «В начале 60-х годов (период «Иванова детства») Тарковский охотно прилагает к своему кино слово «поэтическое». Но уже в «Ивановом детстве» все восстает против традиционной кинопоэтичности»³. Критик ставит вопрос о возможности обозначить стиль Тарковского как прозаический, интеллектуальный, документальный.

¹ Зоркая Н. Как я стала киноведом. М.: Аграф. 2011. С. 318.

² Мир и фильмы Андрея Тарковского. С. 369.

³ Аннинский Л. Апокалипсис по «Андрею». С. 84.

Превратить Тарковского в представителя какого-то одного направления не получается. Да и сам режиссер, как подтверждает работавший с ним художник М. Ромадин, «не любил термин поэтическое кино, которым критики окрестили его ранние фильмы»¹. Но и такая позиция еще не разрешает вопроса о стилиевой идентификации режиссера. Например, критик В. Шитова предлагает близкую поэтическому направлению, к которому причастен Тарковский, и которое может стать основой его идентичности, формулировку. «Андрей Тарковский был поэтом кино — пишет она. — Нет не «представителем направления поэтического кинематографа», а именно поэтом, во всем киноискусстве если не единственным, то редкостным»². Вроде бы вопрос стилиевой идентификации Тарковского критик решает, но это только кажется. Так что придется поиски его идентификации продолжить. Да и трудно вообще свести Тарковского к поэтическому направлению, если вообще смотреть на ранний его фильм, имея в виду его последние фильмы. Но чтобы утверждать, что Тарковский философ, этого обстоятельства, то есть что он представляет поэтическое направление, еще недостаточно. Это еще не аргумент для доказательства его как философа. Когда мы настаиваем на том, что Тарковский — философ, то сразу же возникает и второй вопрос, а к какому философскому направлению из всех существующих в XX веке мышление Тарковского ближе. Таких направлений в современной философии много. Вопрос этот важен, ведь когда Тарковский выезжал на встречи со зрителями, а он это делал часто, ему как раз наиболее подготовленные зрители задавали именно такой вопрос: «Какой философской концепции подчинены ваши фильмы?»³.

Опираясь на Мамардашвили, мы пока уяснили лишь предпосылки для философствования, в особенности, философствования в ситуации, что складывалась в советской России, а она длительное время здесь этому философствованию явно не способствовала. Мы, выражаясь словами Мамардашвили, пока оказываемся к истинному философствованию на полпути. А вот дальше следует понять, какие готовые философские формы обретет у Тарковского личный опыт. Но это должны быть готовые формы именно философии, а не идеологии. При этом следует подчеркнуть, что без этого опыта осмыслить его творчество как философа невозможно, как невозможно осмыслить творчество любого другого

¹ Мир и фильмы Андрея Тарковского. С. 372.

² Там же. С. 142.

³ Тарковский А. Мартиролог. С. 235.

художника, которого можно было бы назвать философом. Но это особенно касается Тарковского, которого без личного опыта представить вообще невозможно. Личный опыт в его фильмах взрывает все традиционные сюжеты и жанры. Авторское кино явилось результатом прорыва личного начала не только в советском кино. Именно на основе личного опыта и рождается то, что назовут авторским кино. Авторский фильм предполагает философские подтексты. Так что некоторые фильмы Тарковского вообще представляют мозаику из воспоминаний и переживаний детства и даже снов. Особая значимость личных переживаний и воспоминаний у Тарковского приводит даже к разрушению привычных, давно сложившихся в кино классических сюжетных форм. Тех форм, что воспроизводили именно действия героев и были далеки от воспоминаний и переживаний как показателей созерцания. Так, в фильме «Андрей Рублев» режиссер дробит единый традиционный сюжет на ряд почти самостоятельных новелл. В этом смысле его фильм «Зеркало» для его творчества становится наиболее характерным. В нем Тарковский как бы иллюстрирует мысль Платона о воспоминании как основе творчества. Воспоминание о том идеальном пространстве как предпосылке творчества художника, вынужденного существовать в пространстве земном. Собственно, уже это сближение мышления Тарковского с представлением Платона о творчестве дает аргумент для того, чтобы Тарковского представить философом. К тому же в фильме «Зеркало» улавливаются автобиографические подробности. Это в продолжении все той же традиции, что связана с романтической интонацией, то есть с поэтическим кино. Взрыв поэзии в литературных, театральных и кинематографических формах в ситуации «оттепели» как раз и выражает стихию личного опыта. На этом стоят все режиссеры советской «новой волны». И следовательно, пока Тарковский на этом фоне вроде бы еще не выделяется.

Философия Тарковского как философия культуры

А вот дальше 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. Понятно, что мышление Тарковского от своего времени не изолировано. В период «оттепели» философскую форму выска-

званий искал не только Тарковский. Это в мировом кино была общая потребность. Но от чего, от каких философских направлений отталкиваться? Особенность философствования в XX веке 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 веке. Что касается 60-х годов прошлого века, то из всех существовавших в европейской философии направлений период подъема переживало такое направление как экзистенциализм, который, как показал Мамардашвили, не всегда достигал четких классических форм философствования, оставаясь в формах художественного мышления.

Эта философия, как водится, излагалась в специальных философских трактатах, но идеи этой философии в еще большей степени распространялись в художественных формах (например, в романах Камю или в фильмах М. Антониони). Конечно, экзистенциализм не был новой философией. Первым мыслителем, близким к тому, что позднее назовут экзистенциализмом, был непонятый в XIX веке 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. Когда эта философия между двумя мировыми войнами в XX веке 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. Но к философам этого типа имеет отношение не только Достоевский, но, в том числе, отечественные мыслители, например, Л. Шестов, которого цитирует 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 Н. Мотрошилова, давала повод для ее интерпретации с помощью философии существования¹.

¹ Мотрошилова Н. О диалоге Мераба Мамардашвили с Жаном-Полем Сартром // Мераб Константинович Мамардашвили. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН). 2009. С. 326.

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 прочесть историю философии, находя в ней идеи, предшествовавшие экзистенциализму. Очевидно, что каким-то образом 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 годах экзистенциализм на Тарковского, несомненно, повлиял¹. Но ведь экзистенциализм, как и некоторые другие философские направления XX века, в какой-то степени воспроизводит идеи философии античности, в том числе, неоплатонизм, стоицизм, гностицизм. Так, в культуре начала XX века Мережковский находил традиции стоицизма², а В. Соловьев пытался воскресить в русской культуре традиции гностицизма³, что получило развитие в символизме как художественном направлении. Существует мнение, что в экзистенциализме как современной философии ощущаются следы гностицизма. Но, собственно, в XX веке 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 фило-

¹ *Евлампиев И.* Художественная философия Андрея Тарковского. СПб. Алетей. 2001. С. 127.

² *Мережковский Д.* Марк Аврелий // Мережковский Д. Л. Толстой и Ф. Достоевский. Вечные спутники. М.: Республика. 1995. С. 361.

³ *Козырев А.* Соловьев и гностики. М.: Издатель Савин С.А. 2007.

софии 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 не при чем. Все дело в том, что Тарковский и в самом деле созвучен идеям русской религиозной философии, а ее до середины 80-х годов прошлого века, русский человек практически не знал.

Почему мы констатируем параллель между ситуациями в философии поздней античности и в XX веке? 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, то есть в XX веке, что потребовались экскурсы в философию прошлого? Когда 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...»¹. 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

¹ Мамардашвили М. Как я понимаю философию. С. 128.

этой размерности, не восстанавливая ее, мы окажемся попросту беспомощны в понимании того, что же с нами происходит»¹.

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»². 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.

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 года 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, то есть практически в форме творчества единственного художника, то есть 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.

¹ Там же.

² «Незавершенность опыта — отсюда вся тяготи́на дурных повторений и бесконечных адových 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» (Там же. С. 398).

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».

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 значение? Попробуем взглянуть на них со стороны, то есть взглядом человека, скажем, западной культуры. В 1926 году австрийский 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 года вернула русских к ситуации татаро-монгольского ига:

Да, 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 затаилась¹.

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, то есть послевоенному периоду:

После войны 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 уровня².

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, А. Мишарин говорит: «И в этом его великое предназначение — восстановить связь времен, наполнить культуру кинематографа высотой Вечного. Эта идея была в нем постоянно»³. Собственно, и сам Тарковский признавался в том, что всегда чувствует себя рядом, например, с художниками XIX века. Более того, он говорил о себе, что призван вернуть прерванную с ними связь:

Я был одним из тех, 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 будущего⁴.

¹ Райнер Мария Рильке. Борис Пастернак. Марина Цветаева. Письма 1926 года. М.: Издательство «Книга». 1990. С. 47.

² Тарковский А. Мартиролог. С. 41.

³ Мишарин А., Тарковский А. Зеркало // Киносценарии. 1988. № 2. С. 129.

⁴ Тарковский А. Встать на путь // Искусство кино. 1989. № 2. С. 113.

Но вернемся снова к суждению Мамардашвили о России как «гении повторений». Почему же в представлении философа о России возникает столь мрачная картина? Отвечать на этот вопрос Мамардашвили начинает, вспоминая П. Чаадаева, впервые озабовавшегося тем, «насколько Россия вообще участвует в идейном движении человечества, чем воодушевлена сама, куда движется»¹. 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 А. Пушкина, обращенное к П. Чаадаеву, в котором поэт, возражая своему адресату, высказывает не совпадающее с мнением П. 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 А. Пушкина, обращенное к Чаадаеву, является одновременно и вашим ответом тем «патриотам», которые Вас подозревают в негативном отношении к России»². Получается, что Мамардашвили затронул вопрос, касающийся России, и он был актуален уже для П. Чаадаева и для А. 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 киноведа начали находить повторение архетипа, связанного с порогом, пограничьем и, в общем, с переходом, про-

¹ Мамардашвили М. Как я понимаю философию. С. 128.

² Тарковский А. Мартиролог. С. 240.

рывом 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 Салынского, в сакральном хронотопе, а этот хронотоп означает идеальное, то есть 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, что символизм приходит вместе с осознанием порога как перехода в сакральное пространство и время, но этот переход драматичен и 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 бессмертье¹.

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 которой герой существует, отличается. В том-то все и дело, что это

¹ Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского. М.: Продюсерский Центр «Квадрига». 2009. С. 81.

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 выразиться 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 предметы¹.

¹ Там же.

Научное издание

**Любовь Дмитриевна Бугаева,
Николай Андреевич Хренов**

Концептосферы Андрея Тарковского

Монография

Директор издательства *А. А. Галат*
Технический редактор *К. А. Пластинина*
Корректор *А. А. Филимонова*
Дизайнер обложки *О. Д. Курта*

Подписано в печать 26.11.2025. Формат 60 × 90 ¹/₁₆.
Бумага офсетная. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 14,5. Тираж 200 экз.
Заказ № 1226

Издательство Русской христианской гуманитарной академии
191023, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 15
Тел.: (812) 310-79-29, +7 (981) 699-65-95
E-mail: irhga@mail.ru, <https://irhga.ru>

Отпечатано: ИП Варваркин А. И.
199155 Санкт-Петербург, В. О., ул. Уральская, д. 17