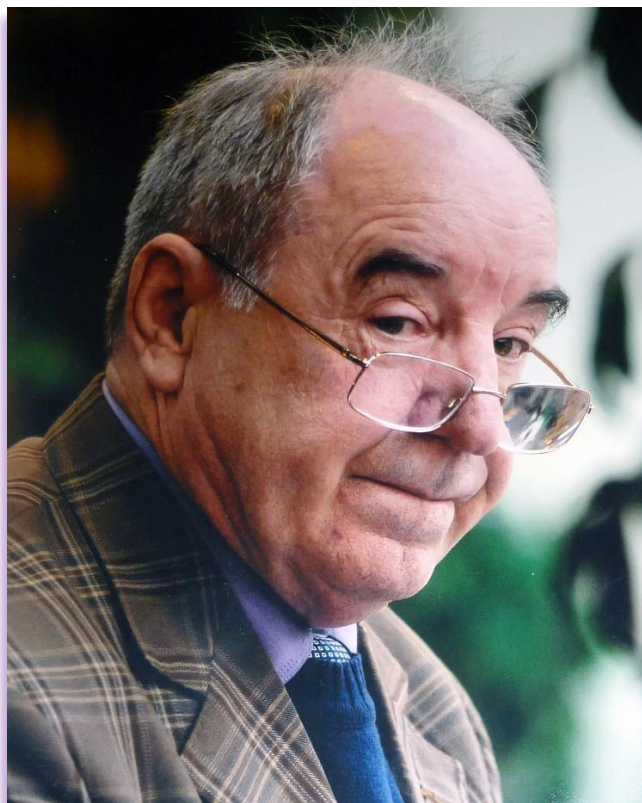


УДК 7.011.22

[https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-4\(5\)-49-86](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-4(5)-49-86)

ФИЛОСОФИЯ И ИСКУССТВО: ТАРКОВСКИЙ КАК ОСНОВАТЕЛЬ НОВОЙ ДИСКУРСИВНОСТИ



Николай Хренов,
Государственный
институт искусствознания
Министерства культуры
РФ (Москва, Россия).

Nikolay Hrenov,
State Institute of Art
Studies of the Ministry of
Culture of the Russian
Federation
(Moscow, Russia).

ORCID: 0000-0002-6890-7894
e-mail: nihrenov@mail.ru

Для цитирования статьи:

Хренов, Н. А. (2023). Философия и искусство: Тарковский как основатель новой дискурсивности. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 4(5), 49-86. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-4\(5\)-49-86](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-4(5)-49-86)

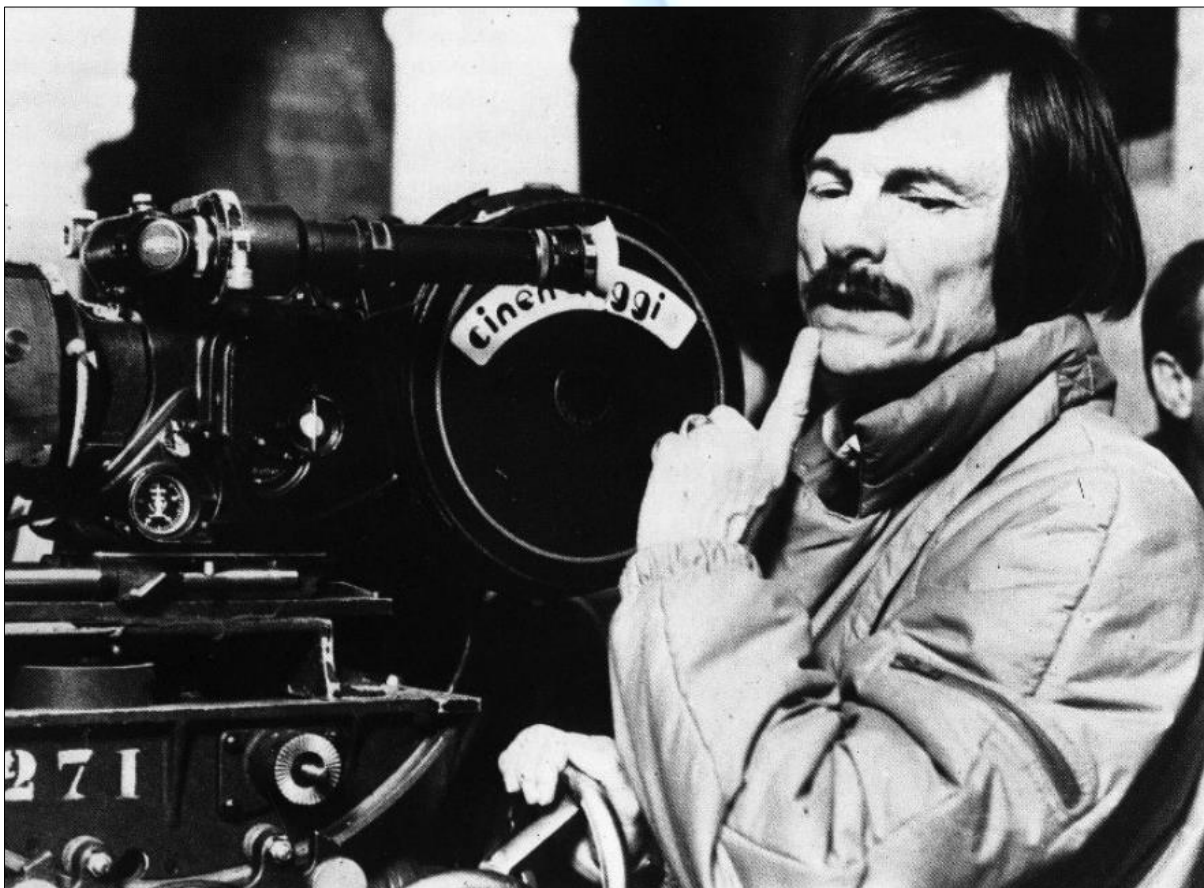
Аннотация: предлагаемая читателю статья возвращает к спорам о творчестве кинорежиссера А.А.Тарковского, творчество которого в отечественном кино оказывается особым случаем. Конечно, в свое время, после выхода его первого фильма «Иваново детство» режиссера идентифицировали с помощью возникшей в кино новой поэтики, а эта поэтика была обозначена как «поэтическое кино». Она стала выражением так называемой «новой волны» в советском кино и вообще того, что стали

называть «авторским» кино. Однако принадлежность режиссера к этому новому стилю смысла его творческой индивидуальности еще не исчерпывает. Длительное время он продолжал оставаться непонятым. Основываясь на исследованиях отечественных киноведов и на дневниках режиссера, автор статьи приходит к выводу о том, что трудности рецепции его фильмов объясняются тем, что можно было бы назвать индивидуальным дискурсом Тарковского. Есть режиссеры, которые ставят фильмы и есть режиссеры, которые, создавая фильмы, вызывают к жизни еще и новый язык кино. Тарковский относится к тому типу режиссеров, которые создают не только фильмы, но и обновляют язык. В соответствии с установками современной эстетики творчество языка можно назвать дискурсивностью. У Тарковского эта дискурсивность связана с тем, что он является не только художником, но и философом. Его философия излагается в его фильмах, как, например, философия Достоевского излагается в его романах. Философия – определяющее слагаемое дискурса Тарковского. Такое видение творческой индивидуальности режиссера позволяет ответить на вопрос о причинах трудности рецепции его фильмов. О философии Тарковского свидетельствует созвучность его идей не только философии экзистенциализма, но прежде всего отечественной религиозной философии, которую обычно называют теургической философией. Тарковский как художник-теург является последователем русской теургической философии. Для этой философии характерно стремление ощутить трансцендентное, т. е. то, что не только еще пока не познано, но и вообще познано быть не может. Как известно, пафос этой философии противоречил утопической идее социализма и реализации этой идеи в Советском Союзе. Поэтому в России она не пропагандировалась и, естественно, не изучалась. Не приобщенность российского общества к этой философии привела к тому, что зритель, приходя в кинотеатр смотреть фильмы Тарковского, ключа к ним не имел. Они были ему непонятны. Реабилитация этой философии в конце XX века разрешала трудности, связанные с рецепцией фильмов Тарковского.

Ключевые слова: Тарковский, метафильм, дискурсивность, трансцендентальный стиль, экзистенциализм, философия, время, теургическая философия, поэтическое кино, исихазм.

1. Тарковский как «инакомыслящий»

О Тарковском сказано и написано так много, что можно растеряться. Но у нас особая задача. Обращаясь к творчеству одного конкретного художника, хотелось бы обсудить общие вопросы, касающиеся методологии искусствознания и влияния на нее смежных гуманитарных наук. В частности, науки о культуре.



Режиссер Андрей Тарковский у кинокамеры – поясное изображение. Дубль-негатив. Режиссер Андрей Тарковский на съемочной площадке Фильм «Ностальгия». 1983. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=33277683>

В связи с этим обсудим вопрос, можно ли по индивидуальности художника и на основании его эстетических предпочтениях судить о культуре и, еще конкретней, о том, какую именно фазу культура в своей истории проходит. Какие новые смыслы привносит в культуру художник и как эти смыслы понимаются реципиентами. Сразу оговоримся, что дело, однако, не только в смыслах, но и в дискурсах. Выдающийся художник не только создает произведение, но и вызывает к жизни специфический дискурс. Начнем с вопросов. Можно ли проследить в литературе, в которой или рассматривается специально или хотя бы затрагивается

вопрос, связанный с Тарковским, какую-то логику? Если ее можно проследить, то что в этом прежде всего обращает на себя внимание?



Лукьянов Мирон. Оригинальный постер к фильму «Андрей Рублев». 1969 г. Изображение размещено в свободном доступе на платформе:
https://www.liveinternet.ru/users/lviza_neo/post429117144

Анализируя этот массив литературы, мы остановимся на вопросе методологии анализа фильмов Тарковского. Вообще, каждый выдающийся художник, предлагающий что-то новое в плане формы или содержания, требует и новизны, продвижения в плане методологии искусствоведческого анализа и даже, может быть, нового видения предшествующей истории искусства. Или реабилитации такого подхода к искусству, которое

когда-то уже существовало, но было забыто.



Режиссер А. Тарковский и актер Р. Быков (Скоморох) ведут неспешный разговор на съемках «Андрея Рублева» (Москва, 1966 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=39368940>

В искусстве существуют явления, которые не всегда возможно рассматривать с помощью уже имеющихся традиционных подходов и приемов. Они сами обновляют язык искусства и потому требуют соответствующей новой методологии. Открытия гениев двигают не только само искусство, но и науку о нем, а она становится приложимой к анализу творчества следующих за гениями авторов. Иначе говоря, они подводят, в соответствии с идеями философии науки, к появлению новых научных парадигм, а эти парадигмы уже могут быть применены и к анализу других художественных явлений, произведений других авторов. Поэтому анализ конкретных произведений того или иного художника может быть обращен и к познанию творчества самого художника, и, в то же время, к науке, в данном случае, к искусствоведению в целом, к совершенствованию его методологии.



Режиссер А. Тарковский ставит задачу Ирме Рауш, исполняющей роль дурочки. За этим наблюдает А. Солоницын (Андрей Рублев). (Москва, 1966 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=39368978>

Итак, нас будет интересовать не только сам художник, но и состояние науки об искусстве как особой гуманитарной дисциплины. В качестве конкретного примера обратимся к творчеству Тарковского. Именно на этом примере мы покажем изменения в методологии анализа искусства. А произошло ли это изменение, или может быть, это еще впереди? Может быть, подобные изменения еще не произошли. Но какие-то подвижки все же произошли, и об этом хочется сказать. Спрашивается, почему мы решили остановиться именно на Тарковском, а не на каком-то другом художнике? Тут имеется несколько причин.

Первая причина заключается в том, что Тарковский заметно отличается от многих своих современников-режиссеров отечественного кино. Так на одной из встреч с Тарковским ему был задан вопрос: «Сознаете ли Вы свою ответственность в развитии русской советской культуры?» [Тарковский 2008: 240]. Сначала

уясним, как спустя время оценивали ситуацию, в которой оказывались режиссеры советской «новой волны», например, соавтор Тарковского по написанию сценария к фильму «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 жизнью» [Михалков-Кончаловский 2006: 147].

Сам режиссер в 1982 году в своем дневнике выражает эту мысль лаконичнее, ставя в этом вопросе точку: «Я несовместим с советским кино» [Тарковский 2008: 240]. Известно, что высокие киноинстанции часто отказывали художнику в реализации его замыслов, а иногда и пытались навязать свои. Так председатель Госкино Ф.Т. Ермаш предложил ему поставить фильм о Ленине, обещая «зеленую улицу». Но представить фильм Тарковского о Ленине, которые в то время выпускались, трудно. Он и несовместим был как раз потому, что впервые вводил в кино то, чего в нем до этого времени не было. А сходство Тарковского с его современниками-режиссерами тоже можно обнаружить. Но все же больше обнаруживается как раз несходства и несходства разительного. Оно-то нас и интересует.

2. По формуле Мишеля Фуко: Тарковский – автор или основатель дискурса?

Следующая причина. Сказать, что Тарковский – художник, создатель фильмов недостаточно. М. Туровская, просчитав число этих фильмов, так и назвала свою книгу «Семь с половиной, или фильмы Андрея Тарковского». Киновед Д. Салынский в своей очень интересной книге «Киногерменевтика Тарковского» вообще пришел к выводу, что режиссер на протяжении всей своей недолгой творческой биографии делал один и тот же фильм только с разными сюжетами, и он назвал его «метафильмом» [Салынский 2009].



Остатки от документального фильма «Алиса Фрейндлих». Рабочие моменты на съемках «Сталкера», эпизод «Бар». Андрей Тарковский в перерыве между съемками пьет воду. (Москва, 1978 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=38937964>

Мы бы в данном случае последовали примеру Мишеля Фуко, утверждавшего, что в истории искусства имеет место особый тип автора, называемый им «основателем дискурсивности». Давая ему определение, М. Фуко пишет: «Особенность этих авторов состоит в

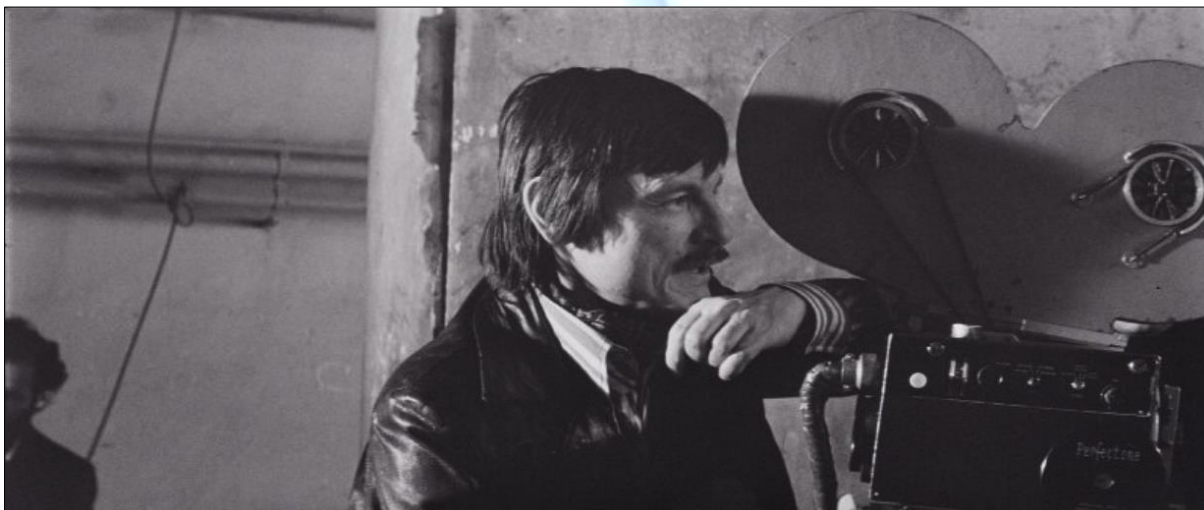
том, что они являются авторами не только своих произведений, своих книг. Они создали нечто большее: возможность и правило образования других текстов» [Фуко 1996: 32]. Так вот любопытно понять, что это за дискурс, уяснить его происхождение.

Но для нас будет важным вопрос, почему созданная Тарковским дискурсивность появляется именно в это время, почему она не появилась раньше? А может быть, она в истории искусства уже имела место? Почему стать таким основателем дискурсивности удалось лишь Тарковскому, а не какому-то другому режиссеру? Почему им оказался Тарковский, а, скажем, не кто-то из группы режиссеров его поколения? Конечно, у него будут подражатели, пытающиеся творить в заданной Тарковским парадигме, и их имена можно даже назвать. Это логично. Если возник дискурс, то появятся и следующие ему режиссеры. На то он и новый дискурс. Но можно ли повторить то, что открыл Тарковский? Когда Кант ставил подобный вопрос, однозначного ответа на него не давал. Другая причина. С Тарковским произошла удивительная вещь. То, что он предстает еще и как открыватель дискурсивности, причем, вроде бы непредсказуемой и никем непрограммируемой, приводит к тому, что историю кино, по сути дела, следует осмыслять заново. Почему? Кино существует более, чем столетие, а то, что важно для понимания фильмов Тарковского, было открыто и осмыслено, получив объяснение лишь во второй половине XX века.

3. Трансцендентальное в формах кинематографа

А что же в кино было открыто, о чем ранее не знали? А, может быть, было знакомо, но успели забыть и не ожидали, что оно снова появится и на этот раз в кино. Когда Тарковский читал повесть Стругацких «Пикник на обочине», которую он собирался сделать основой своего фильма «Сталкер», он потом в связи с осуществленным замыслом в дневнике за 1975 год записал: «Совершенно гармонической формой для меня сейчас мог бы быть фильм по Стругацким: непрерываемое, подробное действие, но уравненное с религиозным действием, чисто идеалистическое, то есть полутрансцендентальное, абсурдное, абсолютное» [Тарковский 2008: 129].

Слово «трансцендентальное» у него мелькнет также и в начале 1975 года, правда, уже как «трансцендентное». А вот это уже свидетельство того, что режиссер оперирует философскими понятиями. Это важно осознать. С этим связана и специфика дискурса Тарковского. Здесь кое-что придется уточнить. Если исходить из Канта, который впервые эти понятия ввел, то трансцендентное – это то, что находится за пределами чувственного опыта, что не может быть познано. Трансцендентальное же – это нечто промежуточное между реальным физическим миром и миром мистическим, умопостигаемым. С помощью трансцендентального мы познаем действительность, а точнее, какие-то ее явления. Предполагается, что с этого уровня сознания можно попытаться перейти на уровень трансцендентного.



Остатки от документального фильма «Алиса Фрейндлих». Рабочие моменты на съемках «Сталкера», эпизод «Бар». Режиссер Андрей Тарковский руководит съемкой за камерой. (Москва, 1978 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=38938031>

Таким образом, мы убеждаемся, что Тарковский употребляет специальные философские понятия, уже позволяющие с помощью обращения к философии обозначить главную «тайну» своего творчества. Но эту «тайну» объяснит не сам Тарковский, и она, как оказывается, объясняет особенности творчества не его одного. Но только это предполагает уже анализ его фильмов не только в границах кино, тем более, советского. Среда распространения его фильмов расширяется и далеко выходит за пределы советской России. А кроме того, смысл этой «тайны» в истории искусства, в общем, давно известен, хоть и был забыт.

Подчеркнем, в истории искусства, но не в истории кино, тем более, советского, этот трансцендентальный смысл творчества Тарковского попытался объяснить американский киновед и сценарист Пол Шрейдер [Шрейдер 1996: 184]. Но только когда он опубликовал свою идею о трансцендентальном стиле в кино, имя

Тарковского им названо еще не было. Возможно, он его фильмов еще не видел. Ничего удивительного в том нет, ведь фильм «Андрей Рублев» длительное время лежал на так называемой «полке».

П. Шрейдер утверждал, что в кино уже давно существует что-то вроде универсального стиля, но никто из киноведаов его еще не отрефлексовал. Конечно, в XX веке никакого универсального стиля в искусстве уже не существует, но П. Шрейдер его находит, находит в кино, и в числе тех режиссеров, которые к нему причастны, П. Шрейдер называет Антониони, Росселини, Пазолини, Ренуара, Мидзогути, Брессона, Дрейера, Одзу. Но без этих режиссеров кино просто нет. Этот стиль П. Шрейдер определяет как трансцендентальный, как способ выражения трансцендентного, а трансцендентное – это то, что не познано, да и вообще познанию не поддается.

Так, может быть, трансцендентное это религиозное? Вот здесь, кажется, мы уже приближаемся к самой сути творчества Тарковского. Когда Л. Висконти спросили, верит ли он в Бога, тот на этот вопрос прямо не ответил, но признался, что верит в существование некоей таинственной силы, которая больше, чем индивид [Висконти 1990: 357]. Это нечто непознанное, что существует вне нас, но может существовать и в самом индивиде. Это то, что находится вне чувственного опыта. Но если вне чувственного опыта, значит это сверхчувственный опыт. Конечно, трансцендентное свести к религиозному невозможно. Это все же не синонимы. То же и у Тарковского, особенно в фильмах «Солярис» и «Сталкер».

4. Жиль Делез рассудит: Тарковский как философ

Теперь начнем разбираться в специфике дискурса Тарковского. Тарковский – один из тех редких режиссеров в кино, который мыслит философски. Дискурс Тарковского – это прежде всего философский дискурс. В этом и только в этом смысле в советском кино Тарковский представляет исключение. О других режиссерах, выражающих дух советской «новой волны» этого сказать нельзя. На этой особенности режиссера мы позволим себе остановиться более подробно. Тарковский – художник, но одновременно и философ. Такое случается не часто, особенно в кино, но все же случается.

Конечно, в таком качестве Тарковский не одинок. Если иметь в виду мировое кино, то здесь можно назвать таких философствующих режиссеров, как Бергман, Брессон, Годар и т. д. Но в отечественном кино Тарковский, пожалуй, одинок. Ставил ли кто-то из серьезных теоретиков кино такой вопрос – о наличии среди режиссеров кино философов? Да, ставил. Так в переведенной у нас книге постмодернистского философа Жюль Делеза «Кино» на этот вопрос ответ дается положительный.

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) – пишет Ж. Делез – 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

большого понимания того, что называется 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 объект» [Делез 216: 552].

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» [Делез 216: 553].



А. Тарковский в белом защитном шлеме что-то говорит в мегафон. Фильм «Сталкер». 1979. (Таллин, 1978 г.). Позитивная киноплёнка, без звука. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=38932485>

63

Что дает нам право относиться к Тарковскому как к философу? Ну, начнем с того, что лежит на поверхности. Какая проблема в философии XX века выходит на первый план? Пожалуй, проблема времени. Тут можно назвать классические философские работы А. Бергсона, М. Хайдеггера и т. д. На эту тему существует превосходная книга нашего современного философа П. Гайденко. Но проблема времени чрезвычайно интересовала и Тарковского. В особенности, применительно к кино [Тарковский 2002: 95], но не только. «Меня уже много лет мучает уверенность, – пишет он в дневнике за 1972 год – что самые невероятные открытия ждут

человека в сфере Времени. Мы меньше всего знаем о времени» [Тарковский 2008: 71]. В дневнике за 1979 год мы находим такую запись: «Боже, какая простая, даже примитивная идея – время! Да это простой способ дифференцировать материально и соединить единовременно наши существа, ибо в материальной жизни ценятся синхронные усилия отдельных людей. 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» [Тарковский 2008: 243].

Спрашивается, так ли уж это интересно, а главное, нужно ли это искусствоведам? Он рассуждает так: это ведь философия, так пусть ею философы и занимаются. Такую аргументацию во внимание принимать не следует. Будем исходить из глубокого анализа состояния в XX веке искусствознания, предпринятого Х. Зедльмайером [Зедльмайер 1999: 88]. Для него самое уязвимое место в нашей науке об искусстве – проблема времени. Время, понимаемое как место конкретного произведения во времени в истории и время с точки зрения его организации в произведении. В связи с необходимостью разрешать этот вопрос в искусствознании Х. Зедльмайер рекомендует обратиться к философии и, в частности, к признанному авторитету в философии XX века М. Хайдеггеру.

5. Распознавание философии в дискурсе Тарковского

Мы обратились ко времени лишь как к частной философской проблеме. Философия к ней не сводится. Да и философий-то в XX веке много. В каждой философской системе, будет ли это

экзистенциализм, герменевтика, или феноменология, свой предмет. Кстати, некоторые методологические подходы, характерные для этих направлений при исследовании кино уже применялись. Но сначала о логике последующего рассуждения. У нас получаются две темы, которые необходимо кратко обсудить. Первая тема – это прояснение того, что дает философия искусствознанию и как может происходить соприкосновение искусствознания с философией. Ну и, конечно, что получает само искусство, когда к искусствоведческому его анализу добавляется философский анализ. Как эти способы анализа между собой взаимодействуют. Вторая тема – анализ творчества конкретного художника, а именно, Тарковского с философской точки зрения.

Сначала очень кратко о том, что следует понимать под философией. Когда, в каком случае в мышлении художника появляется что-то такое, что можно уже называть философским мышлением? У искусствоведа ведь тоже такой потенциал может быть. Среди искусствоведов тоже встречаются философы. Таким, например, является А. Якимович.

Только часто философствование осуществляется бессознательно и не рефлексивируется. Но не только у искусствоведа. Как можно представить, в истории искусства тоже случаются периоды, когда в искусстве возникает востребованность на философские подтексты, независимо даже от намерений конкретных художников. Есть основание полагать, что в том, что называют «новой волной» во французском или в советском варианте, философский подтекст присутствует. Во всяком случае имеет место

востребованность в нем особенно если речь идет об авторском кинематографе.



*Тонино Гуэрра и Андрей Тарковский за работой над документальным фильмом «Время путешествия» и сценарием фильма «Ностальгия» (Фотография цветная. Рим, 1981 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=31874343>*

Но с чего вообще начинается философствование? Попробуем разобраться в этом вопросе с помощью М. Мамардашвили. Когда аспирантам нашего института нужно сдавать экзамены по философии, то они в сжатые сроки пытаются овладеть философской премудростью с помощью разнообразных

источников, а в них неопиту можно утонуть. Философия в данном случае приходит к ним со стороны, извне, а потому она им чужда и скоро за ненадобностью отторгается и забывается. На этом фоне выделяются лишь единицы. Почему? Потому, что такое отношение к философии насаждалось десятилетиями. Отечественная философия была растворена в идеологии и была институционализирована государственным идеологическим и пропагандистским аппаратом. Она приходила извне, а не исходила из личного опыта человека. Она и отторгалась, и это стало традицией, которая надолго разводила искусствознание и философию.

Почему разводила? Да потому, что у искусствоведов предметом является личный опыт, личное начало, личность художника. Без этого опыта не происходит озарение, в результате чего рождается какая-то самостоятельная мысль. Вот как описывает М. Мамардашвили это состояние озарения. «Чаще всего наше переживание сопровождается отрешенным взглядом на мир: мир как бы выталкивает тебя в момент переживания из самого себя, отчуждает, и ты вдруг ясно что-то ощущаешь, сознаешь. 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 светом или в горизонте вопроса: почему это тебя 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 понять» [Мамардашвили 1992: 17].

Так вот, личный опыт и является необходимой предпосылкой, даже первой ступенькой в становлении философского сознания. Чтобы продвинуться в овладении философией, необходимо, исходя из личного опыта, поставить перед собой какие-то вопросы и начать искать на них ответы. Я знаю, что я ничего не знаю, но у меня есть желание узнать, но если это желание есть, то истина уже при тебе. Итак, философия начинается с личного опыта. Этот тезис к кино имеет прямое отношение. В дневнике за 1970 год в связи с замыслом нового фильма, оказавшегося, правда, нереализованным, Тарковский записывает: «Это будет тот самый случай, когда она [*картина – Н. Х.*] целиком будет построена на собственном опыте. И я уверен – станет важной, в связи с этим и для зрителя [Тарковский 2008: 28]. Нечто подобное, но еще более очевидное Тарковский осуществит в почти автобиографическом фильме «Зеркало», и этот фильм окажется, как известно, одним из ста лучших фильмов в мировом кинематографе.

А вот дальше начинается уже трансформация личного опыта в философию. Приобщение неопита к существующим философским идеям и концепциям. Личный опыт начинает приобретать философский смысл и оформляется в какую-то философскую систему. В связи с этим по поводу Тарковского, если он и в самом деле является философом, а мы его как раз именно так и воспринимаем, возникает вопрос – к какой философской системе

он оказывается ближе. Сначала, конечно, и для Тарковского, и для других режиссеров советской «новой волны» было важно выражение в кинематографических формах личного опыта.



Съемки на летней натуре: слева актер Н. Бурляев (Иван). В центре оператор В. Юсов с камерой в руках, справа режиссер А. Тарковский (1962 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=36889937>

Без этого невозможно понять советское кино эпохи оттепели. Это проявилось во вторжении в кино лирического начала, поэзии. Возникло так называемое поэтическое кино. М. Туровская раннего Тарковского относит именно к этому направлению. Это как раз роднит Тарковского с другими режиссерами, его современниками,

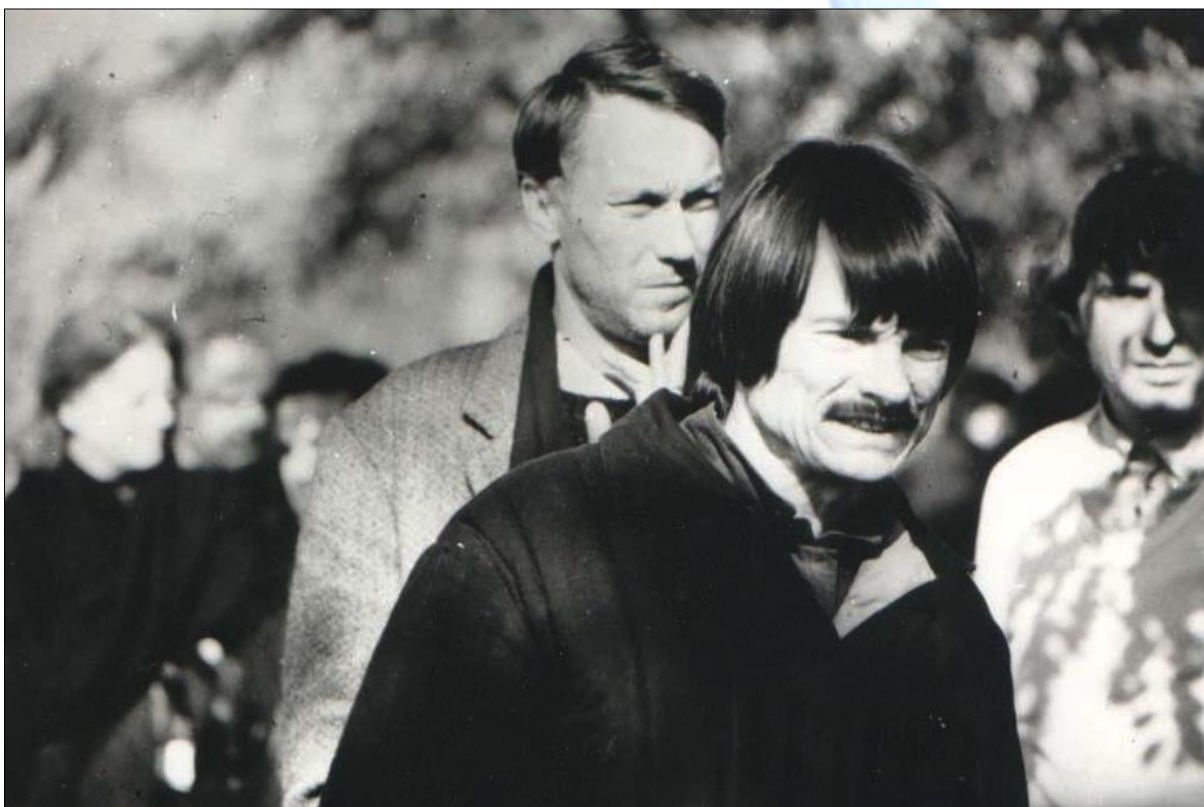
хотя и не исчерпывает всей сложности его стиля. Затем на этой основе возникает и получает развитие так называемое «авторское» кино.

В одной из первых рецензий по поводу первого фильма Тарковского «Иваново детство» (а ее автором была наша коллега – Н. М. Зоркая) отмечалось: «Сейчас часто говорят об авторском кинематографе. «Иваново детство» может служить примером именно такого кинематографа, в наши дни формирующегося и пробивающего себе дорогу» [Зоркая 2011: 318]. В авторском кино начинается отклонение от идеологии и пропаганды, а также от идеологизированной философии, что является болезненным процессом. У Тарковского по этому поводу есть точное высказывание. Он цитирует следующие строчки из романа Г. Гессе «Игра в бисер»: «Истина должна быть пережита, а не преподана. Готовься к битвам» [Тарковский 2008: 42]. Битв в его биографии оказалось достаточно. Личный опыт, лирика в поэтических фильмах создает почву для проникновения философии в искусство.

6. Философия Тарковского как философия экзистенциализма?

Затем происходит выражение личного опыта с помощью существующих философских направлений. Чтобы заработать деньги, режиссер часто выезжал на встречи со зрителями. Во время одной из таких встреч ему был задан справедливый вопрос: «Какой

философской концепции подчинены ваши фильмы?». Вопрос закономерный, но мы на него должны ответить сами. Бывает, однако так, что личный опыт становится основой философских идей, возникающих спонтанно и независимо от существующих и готовых философских направлений.



Съемки на натуре. В центре – режиссер Андрей Тарковский, за ним – актер Олег Янковский. Фотография. Фильм «Ностальгия». 1983 г. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=33277379>

В этом отношении интересен пример с Ф. Достоевским, который помимо создания романов, а иногда даже в форме этих романов самостоятельно открывает идеи, которые человечество во второй половине XIX века постигало с помощью философии Ф. Ницше. Самостоятельно и практически одновременно с Ф. Ницше Ф. Достоевский, как известно, давно признан не только

писателем, но и философом. И даже более конкретно, он философ-экзистенциалист.

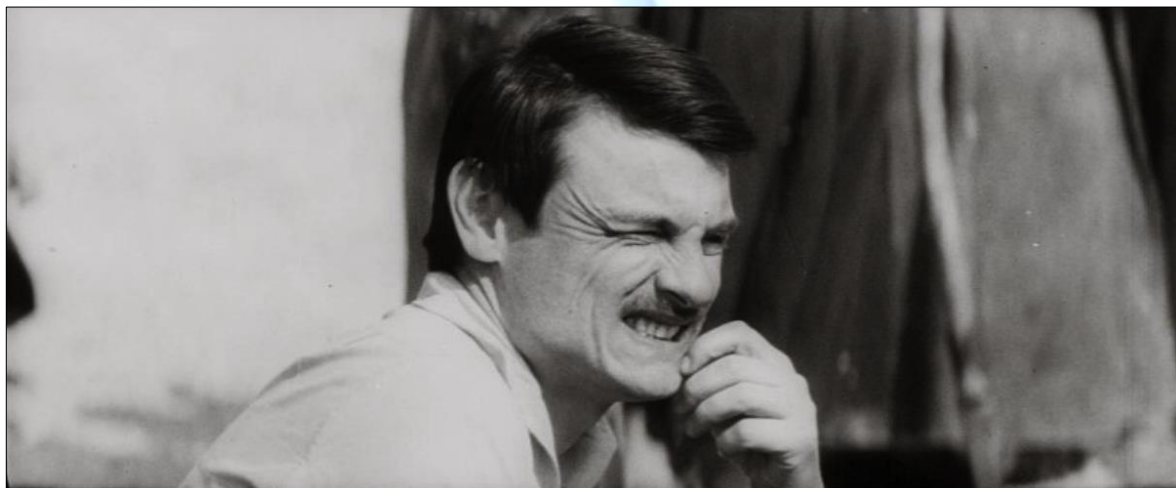
Как известно, Ф. Достоевский – кумир Тарковского, и некоторые идеи экзистенциализма приходят к Тарковскому даже не от Камю и Сартра, не от еще одного его кумира – Бергмана, который связан с С. Кьеркегором – одним из первых и в XIX веке непонятых философов-экзистенциалистов. Кстати, у Тарковского был замысел поставить фильм о Кьеркегоре [Тарковский 2008: 555]. Идеи этой философии могли прийти к Тарковскому от Достоевского. Здесь существенны два момента.

Первый момент. Специфика русского философствования, как известно, связана не с классическими философскими системами типа Канта и Гегеля. Она получает выражение в формах литературы. Хотя ведь такая философия в литературных формах имеет место и в других культурах. Эта традиция переходит к Тарковскому, причем переходит не только экзистенциалистская традиция, но и древняя, усвоенная еще в средневековой Руси от Византии – исихастская. Тарковский ведь не случайно ставит фильм об Андрее Рублеве. Время Рублева на Руси – это время Сергия Радонежского, а это время вспышки исихастской мистической традиции, с помощью которой Византия сопротивлялась распространению идущего с Запада гуманизма. Паламиты (от имени лидера этой философской традиции Григория Паламы) – мистики, и они оказались сильнее. Это привело к тому, что византийским гуманистам пришлось бежать на Запад, и они вливались в европейский Ренессанс.

Второй момент. Современные исследователи Тарковского подтверждают, что популярный в 60-70-е годы XX века экзистенциализм, несомненно, на Тарковского повлиял. Так считает и автор книги о Тарковском современный российский философ И. Евлампиев [Евлампиев 2001: 127]. С ним можно согласиться. Но при этом следует иметь в виду, что в России экзистенциализм возник и получил развитие не только в романах Достоевского, но и в философских концепциях русских философов Л. Шестова и Н. Бердяева. Так что названная философская система не чужда и России.

Литературная форма философствования Тарковским отрефлексирована. Называя Платона поэтом, Тарковский в своем дневнике 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» [Евлампиев 2001: 127].

Тема «философия и поэзия» вообще заслуживает особого разговора. Пример с М. Хайдеггером здесь показателен. Речь идет не только о том, что один из самых авторитетных философов XX века посвятил поэту Гельдерлину монографию, но и о том, что некоторые слова он извлекал из поэзии, наполняя их философским содержанием и превращая в философские концепты. Но ведь и у Тарковского в фильме «Зеркало» звучит поэзия. Поэзия его отца – выдающегося поэта.



Режиссер Андрей Тарковский обсуждает сцену на съемках «Андрея Рублева». (Москва, 1966 г.).

Изображение размещено в свободном доступе на платформе:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=39368922>

Чтобы этот тезис о Тарковском как последователе философии экзистенциализма был понятней, приведем конкретный пример, связанный со значением в экзистенциализме и у Тарковского образа смерти. Тема смерти существовала и в русской литературе XIX века. Современный исследователь танатологии К. Исупов пишет: «Музыкой смерти переполнен космос нашей культуры» [Исупов 1994: 107]. Существовала эта тема и в советском кино. Но у Тарковского это другое видение смерти, а через нее – и жизни. Режиссер убежден: «Жизнь заключает в себе смерть» [Тарковский 2008: 111]. Это экзистенциалистская формула. «Основное значение искусства – говорит режиссер – не в том, как часто считают, чтобы доносить идеи, пропагандировать мысли, служить примером. Цель искусства – подготовить человека к смерти, возвысить его душу, чтобы она могла обратиться к добру» [Тарковский 1989: 149].

Но чтобы ощутить личность и вообще жизнь сквозь призму смерти, для этого нужно специфическое или так называемое «двойное зрение», а его дает ангел смерти, не забирающий душу человека сразу, а дающий ему еще некоторое время для жизни. Как утверждал отечественный философ-экзистенциалист Л. Шестов, таким зрением обладал, например, Ф. Достоевский. Наделенный этим специфическим зрением художник «внезапно начинает видеть сверх того, что видят все и что он сам видит не так, как видят простые смертные, а как существа других миров» [Шестов 1993: 27]. Поэтому у избранника возникают особые видения, которые могут показаться фантастическими или галлюцинациями расстроенного воображения.

Не случайно о своем герое из фильма «Жертвоприношение» Тарковский говорит, что это человек, осознающий, что материальный мир – это еще не все, что есть трансцендентная реальность, которую лишь предстоит открыть [Тарковский 1989: 149]. Прием «двойного зрения» присутствует уже в фильме «Иваново детство», связанном с субъективным видением героем всего, что представлено на экране. В фильме «Зеркало» этот прием сохраняется и только усиливается. При том, что герой, от имени которого ведется повествование, вообще не показывается. Вместо этого зритель может слышать лишь его голос. И видеть то, что в его

сознании возникает в виде обрывков и фрагментов, связь между которыми уловить не просто.



Андрей Тарковский и Вадим Юсов на съемках фильма «Иваново детство». Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://levelvan.ru/pcontent/tarkovsky-11/ivanovo-detstvo>

Ключ к пониманию структуры повествования дает даже не фильм, а сценарий. А из него в ходе реализации замысла многие эпизоды выпали. Так, сценарий начинался эпизодом на кладбище, когда героя, от имени которого ведется повествование, хоронят. В кадре проносят гроб, а в фонограмме воспроизводится его внутренний монолог. Вот уж, действительно, воспроизведение жизни сквозь призму смерти.

7. Преодоление разрыва в преемственности культуры – сверхзадача фильмов Тарковского

А теперь после того, как мы убедились в приверженности Тарковского философии экзистенциализма, переходим к следующей особенности творчества Тарковского, возможно, парадоксальной. Да, Тарковский – художник космополитического плана. Его идеи и образы созвучны разным философским системам и, кстати, не только западным, но и восточным. На эту тему есть глубокая статья В. Михалковича. Этим он близок М. Хайдеггеру (но этот вопрос требует подробного освещения, и здесь мы его рассматривать не будем). Но все же, корень философствования Тарковского, если можно так выразиться, связан с тем, что имеет, а точнее, имело место в отечественной философии как слагаемом русской культуры. Именно русской, а не советской. Потому что при советской власти эта философия, мягко выражаясь, не пропагандировалась. Ее просто не знали. А если в фильмах Тарковского и возникает созвучность известным идеям европейской философии, то, может быть только потому, что эта созвучность присуща русской философии вообще.

Пытаясь искать особенность философствования Тарковского в этом направлении, попробуем сначала отыскать проблему в состоянии русской культуры, которое имело место в XX веке. А для этого состояния характерен разрыв преемственности. Перманентный разрыв, который очевиден в пространстве всей российской истории. Очень любопытно, кстати, увидеть этот повторяющийся разрыв глазами человека иной культуры, скажем,



глазами поэта, тоже экзистенциалиста. Это Райнер Мария Рильке, тоже, кстати, экзистенциалист.

Его высказывание о России относится к 1926 году и обращено к Л. О. Пастернаку. Но вообще обращено оно и ко многим русским, которые после 1917 года оказались в эмиграции. Поэт пишет: «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, искомая, 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, объята 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» [Рильке 1990: 47].

Суждение вообще-то получилось оптимистическим и успокаивающим, но в нем улавливается циклическая логика в движении русской культуры. Вообще, этот разрыв в российской истории в русской философии отрефлексирован. Так, Г. Флоровский пишет: «История русской культуры, вся она в переboях, в приступах, в отречениях или увлечениях, в разочарованиях, изменах, разрывах. Все меньше в ней непосредственной цельности. Русская историческая ткань так

странно спутана, и вся точно перемята и оборвана» [Флоровский 1991: 500].

Г. Флоровский констатирует и другие особенности таких разрывов. Он отмечает и то, что творческая самодеятельность в России уступает разносторонним внешним влияниям, и то, что душа русского человека живет и пребывает во многих веках и возрастах одновременно и, следовательно, расплывается во временах, и то, что эта душа склонна к превращениям и перевоплощениям, мешающим русскому человеку быть собой. «В этих странствиях по временам и культурам всегда угрожает опасность не найти самого себя» [Флоровский 1991: 500]. Вот и сегодня пытаемся найти. Уже в который раз.

Заметили ли критики у Тарковского стремление преодолеть этот характерный и перманентный для русской культуры разрыв преемственности своевременно? Вот, например, что пишет о фильмах Тарковского М. Туровская: «Со временем личная и мучительная потребность связать время все яснее проступала сквозь сюжетную разноликость его картин. Он пытался сделать это единственным доступным ему способом: кинематографическим. Если чем картины режиссера трудны без кавычек, то именно этим: осязаемым усилием стать чем-то большим, нежели самый лучший рассказ; стать действием не в кинематографическом, а в прямом смысле этого слова» [Туровская 1991: 248]. Речь здесь у критика идет именно о преодолении разрыва как сверхзадачи творчества режиссера. Но словосочетание «стать действием» требует расшифровки. Она возможна, если мы сможем точно ответить на

вопрос, к какому направлению в русской философии Тарковский находится ближе.



Рабочий момент съемок. Слева направо: актриса Домициана Джордано, режиссер Андрей Тарковский стоят возле кинокамеры. Фильм «Ностальгия». 1983 г. Дубль-негатив. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=33277731>

8. Кино и русская теургическая философия: Тарковский как теург

Поэтому, в заключении нам хотелось бы в вопросе, к какой же философской концепции, в конечном счете, Тарковский ближе, поставить точку. Причем, к философской концепции, характерной именно для русской культуры. В этом-то и состоит парадокс. А это религиозная или так называемая теургическая философия и, соответственно, философия искусства. Теургическая философия – это русская философия второй половины XIX – начала XX веков,

объединяющая таких философов, как Соловьев, Флоренский, Булгаков, Бердяев и т. д.

До некоторого времени ее называли просто религиозной философией. Но понятно, что концепт «теургия» в ней был одним из определяющих. Пытаясь реконструировать движение в истории философской мысли к теургической эстетике как слагаемом теургической философии, В. Бычков пишет о том, что она связана именно с возвращением к философии и эстетике средневековой Руси. Это возвращение становится реальностью на рубеже XIX – XX веков. Так, А. Белый пишет о том, что символизм как художественное направление, тесно связанное с религиозной философией и испытавшее ее воздействие, разрушил эстетические границы искусства и вывел в пространство религии. В него влилась струя восточной мистики и под влиянием этой мистики в искусстве «по-новому воскресли в нас средние века» [Белый 1994: 82].



Режиссер Андрей Тарковский на съемках «Андрея Рублева» в зимнем монастыре (Москва, 1966 г.).

Изображение размещено в свободном доступе на платформе:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=39368878>

Особенностью этого средневекового возрождения было то, что оно протекало в формах искусства. Сосредотачивая 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» [Бычков 2007: 9].

Значимость этой философии и эстетики для начала XX века 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, которые были сформированы еще в Древней Руси, то есть актуализировала то, что или успели забыть или не знали вообще. Достаточно эту мысль проиллюстрировать открытием в начале XX века знаменитой рублевской «Троицы», впервые показанной тогда на одной из художественных выставок. Но этот процесс восстановления средневековой традиции тоже был прерван, в результате чего дореволюционная русская культура была перечеркнута и началось строительство советской культуры.

Таким образом, можно утверждать, что Тарковский как философ после длительного перерыва возвращается к русской теургической философии, представляя в образе теурга (жреца и пророка). А Тарковский как художник продолжает эстетику символизма, в которой рождается альтернативный тип культуры, а он, в силу противоречий возникшего с XIX века массового

общества и реализации модернистской утопии в формах социализма, реальностью не стал. Однако логика исторической динамики культуры хотя и была нарушена, но не упразднена. История еще вернется к тому, что своевременно не реализовалось. Фильмы Тарковского напомнили об этой не умирающей и по-прежнему обращенной в будущее традиции. Но раз напомнили, то, можно утверждать, что и способствовали восстановлению преемственности в логике развития русской культуры.

Литература

- Белый, А. (1994). *Символизм как миропонимание*. Москва: Республика.
- Бычков, В. (2007). *Русская теургическая эстетика*. Москва: Научно-издательский центр «Ладомир».
- Висконти о Висконти* (1990). Москва: Радуга.
- Делез, Ж. (2016). *Кино*. Москва: Ад Маргинем Пресс.
- Евлампиев, И. (2001). *Художественная философия Андрея Тарковского*. Санкт-Петербург: Алетейя.
- Зедльмайер, Х. (1999). *Искусство и истина. О теории и методе истории искусства*. Санкт-Петербург: Аxiоma.
- Зоркая, Н. (2011). *Как я стала киноведом*. Москва: Аграф.
- Исупов, К. (1994). Русская философская танатология. *Вопросы философии*, 3, 106-112.
- Мамардашвили, М. (1992). *Как я понимаю философию?* Москва: Прогресс; Культура.
- Михалков-Кончаловский, А. (2006). *Низкие истины. Семь лет спустя*. Москва: Эксмо.
- Рильке, Р. М., Пастернак, Б., & Цветаева М. (1990). *Письма 1926 года*. Москва: Книга.
- Салынский, Д. (2009). *Киногерменевтика Тарковского*. Москва: Продюсерский Центр «Квадрига».
- Тарковский, А. (1989). Красота спасет мир. *Искусство кино*, 2, 144-150.
- Тарковский, А. (2002). Запечатленное время. В книге *Волкова П. В. (авт.-состав). Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Материалы* (стр.95-350). Москва: Подкова, Эксмо-пресс.
- Тарковский, А. (2008). *Мартиролог. Дневники 1970-1986*. Città di castello: Международный институт имени Андрея Тарковского.
- Туровская, М. (1991). *Семь с половиной или Фильмы Андрея Тарковского*. Москва: Искусство.

- Флоровский, Г. (1991). *Пути русского богословия*. Киев. Христианско-благотворительная ассоциация «Путь к истине».
- Фуко, М. (1996). Что такое автор? В книге *Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет*. Москва: Касталь.
- Шестов, Л. (1993). На весах Иова. В книге *Шестов Л. Сочинения в 2-х т., Т. 2*. Москва: Наука.
- Шрейдер, П. (1996). Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер. *Киноведческие записки*, 32, 184-190.

Информация об авторе

Хренов Николай Андреевич – доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ (Россия, 125375 г. Москва, Козицкий переулок, д. 5), Председатель Комиссии Междисциплинарного исследования художественной деятельности при Научном совете Российской академии наук «История мировой культуры», член Союза кинематографистов России, член Союза театральных деятелей России, ORCID: 0000-0002-6890-7894, nihrenov@mail.ru

PHILOSOPHY AND ART: TARKOVSKY AS THE FOUNDER OF A NEW DISCURSIVITY

Nikolay Hrenov

Abstract. the article offered to the reader returns to the debate about the work of film director A. A. Tarkovsky, whose work in Russian cinema turns out to be a special case. Of course, at one time, after the release of his first film, "Ivan's Childhood", the director was identified with the help of a new poetics that arose in cinema, and this poetics was designated as "poetic cinema". It became an expression of the so-called "new wave" in Soviet cinema, and in general of what began to be called "auteur" cinema. However, the director's belonging to this new style does not exhaust the meaning of the director's creative individuality. He continued to remain misunderstood for a long time. Based on research by domestic film scholars and the director's diaries, the author of the article concludes that the difficulties in the reception of his films are explained by what could be called Tarkovsky's individual discourse. There are directors who stage films and there are directors who, by creating films, also bring to life a new language of cinema. Tarkovsky belongs to the type of directors who create not only films, but also update the language. In accordance with the principles of modern aesthetics, the creativity of language can be called discursiveness. In Tarkovsky, this discursiveness relates to the fact that he is not only an artist, but also a philosopher. His philosophy is expounded in his films, just as, for example, Dostoevsky's philosophy is expounded in his novels. Philosophy is the defining component of Tarkovsky's discourse. This vision of the director's creative individuality allows answering the question about the reasons for the difficulty in

the reception of his films. Tarkovsky's philosophy is evidenced by the consonance of his ideas not only with the philosophy of existentialism, but first with Russian religious philosophy, which is usually called theurgic philosophy. Tarkovsky as an artist-theurgist is a follower of Russian theurgic philosophy. This philosophy is characterized by the desire to experience the transcendental, i.e., something that not only has not yet been known, but cannot be known at all. As is known, the pathos of this philosophy contradicted the utopian idea of socialism and the implementation of this idea in the Soviet Union. Therefore, it was not promoted in Russia and, naturally, was not studied. The lack of familiarity with this philosophy of Russian society led to the fact that the viewer, coming to the cinema to watch Tarkovsky's films, did not have a key to them. They were incomprehensible to him. The rehabilitation of this philosophy at the end of the twentieth century resolved the difficulties associated with the reception of Tarkovsky's films.

Keywords: Tarkovsky, metafilm, discursivity, transcendental style, existentialism, philosophy, time, theurgic philosophy, poetic cinema, hesychasm.

References

- Belyi, A. (1994). *Simvolizm kak miroponimanie* [Symbolism as a worldview]. Moscow: Republic Publ. (In Russ.).
- Bychkov, V. (2007). *Russkaia teurgicheskaja estetika* [Russian Theoretical Aesthetics]. Moscow: Ladomir Scientific and Publishing Center. (In Russ.).
- Delez, Zh. (2016). *Kino* [Cinema]. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russ.).
- Evlampiev, I. (2001). *Khudozhestvennaia filosofii Andreia Tarkovskogo* [The Artistic Philosophy of Andrei Tarkovsky]. Saint-Petersburg: Alethea Publ. (In Russ.).
- Florovskii, G. (1991). *Puti russkogo bogosloviia* [The Ways of Russian Theology]. Kiev. Christian Charity Association "Path to Truth" Publ. (In Russ.).
- Fuko, M. (1996). Chto takoe avtor? [What is an author?]. In *Fuko M. Volia k istine. Po tu storonu znaniia, vlasti i seksual'nosti. Raboty raznykh let* [The will to truth. Beyond knowledge, power and sexuality. Works of different years]. Moscow: Castal Publ. (In Russ.).
- Isupov, K. (1994). Russkaia filosofskaia tanatologija [Russian Philosophical Thanatology]. *Voprosy filosofii* [Questions of philosophy], 3, 106-112. (In Russ.).
- Mamardashvili, M. (1992). *Kak ia ponimaiu filosofiiu?* [How do I understand philosophy?]. Moscow: Progress; Culture Publ. (In Russ.).
- Mikhalkov-Konchalovskii, A. (2006). *Nizkie istiny. Sem' let spustia* [Low truths. Seven years later]. Moscow: Eksmo Publ. (In Russ.).
- Ril'ke, R. M., Pasternak, B., & Tsvetaeva M. (1990). *Pis'ma 1926 goda* [Letters of 1926]. Moscow: Book Publ. (In Russ.).
- Salynskii, D. (2009). *Kinogermenevtika Tarkovskogo* [Tarkovsky 's Film Hermeneutics]. Moscow: Production center "Quadriga" Publ. (In Russ.).
- Shestov, L. (1993). Na vesakh lova [On the scales of Job]. In *Shestov L. Sochineniia v 2-kh t. T. 2* [Essays in 2 volumes]. Vol.2. Moscow: The science Publ. (In Russ.).
- Shreider, P. (1996). Transtsendental'nyi stil' v kino: Odzu, Bresson, Dreier [Transcendental style in cinema: Ozu, Bresson, Dreyer]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film studies notes], 32, 184-190. (In Russ.).

- Tarkovskii, A. (1989). Krasota spaset mir [Beauty will save the world]. *Iskusstvo kino* [The Art of cinema], 2, 144-150. (In Russ.).
- Tarkovskii, A. (2002). Zapechatlennoe vremia [Captured time]. In *Volkova P.V. (author-compiler). Andrei Tarkovskii. Arkhivy. Dokumenty. Materialy* [Andrey Tarkovsky. Archives. Documents. Material] (pp. 95-350). Moscow: Horseshoe, Eksmo-press. (In Russ.).
- Tarkovskii, A. (2008). *Martirolog. Dnevniki 1970-1986* [Martyrology. Diaries 1970-1986]. Città di castello: Andrey Tarkovsky International Institute Publ. (In Russ.).
- Turovskaia, M. (1991). *Sem' s polovinoi ili Fil'my Andreia Tarkovskogo* [Seven and a half or the films of Andrei Tarkovsky]. Moscow: Art Publ. (In Russ.).
- Visconti o Visconti* [Visconti about Visconti] (1990). Moscow: Rainbow Publ. (In Russ.).
- Zedl'maier, Kh. (1999). *Iskusstvo i istina. O teorii i metode istorii iskusstva* [Art and truth. About the theory and method of art history]. Saint-Petersburg: Axiōma Publ. (In Russ.).
- Zorkaia, N. (2011). *Kak ia stala kinovedom* [How I became a film critic]. Moscow: Agraf Publ. (In Russ.).

Author's information

Hrenov Nikolay Andreevich – Doctor of Philosophy, Candidate of Art History, Professor, Chief Researcher of the Sector of artistic problems of Mass Media, State Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation (5, Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia), Chairman of the Commission for Interdisciplinary Research of Artistic Activity at the Scientific Council of the Russian Academy of Sciences "History of World Culture", member Union of Cinematographers of Russia, member of the Union of Theatrical Figures of Russia, ORCID: 0000-0002-6890-7894, nihrenov@mail.ru

For citation:

Hrenov, N. A. (2023). Philosophy and art: Tarkovsky as the founder of a new discursivity. *Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)*, 4(5), 49-86. (In Russ). [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-4\(5\)-49-86](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-4(5)-49-86)