Galactica Media: Journal of Media Studies. 2024. No 4 | ISSN: 2658-7734
Cinema Studies | https://doi.org/10.46539/gmd.v6i4.594

“Sculpting from Time”: Attempts at Philosophical Reconstruction of A. Tarkovsky’s Legacy

Anastasia V. Kucherova

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences. Moscow, Russia. Email: kucherova-v-a[at]yandex.ru
ORCID: https://orcid.org/0009-0004-5965-3142

Received: 20 August 2024 | Revised: 25 October 2024 | Accepted: 4 November 2024

Abstract

The article analyzes the work of film director Andrei Tarkovsky through an appeal to modern scientific versions of the interpretation of his films. The problematic of the study is related to the fact that despite the significant corpus of works devoted to A. Tarkovsky, not all of them realize the possible potential of a philosophical examination of his legacy. They often traditionally either join the pathetic admiration for his films or pay primary attention to their biographical and production aspects. The article attempts to turn to some modern theoretical studies, the authors of which offer versions of philosophical reflection of A. Tarkovsky’s works. It seems that this will allow us to identify possible relevant approaches to the analysis of A. Tarkovsky’s films. In this regard, the article describes some aspects of the explanations of A. Tarkovsky’s films, firstly, in the theological plane, which reveals their potential in the realization of a number of theological motives and religious practices, primarily prayer and contemplation. The article also describes possible psychoanalytic meanings of his work. In addition, the article reveals the anti-realistic aspects of the cinema of A. Tarkovsky, in whose films phantasmagoric elements become a way of expanding the boundaries of reality and constructing a special aesthetic environment.

Keywords

Tarkovsky; Film Phenomenology; Theology; Psychoanalysis; Cinematography; Anti-Realism; Fantastic; Ivan’s Childhood; Andrei Rublev; Solaris; Stalker; Mirror; Nostalgia; the Sacrifice

This work is licensed under a Creative Commons “Attribution” 4.0 International License

Galactica Media: Journal of Media Studies. 2024. No 4 | ISSN: 2658-7734
Исследования кинематографа | https://doi.org/10.46539/gmd.v6i4.594

«Ваяние из времени»: опыты философской реконструкции наследия А. Тарковского

Кучерова Анастасия Валерьевна

Институт философии РАН. Москва, Россия. Email: kucherova-v-a[at]yandex.ru
ORCID: https://orcid.org/0009-0004-5965-3142

Рукопись получена: 20 августа 2024 | Пересмотрена: 25 октября 2024 | Принята: 4 ноября 2024

Аннотация

В статье анализируется творчество кинорежиссера Андрея Арсеньевича Тарковского посредством обращения к современным научным линиям анализа его фильмов. Проблематика исследования связана с тем, что, при существовании значительного корпуса посвященных А. А. Тарковскому работ, далеко не все они реализуют возможный потенциал философской рефлексии в отношении наследия знаменитого режиссера, зачастую либо традиционно присоединяясь к патетическому восхищению перед его картинами, либо уделяя основное внимание их биографически-производственным аспектам. В данной статье осуществлена попытка обратиться к ряду современных теоретических исследований, авторы которых предлагают варианты философского рассмотрения работ режиссера, что, как представляется, позволит обозначить возможные актуальные подходы к анализу фильмов А. А. Тарковского. В связи с этим в статье приводятся некоторые аспекты описания фильмов А. А. Тарковского в теологическом ключе, который выявляет потенциал реализации в них ряда богословских мотивов и религиозных практик, прежде всего – молитвы и созерцания; раскрывается возможная психоаналитическая трактовка его творчества, а также - антиреалистические особенности кинематографа А. А. Тарковского, в котором фантасмагорические элементы становятся инструментом расширения границ реальности и выстраивания особой эстетической среды.

Ключевые слова

Тарковский; феноменология фильма; теология; психоанализ; кинематограф; антиреализм; фантастическое; Иваново детство; Андрей Рублев; Солярис; Сталкер; Зеркало; Ностальгия; Жертвоприношение

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons “Attribution” («Атрибуция») 4.0 Всемирная

Введение

Не будет преувеличением назвать Андрея Арсеньевича Тарковского наиболее известным в мире русским кинорежиссером, чьи произведения являются одним из столпов цивилизационного поля отечественной культуры. Несмотря на значительный объем посвященных его творчеству монографий, большая часть из них либо излагает биографию А. Тарковского, представляя собой воспоминания и исторические комментарии к производству его фильмов, либо оказывается проникнута патетическим преклонением перед наследием режиссера, подчеркивая его религиозно-духовные компоненты. В связи с этим меньшее внимание уделяется теоретико-философским аспектам картин Тарковского, хотя подобные исследования, безусловно, присутствуют (Салынский, 2009; Кононенко, 2011; Евлампиев, 2012; Перепелкин, 2010; Болдырев, 2002). В связи с этим в настоящей статье предполагается обозначить современные теоретические подходы к интерпретации творчества режиссера – в большинстве случаев на базе иностранного материала, незадействованного в отечественной науке, что позволит понять, как сегодня Тарковским занимаются за рубежом. Разумеется, упомянуть все современные исследования не представляется возможным, цель статьи – сосредоточиться лишь на наиболее релевантных из них, способных в общих чертах обрисовать картину современного прочтения его фильмов.

Теологический подход

Рассмотрение теологических аспектов произведений А. Тарковского является одной из наиболее традиционных и популярных стратегий исследования творчества режиссера. Философское мышление Тарковского строится вокруг ряда религиозных понятий: веры, апокалипсиса, спасения и др. (См.: Robinson, 2006); в нем отчетливо присутствуют христологические образы (сцена Голгофы в «Андрее Рублеве» (1966) и приближение к распятию самого Андрея, воскрешение Хари в «Солярисе» (1972), терновый венец писателя в «Сталкере» (1979) и др.), мотив паломничества («Сталкер»), тематика искупительной жертвы («Ностальгия» (1983), «Жертвоприношение» (1986)) и в целом глубокая христианская духовность, пронизывающая все произведения режиссера, является довольно очевидной и не требующей детального обоснования. При этом сам А. Тарковский многократно подчеркивал духовные задачи кинематографа, в своем наиболее востребованном философами тексте – «Запечатленном времени» (1967) – он пишет: «Я сторонник искусства, несущего в себе тоску по идеалу, выражающего стремление к нему. Я за искусство, которое дает человеку Надежду и Веру» (Тарковский, 1967, с. 313), в другом месте – «мне кажется, что искусство всегда было орудием борьбы человека против материи, стремящейся поглотить его дух» (Тарковский, 2002, с. 344). Искусство

раскрывает духовный потенциал человека, в связи с чем можно говорить об аналогии между воздействием произведений искусства и религиозным опытом. Таким образом, вклад А. Тарковского выходит за рамки повествовательного и тематического содержания его фильмов, которые можно интерпретировать в религиозном ключе: примечательно, что современные философские работы подчеркивают религиозный потенциал его картин в практическом аспекте. Так, в вышедшей в 2024 году книге Дж. Лоренца «Теологическая сила фильма» (Lorenz, 2024) исследуется, как в творчестве режиссера раскрывается ряд вопросов, имеющих теологические значение: телесная природа кинематографа в связи с учением о воплощении, соединение трансцендентного и имманентного в постижении Бога, реализация посредством фильма религиозных практик – молитвы и созерцания.

Обращение к теологическому потенциалу фильма Лоренц начинает с использования феноменологического метода, выявляющего телесный аспект кинематографа, в связи с чем он рассуждает об учении о воплощении. Опираясь главным образом на феноменологические идеи М. Мерло-Понти, В. Собчак, Л. У. Маркс и Дж. М. Баркер, Лоренц пишет о фильме как о материальном посреднике между авторским выражением и зрительским восприятием, рассматривая его как активный интерсубъективный процесс: вслед за авторитетным теоретиком кино В. Собчак, Лоренц характеризует фильм одновременно как «восприятие выражения и выражение восприятия» (2024, p. 22) – опыт совместного динамичного переживания, включающий режиссерское видение, непосредственно изображение и взгляд зрителя. Именно способность к восприятию такого рода опыта, его осознание через общие структуры телесного существования – создают интерсубъективную базу объективной кино-коммуникации. Иными словами, кино может восприниматься и выражаться благодаря телесному опыту каждого участника в отношениях с миром, в связи с чем понимание субъективности происходит через воплощение – существование в вещественных формах. Кроме того, с опорой на идеи М. Мерло-Понти, В. Собчак постулируется прямая аналогия между фильмом и телом (камера сравнивается с глазами, микрофон – с ушами, тележка и кран – с опорно-двигательным аппаратом (Sobchack, 1992, p. 203)), в связи с чем фильм оказывается способен воссоздать различные чувственные данные, апеллируя к совместному опыту режиссера и зрителя. Еще раз отметим: кинематографическое выражение и его восприятие трактуются Лоренцом как воплощенные формы опыта, – фильм воссоздает телесные данные в своем аудиовизуальном выражении и предстает как физический посредник, создавая возможность встречи с миром, при которой опыт кино осуществляется через тело-субъект.

Таким образом, феноменологический анализ подчеркивает важность воплощения в кино. В религиозной перспективе кинематограф, благодаря тому что он может таким образом запечатлеть реальность – становится «ответом

на дар творения» (Lorenz, 2024, p. 156), способствует нашей встрече с миром в опыте просмотра фильма; при этом, уделяя внимание самым обыденным деталям, он освещает мирское существование, предлагая его взгляду зрителя. Лоренц неоднократно цитирует фразу св. Терезы Авильской – «Бог находится среди кастрюль и сковородок» (2024, p. 109); о необходимости обращаться к «земным», непоэтизированным образам неоднократно писал и Тарковский: «Говоря о стремлении к прекрасному, о том, что идеальное и есть цель, к которой устремляется искусство <…> я вовсе не утверждаю, что оно должно чураться земной «грязи». Напротив! <…> Ужасное всегда заключено в прекрасном, так же, как и прекрасное в ужасном. Жизнь замешана на дрожжах этого великого до абсурда противоречия, которое в искусстве предстает одновременно в гармоническом и драматическом единстве» (Тарковский, 2002, с. 135) (вспомним знаменитое оформление жилища Сталкера из одноименного фильма, в образе которого режиссер раскрывает глубокие духовные поиски героя, чистота души которого не зависит от контрастирующей с ней ветхости и неопрятности жилища, над созданием которого Тарковский лично работал, помогая художнику-постановщику имитировать слизь и разрушение на стенах комнат).

Однако роль режиссера в рамках рассуждений Лоренца о воплощенной природе кинематографа и развитии духовного потенциала зрителя заключается не в прямом воспроизводстве религиозных сюжетов, но в представлении зрителю самого опыта, о котором шла речь выше: творец, погружая нас в произведение, заново представляет наше бытие в мире. Этот тезис Лоренц подкрепляет цитатами А. Тарковского, писавшего, что «задача режиссера – воссоздавать жизнь: ее движение, ее противоречия, ее тенденции и борьбу» (2002, с. 309). Хорошо известно, что Тарковский много рассуждал о роли времени в кинематографе, которое и являлось для него основным способом воссоздания жизни: «В чем же суть авторской работы в кино? Условно ее можно определить как ваяние из времени. Подобно тому, как скульптор берет глыбу мрамора и, внутренне чувствуя черты своей будущей вещи, убирает все лишнее, кинематографист из «глыбы времени» <…> отсекает и отбрасывает все ненужное» (2002, с. 163). Время запечатлевается в пространстве произведения, являясь своеобразным оттиском реальности – очевидны материальные коннотации, присутствующие в таком понимании времени, описываемого через метафору осязания, когда кино предстает как своего рода телесный контакт с миром; как «печать на пленке актуальности времени в сочетании с той материальной реальностью, с которой оно неразрывно связано и которая окружает нас день за днем и час за часом» (Lorenz, 2024, p. 229). Человек, по мнению А. Тарковского, отправляется в кино за жизненным опытом. «Искусство — это метаязык, с помощью которого люди пытаются связаться друг с другом: сообщить сведения о себе и присвоить чужой опыт. Но опять не ради практической выгоды, а во имя осуществления

идеи любви, смысл которой в жертвенности, противоречащей прагматизму» (Тарковский, 2002, с. 136). Таким образом, во-первых, Тарковский понимает кино как опыт пребывания во времени, что неразрывно связано с нашим материальным бытием в мире. Во-вторых, режиссер в своих рассуждениях неоднократно подчеркивает духовную роль творца, что также находит отклик в рамках теологических воззрений ряда авторов.

Сопоставление божественной и человеческой способности к творчеству – традиционный троп богословских и философских рассуждений. Развивая его, Лоренц прибегает к метафоре садовника: последний не только заботится о вверенном ему саде, но и лично принимает деятельное участие в его создании. Подобно этому режиссер воспроизводит и одновременно преобразует мир вокруг себя, и «соприкасаясь с шедевром, человек начинает слышать тот же призыв, который пробудил и художника к его созданию» (2002, с. 141). То, что американский сценарист и режиссер П. Шрейдер называл «временем простоя в развитии сюжета» (Schrader, 2018, p. 46) — акцентирование повседневных, банальных элементов, обычно не свойственное мейнстримному кино, — своеобразно активизирует зрителя, помогает ему сосредоточить внимание на повседневных деталях, что готовит почву для духовного опыта. В связи с этим еще раз подчеркнем, что в трактовке Лоренца кинематограф обогащает опыт, освещая явления, свидетелем которых становится. Время имеет здесь еще одну принципиально важную функцию. Знаменитые длинные планы А. Тарковского, неспешное повествование – формируют ощущение замедленного течения времени; восприятие такой съемки требует особого внимания, сосредоточенности и почти медитативной погруженности (иллюстрацией может быть кадр в финале «Ностальгии» с несущим свечу Горчаковым). Тем самым фильмы Тарковского рассматриваются как обладающие большим потенциалом для развития внимательности, того, что философ С. Зонтаг описывает как навязывание «определенной дисциплины аудитории» (Sontag, 2009, p. 180), направленной на развитие духовных размышлений и самоанализа. Этому вторит профессор Э.И. Мосс, рассматривающая просмотр фильмов А. Тарковского как духовное упражнение (Moss, 2021). Созерцание и внимательность в рамках теологического анализа фильма способствуют развитию у зрителя навыка молитвы – важнейшей религиозной практики, которая и являет в себе высшую способность сосредоточения. Впервые рассмотрение фильмов А. Тарковского в данном ключе предложил английский религиовед Дж. Лафлин в эссе «Длинный план: мессианское время в «Ностальгии» А. Тарковского» (Loughlin, 2009), где он описал «Ностальгию» как своего рода молитву (2009, p. 379). Лоренц активно развивает эту мысль, уделяя значительную часть своей книги рассуждениям о молитвенном потенциале фильмов А. Тарковского. Молитва рассматривается им как диалог верующего с богом, которого первый видит во всех проявлениях мира, что возвращает нас к телесности и феноменологическому анализу кино, о чем речь шла выше.

Таким образом, кинематографическое искусство отображает время особым образом, усиливая внимание к обыденному, что одновременно и само является молитвенной практикой, и формирует у зрителя способность к ней. Особая темпоральность и визуальность позволяют произведению непосредственно и интимно погрузить зрителя в сотворенный мир. Кроме того, опыт кино устранят дихотомию трансцендентности и имманентности – бесконечное проявляется в конечном через воплощение (например, для изображения сверхъестественного появления женщины в «Зеркале» (1974) Тарковский не прибегает к спецэффектам, обычно сопровождающим подобные явления – после ее исчезновения мы видим лишь крупный план стола, на поверхности которого медленно исчезает кольцо конденсата, оставленное чашкой – физический процесс становится способом обозначения духовной встречи, мистического видения). При этом режиссер, играющий роль «садовника», преобразует мир вокруг себя, развивает духовные чувства зрителя и его способность к молитве. Сам Тарковский неоднократно рассуждал о том, что современный секулярный мир разрушает духовность, и хотя религиозный путь в его фильмах зачастую становится настоящим мучением для героя: иногда он заканчивается смертью («Ностальгия», «Зеркало») или почти смертью («Сталкер», «Жертвоприношение», «Солярис», «Андрей Рублев»), духовное исцеление – наиболее серьезная задача из всех существующих, и именно через кино, в формулировке Лоренца, люди откликаются на дар творения – призыв жить и любить воплоти этого мира (Lorenz, 2024, p. 231).

Психоаналитическая интерпретация

Рассмотрение искусства сквозь призму психоанализа – метод, казалось бы, трюистичный, однако неослабевающе популярный. В исследовательской среде активно обсуждаются травматичные аспекты детства А. А. Тарковского – в связи с их влиянием на его фильмы.

Центральным событием, о котором говорят авторы, является развод родителей режиссера (произошедший на фоне сложных социально-политических реалий 30-40-х гг., на которые пришлось его детство). Уход из семьи отца – поэта Арсения Тарковского – стал для нее настоящей «космогонической катастрофой» (Tsymbal, 2021, p. 17). Влияние этого события неоднократно отмечает сам Тарковский, а для психоаналитической теории тема отсутствующего отца в принципе является одной их центральных. В связи с этим особенно интересно обозначить роль матери. В недавно вышедшем сборнике под редакцией С. Тойменцева, посвященном разным аспектам творчества режиссера (Toymentsev, 2021), российский режиссер и историк Е. Цымбал предлагает рассмотреть последнее в связи с психоаналитической концепцией А. Грина о «мертвой матери» (Tsymbal, 2021, p. 15-30). «Мертвая мать» – мать, которая, будучи живой, мертва в глазах своего ребенка психически, т. к. она впала в депрессию или ушла в себя, отстранилась от жизни вследствие каких-то

травмировавших ее обстоятельств. Известно, что мать режиссера – Мария Тарковская – тяжело переживала развод, посвятив жизнь работе и детям и продемонстрировав «трагическую и самоотверженную преданность ушедшей любви, сохраняя верность ей, сравнимую со страстной преданностью жён-декабристок» (2021, p. 20). В психоаналитической трактовке А. Грина материнское горе может стать настоящей катастрофой для ее отношений с ребенком, который больше не находится в центре эмоционального внимания матери, чувствует ее уход и свою оставленность, причины которых он не в состоянии понять. В этом случае возникает «дыра» в их объективных отношениях, определяющая вектор психосексуального и интеллектуального развития ребенка: в частности, «поиск потерянного смысла запускает преждевременное развитие фантазии и интеллекта» (Грин, 2005, с. 343). При этом основной фантазией становится «питать мертвую мать, дабы содержать ее в постоянном бальзамировании» (2005, с. 351). В итоге творчество рассматривается не только как попытка справиться с травмирующей ситуацией, но и оказывается наполнено связанными с ней навязчивыми мотивами: постоянным обращением к тайне отстранения матери в попытке овладеть этим событием и замаскировать оставленную им дыру через безуспешное воспроизводство опыта утраты на протяжении всей жизни. Так, герои «Соляриса» (1972) и «Зеркала» (1974) неоднократно думают об утраченной семье, при этом «Зеркало» – самый автобиографичный фильм Тарковского – в целом является хорошей иллюстрацией концепции А. Грина – его можно рассматривать как размышление о судьбе матери и терапевтический диалог с ней, попытку примирения: при этом характерно, что на реплику сына при телефонном разговоре «слушай, мам, ну что мы все время ссоримся – в конце концов, прости меня, если я виноват» – она кладет трубку. В связи с материнским мотивом Е. Цымбал трактует и зону в «Сталкере» (1979), в водах который Сталкер засыпает в позе эмбриона – «как в материнском некрополе» (Tsymbal, 2021, p. 23). При этом А. Грин подчеркивает практическую невозможность для такого субъекта установления длительных любовных отношений, на что также, относительно героев Тарковского, обращали внимание философы (так, С. Жижек писал: «вселенную Тарковского пропитывает плохо скрываемое отвращение к соблазнительной женщине, к фигуре, склонной к истерическим метаниям, – он предпочитает успокаивающее и стабильное присутствие матери») (Жижек, 2014, с. 193).

Данную тему дополняет другой психоаналитический разбор творчества режиссера – статья философа и исследователя культуры А. Горных «Трава-травля-трата: психобиография Тарковского à la lettre» (Gornykh, 2021). Здесь, прибегая к психоанализу Ж. Лакана, автор предлагает обратить внимание на повторяющиеся в дневниках А. Тарковского (и кинематографических образах) ключевые слова, символически воплощающие основные тематические пласты его биографии и творчества. В качестве таковых А. Горных выде-

ляет, как указано в названии, траву, травлю и трату: все они, согласно психоаналитической трактовке автора, относятся к фантазии Тарковского о доме, метафорически обозначающего материнское лоно.

Являясь недоступным для субъекта, отсутствующим, но при этом постоянно искомым объектом, Вещь Лакана представляет собой своеобразный центр тяжести, вокруг которого вращаются мысленные образы с переплетающимися в них воспоминаниями и ожиданиями, и как локус Вещи, связанной с образом матери Тарковского, автор рассматривает именно дом. Воспоминания о деревенском детстве во время эвакуации в Юрьевце как о единственно счастливом периоде жизни неоднократно встречаются в дневниках Тарковского – также, как многочисленные заметки о постройке дома в позднейшее время свидетельствуют о тратах и проблемах, которые его создание приносило режиссеру. Образ дома, на котором сосредоточены его мысли, – неотъемлемый элементом картин А. Тарковского: будь то детально воссозданное жилище из детства режиссера в «Зеркале», дача на поверхности Соляриса в видениях Кельвина («Солярис»), русская изба, которую ностальгирующий Горчаков видит в своих снах («Ностальгия), – Тарковский неизменно обращается к духовному миру персонажей через образ дома, в котором живут их воспоминания и к которому стремятся их мысли и чувства. Этот дом, как пристанище внутреннего мира, становится не локацией, но живым организмом, отражающим душевные терзания персонажей; попытка разобраться в сложной паутине переживаний и воспоминаний составляет суть их духовного бытия, а дом становится метафорой внутреннего пространства, которое конструируют наиболее значимые явления жизни. Однако, возвращаясь к психоанализу Лакана, при навязчивом повторении субъект не приближается к Вещи, но обнаруживает только репрезентации, функционирующие лишь как ассоциативные элементы в соответствии с законами цепи означающих (2021, p. 33-34). В таком случае дом, рассматриваемый как обозначение материнской Вещи, – не может быть полностью воспроизведен и присвоен субъектом, он всегда оказывается недоступным, проявляя себя как пустота, черная дыра, требующая заполнения: А. Горных отмечает, что дом в фильмах режиссера всегда оказывается или испорченным, неопрятным («Сталкер»), или несуществующим («Солярис», «Ностальгия»), и даже разрушенным («Зеркало», «Жертвоприношение»).

Таким образом, Тарковский стремится воссоздать ту самую Вещь, о которой говорил Лакан – объект, который всегда является точкой притяжения, но остается за пределами досягаемости, что возвращает к концепции мертвой матери А. Грина: она всегда будет притягивать все существо ребенка, оставаясь для него недоступной – при этом ее недосягаемость словно освещает бездну, в которой кроется индивидуальное сознание, погруженное в бесконечный поиск. В поединке с невидимой реальностью субъект совершает непрестанные попытки реконструировать утраченный объект любви, который, ускользая, уводит его в мир фантазирования и неизбывной тоски.

Это соотношение желания и потери рассматривается через обращение к меланхолии, на анализе которой сосредоточена работа профессоров Техасского университета Л. Белау и Э. Кэмерона «Раны прошлого: Андрей Тарковский и меланхоличное воображение» (Belau & Cameron, 2021). У Ж. Лакана меланхолия появляется в тот момент, когда идеализированный образ Другого занимает место объекта – в этом состоянии отсутствие объекта воспринимается как утрата, что ведет к продолжению связи с ним, при которой происходит постоянное перепроектирование утерянного объекта. Утрата создает у человека ощущение, что именно потерянный объект и является тем, на что на самом деле направлено его желание, меланхолик включает утраченный объект в свое эго – и преследует его. В итоге в то время, как желание конституируется нехваткой, утрата постоянно восстанавливает недостающее, заполняя пустоту и, таким образом, этот объект недостающим быть перестает – он имеется в самой утрате и подавляет желание. С опорой на изложенные идеи Лакана авторы интерпретируют в связанном с меланхолией ключе ряд фильмов Тарковского, в первую очередь «Солярис», где меланхолик Кельвин оказывается настолько одержим призрачным видением – своей умершей женой Хари, – что последняя начинает живоприсутствовать в его жизни даже, возможно, в большей степени, чем ранее в реальности. В связи с этим кажется важным упомянуть известное эссе С. Жижека «Андрей Тарковский или Вещь из внутреннего пространства» (Жижек, 2014), которое предлагает один из наиболее ярких вариантов лаканианского анализа «Соляриса», выступая важным дополнением к вышеупомянутой концепции Л. Белау и Э. Кэмерона. По Жижеку, на Солярисе происходит «чрезмерное» удовлетворение желаний – их материализация предшествуют их осмыслению, ответ – вопросу. Возникающие видения являются отражением психологического и духовного состояния тех, кому они являются: «Вещь-Солярис возвращает приближающимся к нему субъектам не их желания, а травматическое ядро их фантазии» (2014, с. 204). Примечательно, что, вопреки роману С. Лема, Тарковский принял решение перенести начало действия фильма на Землю – семейную дачу, где сосредоточена большая часть первой серии. Л. Белау и Э. Кэмерон видят в этом свидетельство первичности психического состояния Кельвина по отношению к воздействию на него планеты: его одиночество и предшествующие полету внутренние проблемы Солярис лишь доводит до кульминации, но никак не порождает.

Анализируя творчество Тарковского сквозь лаканианскую призму меланхолии, Л. Белау и Э. Кэмерон описывают его фильмы как домодернистские – в том смысле, что они апеллируют к чему-то глубинному, духовному, невыразимому в конкретном образе: последний оказывается отделен от смысла, между ними образуется разрыв. Фирменные длинные дубли, темпоральная прерывистость и ощущение бессвязности повествования становятся способом отказаться от буквальности образов, общепризнанная неясность фильмов

режиссера может быть обусловлена их нарративной и стилистической привязанностью к Вещи, которая благодаря данному стилю съемки пытается «явить свой проблеск». При этом если мать и дом – то, что считается вариантами репрезентации Вещи – в ранних фильмах Тарковского («Солярисе», «Сталкере», «Зеркале») предстают как объекты утраченные и невыразимые, то в «Ностальгии» их обозначение становится возможным: полноценное погружение режиссера в ностальгическое переживание (сам он писал, что наиболее полно выразил в этом фильме свое душевное состояние (Belau & Cameron, 2021, p. 181)) позволило ему обозначить утраченный объект меланхолии как символ конкретной потери в реальности – например, дома или матери (которой посмертно посвящена картина) (там же).

Таким образом, психоаналитические интерпретации говорят о субъекте, в основе которого лежит утрата – выше было описано, что последняя связана с распадом семьи в раннем детстве Тарковского, причем важным событием для него могло стать отстранение матери, что и подтверждается биографическими заметками Тарковского и его сестры Марины, и находит практически прямолинейное отражение в его работах. В связи с этим исследователями подчеркивается, что А. Тарковский, у которого под влиянием этих событий мог сформироваться менталитет жертвы, создал «почти добровольный миф о собственных преследованиях» (Gornykh, 2021, p. 39) (в его отношениях с Госкино), что выступало для него как стимул вернуться к дому, траве – первичным объектам из идеализированного детства, в которых он видел спасение и ассоциацию с матерью. Подобные ощущения в поздних произведениях режиссера приобрели богословское измерение, придавшее его персонажам мессианскую составляющую. «Превратив их в самозванных мучеников, отвергнутых обществом, но движимых трансцендентальными устремлениями, и выдвинув на первый план христианский мотив жертвоприношения, он таким образом сублимировал свои личные травмы в романтический миф о художнике-спасителе» (Tsymbal, 2021, p. 27).

Линия антиреализма

Термин «антиреализм» применительно к творчеству А. Тарковского используется весьма условно, так как данная линия в его работах оказывается подчинена инверсным целям и служит дополнением реальности, методом ее более многообразного воссоздания.

С одной стороны, в рамках разговора об антиреализме нельзя не упомянуть о присутствии в фильмах А. Тарковского сюжетов, напрямую связанных с фантастическим («Солярис», «Сталкер»). При этом, как отмечают отечественные исследователи Т. Дашкова и Б. Степанов, анализ фантастического в основном осуществляется учеными через дешифровку неких заложенных в нем смыслов, в связи с чем фантастическое не является самостоятельной или самодостаточной темой, но заключает в себе нечто, что необходимо

интерпретировать – преимущественно через набор гуманистических, религиозных и философских идей (Дашкова Степанов, 2006, с. 314). Аналогично профессор Университета Дикина Л. Марвелл, опираясь на идеи теоретика кино и литературы К. Фридмена о принципиальной невозможности фантастических фильмов (Fridman, 1998), утверждает, что категория непосредственно фантастического в творчестве Тарковского отсутствует, так как его картины противоречат целям и самой сути научной фантастики, в которой предполагается акцент на воссоздание вымышленного пространства, фиксируется встреча с неведомой реальностью и осуществляться попытка ее познания – соответственно, фантастика должна быть связана с доминированием рациональных структур, в то время как в фильмах Тарковского преобладает эстетическое видение и обращение к человеческой тематике, наличие тайны, что не позволяет рассматривать его фильмы как примеры научной фантастики (Marvell, 2016, p. 142-145).

В связи с этим Т. Дашкова и Б. Степанов выделяют нескольких уровней работы Тарковского с фантастическим. Во-первых, что менее значимо – уровень различных футуристических знаков (например, космическая станция на Солярисе или Зона в «Сталкере»), которые напрямую апеллируют к жанру. Во-вторых (что представляется более важным), предлагается рассмотрение фантастического как киноэксперимента, в рамках которого происходит некий сдвиг в нашем восприятии в силу использования Тарковским специфических средств, которые рождают у зрителя особое состояние. «Фантастическое не предсуществует в качестве научно-фантастической «истории», которую нужно экранизировать, а формируется как *тип показа* на уровне специфики кино как медиума» (Дашкова & Степанов, 2006, с. 327) – оно возникает как «эффект в разрывах «традиционной» наррации <…> событие является по преимуществу не элементом сюжетной структуры («вдруг произошло нечто»), а эффектом, возникающим в результате развития собственно фильмической логики» (2006, с. 328). В качестве одного из примеров авторы приводят длинные кадры «Сталкера» и «Соляриса»: проезд на дрезине в первом и по автостраде во втором, – во время просмотра которых возникает особый эффект: длинный кадр порождает ощущение странности, что как бы перемещает зрителя вместе с героями в пространство Зоны или Соляриса, причем переход в иную реальность происходит не на уровне действия, но на уровне кинематографической среды.

Таким образом, граница между реальным и нереальным у Тарковского оказывается размыта, в связи с чем, затрагивая вопрос о различных фантасмагорических образах в его картинах, кажется неуместным обращаться лишь к представленности в его творчестве жанра научной фантастики. Рассмотрение фильмов режиссера в целом подразумевает взгляд на них как на «лоскутное одеяло из дискретных пространственно-временных рамок» (Skakov, 2012, p. 41): в реальное проникают сны, видения, воспоминания,

иллюзии и откровения, которые расширяют и дополняют ее, создавая уникальное одухотворенное пространство. Причем из всего, что раздвигает границы реального, наибольшего внимания удостаиваются сны, которые исследуются, в частности, в книгах немецкого философа, исследователя культуры Т. Ботц-Борнштейна «Фильмы и мечты» (Botz-Bornstein, 2008) и специалиста по русской и советской культуре, профессора гарвардского университета Н. Скакова «Лабиринты пространства и времени» (Skakov, 2012).

Новаторство работы А. Тарковского со снами наиболее отчетливо проявляется в сопоставлении с формализмом в кино. Последний подразумевал жесткое разграничение реальности и нереальности, разность которых обозначалась стилистически: пространство сна нарочито конструировалось формалистами как неестественное и странное (Botz-Bornstein, 2008, p. 1-19), в то время как для Тарковского реальность, пронизывающая время сна, является предельно точной и подчиненной определенным законам. Т. Ботц-Борнштейн анализирует данный метод в связи с идеями В. Беньямина о странном, которое немецкий философ предлагает определить в качестве основного объекта познания в силу недоступности «реального» мира, оказавшегося «потерянным» в силу рутинизации гносеологических инструментов. Однако если формалисты настаивали, что необходимо делать мир странным нарочито, чтобы заново взглянуть на него – в трактовке Беньямина следует сосредоточиться на явлениях, которые уже являются странными, и в первую очередь это – сны: «Место понятий заняли образы: загадки и картинки-головоломки снов, скрывающие все то, что ускользает от сетей семиотики, но что все же стоит усилий познания» (2008, p. 96). По мнению Беньямина, мир становится более «понятным», когда он говорит на языке «странных» образов сновидений, застающих субъекта врасплох – т.е. постижение мира не связано с целенаправленной рациональной деятельностью, а располагается где-то между явью и сном. Вышесказанному параллелен подход Тарковского – «нереальные» явления у него предстают как способы постичь мир, который не ограничивается рамками эмпирики. Эта особенность его фильмов анализируется через обращение к Плотину: несмотря на временной разрыв, для обоих, по мнению Т. Ботц-Борнштейна, характерно акцентирование духовной составляющей искусства и преодоление интеллекта, приближающееся к мистицизму.

Сам А. Тарковский неоднократно писал, что точный кинематографический образ возникает из наблюдения жизни, которое подразумевает лишь чистое созерцание и должно быть лишено излишних интеллектуальных или субъективных компонент. Сны стали для режиссера одним из способов осознания мира, позволяющим «взглянуть в лицо реальности» (2008, 86): в его фильмах рациональная логика трансформируется в логику снов, в рамках которой каждая сцена порождает свою «истину времени», сообщающую реальности нечто нереальное и при этом дополняющее ее. Так, уже в первом полнометражном фильме режиссера – «Ивановом детстве» (1962) – композиционная

стратегия выстроена через антагонистическое взаимодействие реальности и «необыкновенных эффектов, связанных со снами, воспоминаниями и фантазиями» (Skakov, 2012, p. 17) главного героя, в которых травмированный войной мальчик сталкивается с прошлым, переживая памятные события своей жизни. Несмотря на то, что классическая феноменология сновидений говорит о терапевтической функции кошмаров, позволяющих мозгу научиться контролировать травматичные эмоции, «сны Ивана не являются ни лечебными, ни искупительными; не дают ни руководства, ни божественного вдохновения» (там же): они дезориентируют зрителя и героя, бросая вызов репрезентативному порядку обычного опыта. Такое искажение реальности отчасти замыкает героя в прошлом, но, как писал Тарковский, «что означает “прошлое”, если для каждого именно в прошлом заложена непреходящая реальность настоящего <…> прошлое гораздо реальнее или уж во всяком случае стабильнее, устойчивее настоящего» (Тарковский, 2002, с. 157). Мир бодрствования, столкнувшись с миром сновидения, освобождается от иллюзий, и сам сон является не только чем-то далеким от воображения, но и преодолевает категории сознания и бессознательного.

Однако проблематизация реальности не ограничивается смешением ее временных аспектов. Финал фильма изображает Ивана (который, как уже знает зритель, был казнен) бегущим с сестрой по бесконечному морскому берегу, что порождает множество ассоциаций: сцена в равной мере может быть воспоминанием о прошлом, мечтой, метафорой посмертного рая, в котором герой воссоединился с убитой семьей, – как и альтернативным вариантом идиллического детства Ивана, каким бы оно могло быть, не вторглись в него ужас войны. Таким образом, сцена объединяет не только грани времени, но и альтернативные реальности, фокусируя в себе аспекты, одновременное сосуществование которых возможно лишь в художественном (или даже лишь кинематографическом) произведении. Т. Ботц-Борнштейн показывает, что феномен «сна» не проявляется в своей глубине до тех пор, пока он рассматривается лишь как отстранение несновиденной реальности, так как сон у Тарковского – это не совсем сон, он улавливает действительность и соединяется с нею, что формирует особую концепцию образа. Функция образа для Тарковского – не выражение представлений о жизни, а сама жизнь, поэтому произведение не может быть символическим или даже «означающим», сам образ передается без интерпретирующего посредничества интеллекта, представляя трансцендентное напрямую и являя собой «органическую связь идеи и формы» (2002, с. 120). Т. Ботц-Борнштейн подчеркивает, что как у Плотина, так и у Тарковского интеллект не преодолевается для того, чтобы достичь того уровня мистицизма, который предполагает доминирование смутных идей и создание размытых образов. Существуют переживания, которые нельзя постичь ни посредством абстрактного анализа, ни поймать в чистом чувстве – их можно зафиксировать только с помощью фантасмагорических явлений.

При сопоставлении Тарковского и Плотина также анализируется их «мистическая эстетика», подрывающая различие между материей и формой и подразумевающая, что материя может выступать как духовная (например, материальные «гости» Соляриса по сути принадлежат внутреннему миру ученых, их совести; время и пространство становятся элементами духовной сферы человеческого существования). При этом важно, что образ исходит не из воображения режиссера, а из внутренней необходимости, динамики ситуации, «из органического процесса, происходящего в материале в целом» (Botz-Bornstein, 2008, p. 87). Исходя из этого и становится необходимым присутствие в фильме особого языка, которым для Тарковского является работа со временем, пространством, снами или видениями, что в формулировке Н. Скакова «превращает линейность времени в лабиринт» (Skakov, 2012, p. 44). Так, в «Андрее Рублеве» (1966) необходимость очертить общий ландшафт жизни русского иконописца – координаты его материального и духовного существования, приведшие к необходимости создания им знаменитой «Троицы», – порождает особую эстетическую логику: отсутствие в фильме традиционной хронологии, смешение времени, вторжение в сюжетную линию фантазий и воспоминаний персонажей. Похожим образом в финале «Ностальгии» прошлое и настоящее сосредоточены в одном кадре, в котором русская дача Горчакова помещена в руины итальянского собора, а пространство бассейна, где происходит финальная сцена фильма, в трактовке исследовательницы М. Мроз предстает как место, вообще выходящее за пределы антропологических структур, являющимся сосредоточием времени, где между собой сливаются различные персонажи и эпохи (Горчаков, Доменико, Екатерина Сиенская), реальность и сверхъестественное, смерть и искупление (Mroz, 2014, p. 170, 180).

При недоступности реальности в ее абсолютном, всеобъемлющем значении для человеческого сознания и чувственного опыта – все, что субъект может постичь – это ее пространственно-временные фрагменты. Но, как отмечает Н. Скаков, «это состояние, которое может показаться следствием своего рода онтологического проклятия, обладает поучительным потенциалом: кинематографический аппарат просвещает зрителя <…> обладать миром в виде образов – значит, в точности, заново переживать нереальность и отдаленность реального» (2012, p. 221). Подобная эстетическая программа А. Тарковского обладает явными эпистемологическими чертами: все его фильмы пронизаны поиском истины, имеющим, как уже отмечалось, духовное измерение. Н. Скаков, подробно проанализировавший галлюцинаторные видения, сопровождающие персонажей всех семи фильмов Тарковского, заключает, что его герои «заблудились в пространственно-временных лабиринтах <…> феномен лабиринта перекликается с эстетикой Тарковского, которая одновременно представляет нелинейный набор пространственно-временных отношений и пытается донести особое, почти нетерпимое духовное послание»

(2021, p. 218). Так, Александр – герой «Жертвоприношения» (1986) – последней картины Тарковского, оказывается не в состоянии отличить реальное измерение от видений грядущего Апокалипсиса, которые формируют его психическое состояние, управляя склонностью к самопожертвованию и обретением мистически-религиозного смысла жизни, попыткой достижения божественной целостности. Данное измерение творчества А. Тарковского рассматривается и в связи с постмодернистской парадигмой: в рамках анализа возможных повествовательных стратегий текстов британский философ А. Гибсон отмечает, что Тарковский не просто нарушает порядок временных сегментов, где «прошлое, о котором в любой момент говорит рассказчик, не обязательно является прошлым, которое появляется на экране» (Gibson, 1996, 198), лишая зрителя доминирующей временной инстанции, но и нивелирует предполагаемый субъект повествования. Гибсон приводит в качестве примера «Зеркало», в котором мы не всегда можем определить голос рассказчика (молодой Андрей сложно отличим от Игната и даже – от самого режиссера или его отца); перед зрителем открываются взгляды на происходящее случайных персонажей, что в совокупности рассеивает единственность нарратора. А. Гибсон заключает, что «Нарративные стратегии и темп повествования, принятые в «Зеркале», придают больший вес подвижности, чем идентичностям», в связи с чем «при каждой встрече каждый момент [празднуется] как Богоявление» (1996, 200).

Таким образом, в творчестве А. Тарковского отсутствует противопоставление реальности и ее разнообразных фантасмагорических проявлений. Мир бодрствования, столкнувшись с миром нереального, освобождается от иллюзий и приобретает особые измерения, свидетельствующие о духовном пути героев. При этом подчеркнутый антисимволизм картин режиссера отрицает семиотическую игру знаков, предполагая концентрацию на самих образах, что приводит к появлению в его фильмах грез, которые парадоксальным образом наиболее полно выражают саму реальность.

***

В заключение хотелось быть отметить, что сам А. Тарковский противился попытками толкования своих картин. В «Запечатленном времени» он писал:

> «когда я утверждаю, что в моих фильмах нет символов и метафор, то аудитория всякий раз выражает свое недоверие <…> зритель, оказывается, уже настолько потерял способность просто отдаться эмоциональному, эстетически-непосредственному впечатлению, что немедленно корректирует и перепроверяет себя вопросами: а зачем? <…> я хочу создать на экране мой собственный мир в идеале, как можно более завершенный, каким я сам его чувствую и ощущаю. Я не утаиваю от зрителя каких-то своих специальных умыслов, не кокетничаю с ним – я воссоздаю этот мир в тех приметах, которые кажутся мне наиболее выразительными и точными, выражают для меня ускользающий смысл нашего существования» (Тарковский, 2002, с. 331-332).

Наряду с тем, что каждый из обозначенных подходов не может претендовать на абсолютную истинность – все они, представляется, могут способствовать более глубокому пониманию творчества знаменитого русского режиссера.

Список литературы

Belau, L., & Cameron, E. (2020). Wounds of the Past: Andrei Tarkovsky and the Melancholic Imagination. In L. Belau & E. Cameron, *ReFocus: The Films of Andrei Tarkovsky* (pp. 178–194). Edinburgh University Press. https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474437233.003.0011

Botz-Bornstein, T. (2008). *Films and dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-wai.* The Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc.

Freedman, C. (1998). Kubrick's "2001" and the Possibility of a Science-Fiction Cinema. *Science Fiction Studies*, 25(2), 300–318.

Gibson, A. (1996). *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edinburgh University Press. https://doi.org/10.1515/9780585124063

Gornykh, A. (2021). 2. Trava-Travlya-Trata: Tarkovsky's Psychobiography à la Lettre. In S. Toymentsev, *ReFocus* (pp. 30–45). Edinburgh University Press. https://doi.org/10.1515/9781474437257-006

Lorenz, J. (2024). *The Theological Power of Film* (1st ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003451853

Loughlin, G. (2009). The Long Take: Messianic Time in Andrei Tarkovsky's *Nostalghia*. *Journal for Cultural Research*, 13(3–4), 365–379. https://doi.org/10.1080/14797580903244753

Marvell, L. (2016). Tarkovsky's solaris and the (im)possibility of a science fiction cinema. In S. Redmond & L. Marvell (Eds.), *Endangering Science Fiction Film* (1st ed., pp. 132–147). Routledge, Taylor & Francis Group. https://doi.org/10.4324/9781315761886

Moss, A. (2021). 12. Cinema as Spiritual Exercise: Tarkovsky and Hadot. In S. Toymentsev, *ReFocus* (pp. 209–224). Edinburgh University Press. https://doi.org/10.1515/9781474437257-018

Mroz, M. (2014). The Aesthetics of Overow: Andrei Tarkovsky's Nostalghia (1983) in Duration. In C. Brown & P. Hirsch (Eds.), *The Cinema of the Swimming Pool* (pp. 169–181). Peter Lang.

Robinson, J. M. (2006). *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*. Crescent Moon Publishing.

Schrader, P. (2018). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press. https://doi.org/10.1525/9780520969148

Skakov, N. (2012). *The Cinema of Tarkovsky. Labyrinths of Space and Time*. I.B. Tauris. https://doi.org/10.5040/9780755698448

Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press. https://doi.org/10.1515/9780691213279

Sontag, S. (1969). Spiritual Style in the Films of Robert Bresson. In S. Sontag (Ed.), *Against Interpretation and Other Essays* (pp. 181–199). Dell Publishing Co.

Tsymbal, E. (2021a). 1. Tarkovsky's Childhood: Between Trauma and Myth. In S. Toymentsev, *ReFocus: The Films of Andrei Tarkovsky* (pp. 15–29). Edinburgh University Press. https://doi.org/10.1515/9781474437257-005

Tsymbal, E. (2021b). Tarkovsky's Childhood: Between Trauma and Myth. In *In S. Toymentsev (Ed.), ReFocus: The Films of Andrei Tarkovsky* (pp. 15–30). Edinburgh University Press. https://doi.org/10.1515/9781474437257-005

Болдырев, Н. Ф. (2002). *Сталкер, или труды и дни Андрея Тарковского*. Урал Л.Т.Д.

Грин, А. (2005). Мертвая мать. В А. *Жибо, & А. В. Россохина (Ред.), Французская психоаналитическая школа* (сс. 333-362). Питер.

Дашкова, Т., & Степанов, Б. (2006). Фантастическое в фильмах Андрея Тарковского «Солярис» и «Сталкер». В Н. Самутина (Ред.), *Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей* (сс. 311–345). Новое литературное обозрение.

Евлампиев, И. И. (2012). *Художественная философия Андрея Тарковского*. ARC.

Жижек, С. (2014). *Киногид извращенца: Кино, философия, идеология: Сборник эссе*. Гонзо.

Кононенко, Н. Г. (2011). *Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма*. Прогресс-Традиция.

Перепелкин, М. А. (2010). *Слово в мире Андрея Тарковского: Поэтика иносказания*. Самарский университет.

Салынский, Д. Л. (2009). *Киногерменевтика Тарковского*. Квадрига.

Тарковский, А. А. (2002). Запечатленное время. В П. Д. Волкова (Ред.), *Андрей Тарковский: Архивы, документы, воспоминания* (сс. 95–351). Подкова: ЭКСМО-Пресс.

References

Belau, L., & Cameron, E. (2020). Wounds of the Past: Andrei Tarkovsky and the Melancholic Imagination. In L. Belau & E. Cameron, *ReFocus: The Films of Andrei Tarkovsky* (pp. 178–194). Edinburgh University Press. https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474437233.003.0011

Boldyrev, N. F. (2002). *Stalker, or the labors and days of Andrei Tarkovsky*. Ural L.T.D.. (In Russian).

Botz-Bornstein, T. (2008). *Films and dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-wai.* The Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc.

Dashkova, T., & Stepanov, B. (2006). The fantastic in Andrei Tarkovsky's films Solaris and Stalker. In N. Samutina (Ed.), Fantastic *cinema. Episode one: A collection of articles* (pp. 311-345). Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian).

Evlampiev, I. I. (2012). *Andrei Tarkovsky's artistic philosophy*. ARC Publ. (In Russian).

Freedman, C. (1998). Kubrick's "2001" and the Possibility of a Science-Fiction Cinema. *Science Fiction Studies*, 25(2), 300–318.

Gibson, A. (1996). *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edinburgh University Press. https://doi.org/10.1515/9780585124063

Gornykh, A. (2021). 2. Trava-Travlya-Trata: Tarkovsky's Psychobiography à la Lettre. In S. Toymentsev, *ReFocus* (pp. 30–45). Edinburgh University Press. https://doi.org/10.1515/9781474437257-006

Green, A. (2005). The dead mother. In A. *Gibeau, & A. V. Rossokhina (Ed.), The French psychoanalytic school* (pp. 333-362). Piter Publ. (In Russian).

Kononenko, N. G. (2011). *Andrei Tarkovsky.The sounding world of the movie*. Progress-Tradition Publ. (In Russian).

Lorenz, J. (2024). *The Theological Power of Film* (1st ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003451853

Loughlin, G. (2009). The Long Take: Messianic Time in Andrei Tarkovsky's *Nostalghia*. *Journal for Cultural Research*, *13*(3–4), 365–379. https://doi.org/10.1080/14797580903244753

Marvell, L. (2016). Tarkovsky's solaris and the (im)possibility of a science fiction cinema. In S. Redmond & L. Marvell (Eds.), *Endangering Science Fiction Film* (1st ed., pp. 132–147). Routledge, Taylor & Francis Group. https://doi.org/10.4324/9781315761886

Moss, A. (2021). 12. Cinema as Spiritual Exercise: Tarkovsky and Hadot. In S. Toymentsev, *ReFocus* (pp. 209–224). Edinburgh University Press. https://doi.org/10.1515/9781474437257-018

Mroz, M. (2014). The Aesthetics of Overow: Andrei Tarkovsky's Nostalghia (1983) in Duration. In C. Brown & P. Hirsch (Eds.), *The Cinema of the Swimming Pool* (pp. 169–181). Peter Lang.

Perepelkin, M. A. (2010). *The Word in the World of Andrei Tarkovsky: Poetics of allegorization*. Samara University Press. (In Russian).

Robinson, J. M. (2006). *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*. Crescent Moon Publishing.

Salynsky, D. L. (2009). *Tarkovsky's film hermeneutics*. Quadriga Publ. (In Russian).

Schrader, P. (2018). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press. https://doi.org/10.1525/9780520969148

Skakov, N. (2012). *The Cinema of Tarkovsky. Labyrinths of Space and Time*. I.B. Tauris. https://doi.org/10.5040/9780755698448

Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press. https://doi.org/10.1515/9780691213279

Sontag, S. (1969). Spiritual Style in the Films of Robert Bresson. In S. Sontag (Ed.), *Against Interpretation and Other Essays* (pp. 181–199). Dell Publishing Co.

Tarkovsky, A. A. (2002). Captured time. In P. D. Volkova (Ed.), *Andrei Tarkovsky: Archives, documents, memoirs* (pp. 95-351). Horseshoe: EKSMO-Press. (In Russian).

Tsymbal, E. (2021a). 1. Tarkovsky's Childhood: Between Trauma and Myth. In S. Toymentsev, *ReFocus: The Films of Andrei Tarkovsky* (pp. 15–29). Edinburgh University Press. https://doi.org/10.1515/9781474437257-005

Tsymbal, E. (2021b). Tarkovsky's Childhood: Between Trauma and Myth. In *In S. Toymentsev (Ed.), ReFocus: The Films of Andrei Tarkovsky* (pp. 15–30). Edinburgh University Press. https://doi.org/10.1515/9781474437257-005

Žižek, S. (2014). *The Pervert's Guide to Cinema: Cinema, Philosophy, Ideology: A Collection of Essays*. Gonzo Publ. (In Russian).