

УДК 130.2

Соболевская Е. К.

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ И СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК В ПЕРСПЕКТИВЕ СОВРЕМЕННОСТИ

Статья посвящена осмыслению Серебряного века как исторической эпохи и единого духовно-культурного пространства. Автор показывает, что изучение жизнетворческой деятельности Андрея Тарковского способствует пониманию и утверждению данной культуры в качестве культурно-исторического типа.

Ключевые слова: культура Серебряного века, границы культуры, культурно-исторический тип, жизнетворчество, не-алиби в бытии.

Стаття присвячена осмисленню Срібного століття як історичної епохи і єдиного духовно-культурного простору. Автор показує, що вивчення життєво-творчої діяльності Андрія Тарковського сприяє розумінню та утвердженню цієї культури як культурно-історичного типу.

Ключові слова: культура Срібного століття, межі культури, культурно-історичний тип, життєтворчість, не-алібі в бутті.

The article deals with understanding the Silver Age as a historical epoch and the one whole spirit-cultural space. The author shows that the research of Andrei Tarkovsky's life-creative way contributes to the comprehension and averment of this culture as a culture-historical type.

The keywords: culture of the Silver Age, boundaries of the culture, culture-historical type, life-creation, non-alibi in being.

*Я век себе по росту подбираю.
Арсений Тарковский*

В последнее время исследователи творчества Андрея Тарковского настойчиво утверждают тесную связь режиссера с русской духовной культурой и, в частности, с культурой Серебряного века [см.: 7; 9; 13; 15]. Работы, где раскрывается теснейшая взаимосвязь творческих принципов Тарковского с философско-эстетическими принципами символизма, принадлежат и автору данных строк [см.: 18; 19].

Не ускользает от внимания исследователей и другая очевидная связь: Тарковский – Бахтин. Основанием для сближения, казалось бы, «столь разных фигур» служат многочисленные высказывания режиссера о творческой деятельности, которые «буквально повторяют мысли ранних работ Бахтина» [см.: 8]. И это, кстати говоря, свидетельствует не столько о прямом воздействии работ Бахтина на режиссера-мыслителя (что, конечно же, не следует безоговорочно исключать), сколько об общем истоке их формирования. А таковым в значительной степени опять-таки является культура Серебряного века, как она представлена символизмом, его непосредственными преемниками и религиозной философией с учетом тех писателей и мыслителей, которые являются предтечами и стояли у истоков этого духовного расцвета русской культуры. Выявление указанных связей, перекличек,

схождений и т. п. – дело, безусловно, важное и продуктивное, поскольку жизненный путь Тарковского в целом и его творчество как неотъемлемая составляющая жизни не могут быть по достоинству оценены вне этого культурного пространства. Мы, конечно же, вольны в своем выборе сопоставлять творчество Тарковского с иными, не собственно русскими микро- и макрокультурными мирами, и на то есть свои устойчивые основания: его творчество насквозь пропитано «тоской по мировой культуре». Однако при вдумчивом отношении к делу, при первом вопрошании себя, откуда у Тарковского эта неизбывная тоска по вселенскому и вместе с тем *родному*, мы опять-таки будем вынуждены вернуться к культуре Серебряного века, ибо его гений и на самом деле возрос на этой почве, и вне этой культуры мы видим его творческий путь «как бы сквозь тусклое стекло».

Учитывая пройденный научной мыслью этап, нам всё же не следует продвигаться исключительно в русле традиционных вопросов (какие именно художественные, философско-эстетические и религиозно-философские традиции отразились в творчестве Тарковского) и использовать культуру Серебряного века только лишь в качестве благодатной точки отсчета для понимания специфики творчества этого величайшего художника XX века. Коль скоро мы полагаем, что Андрей Тарковский связан с культурой Серебряного века прочными узами духовного единства, что он не обычный подражатель, а равносильный веку собеседник, то нам предстоит *раскрыть и иную плоскость усмотренной нами связи* и попытаться ответить на вопрос: **что собственно дает феномен Тарковского для понимания культуры Серебряного века?** И конкретнее: что дает феномен Тарковского для уяснения старого, но и *поныне актуального и широко обсуждаемого в научной среде вопроса о границах Серебряного века* [см.: 2; 6; 14; 12], что дает феномен Тарковского для осознания *ещё недостаточно выявленных, но принципиально значимых для данной культуры составляющих?* Прояснение этих вопросов – **цель настоящей статьи.**

По-видимому, каждый исследователь культуры рано или поздно сталкивается с проблемой границ: границ жизни той или иной культурной эпохи, направления, школы. Данная проблема не была бы во все времена столь насущной, если бы речь шла сугубо об отличительных чертах различных культурных универсумов. Однако речь идет также и том, что субъективно налагаемые исследователями границы культуры зачастую не совпадают с объективно существующими границами жизни человека, границами жизни тех личностей, которые, по сути дела, и создают специфические культурные миры. Вернее, границы жизни совпадают – не совпадают границы смерти: не могут одновременно умереть все представители того или иного культурного пространства. К тому же, есть непосредственное преемство, есть духовное сыновство. Одним словом: есть нескончаемый поток жизни, «жизнь – без начала и конца»...

В определении границ культуры Серебряного века это несовпадение играет ключевую роль. И неслучайно исследователи до сих пор задаются вопросом: *когда же закончился Серебряный век?* И предлагая, на первый взгляд, не вызывающие сомнений варианты: революционные события (октябрь 1917 года), смерть Блока

(август 1921 года), тут же упоминают так называемую постсимволистскую четверку¹, жизнь и творчество которой свободно преодолевает и первую планку, и вторую.

Не перегружая наш текст аналогичными примерами, спросим себя, можем ли мы однозначно утверждать, что Михаил Бахтин является представителем культуры или же эпохи Серебряного века, ведь он родился всего лишь на три года позже Цветаевой, тогда как её мы к Серебряному веку относим безоговорочно. И далее: есть ли у нас веские основания именовать одним из последних поэтов Серебряного века умершего в 1989 году Арсения Тарковского [см.: 1], отца Андрея, который датой своего рождения тоже успел в Серебряный век вписаться и общался с самыми видными его представителями (Ф. Сологубом, О. Мандельштамом, М. Цветаевой, А. Ахматовой)? Понятно, что если мы назовем имя Андрея Тарковского, который к эмпирической действительности социально-исторической эпохи Серебряного века никакого отношения не имеет, то наши устремления утвердить его творчество в пространстве родственной ему культуры будут жестко ограничены принятыми в научном среде оборотами и понятиями, как то: «продолжение традиций», «постсимволизм», аллюзии, реминисценции, «трансформация мотивов» и т. п. Однако как только мы задаемся вопросом: «А какое собственно отношение имеет к Серебряному веку и его культуре, скажем, Демьян Бедный и другие пролетарские писатели, ведь их жизни пришлось именно на эту эпоху?», мы без колебаний заметим, что не ими собственно данная эпоха как эпоха *Серебряного века* создавалась. Все эти вполне закономерные риторически-безответные вопрошания не позволяют абсолютизировать ту или иную точку зрения и установить жесткую границу.

В то же время существуют обстоятельства, с которыми мы не можем не считаться: естественный ход развития культуры Серебряного века как своеобразного *культурного единства*, обусловленного в том числе и эмпирически заданным *единством пространственно-временных координат*, был насильственным образом прерван. Кардинальный социально-исторический перелом (именно *перелом*, а не переход) привел к тому, что единая в своих истоках культура была принудительно разобщена, оторвана от русской почвы в буквальном и переносном смысле и, насколько это оказалось возможным, уничтожена. Её непомерный творческий потенциал, безусловно, не был раскрыт в полной мере на протяжении отпущенного ей срока жизни в едином пространственно-временном континууме. Будем ли мы датировать этот перелом 1917-м, 1921-м или, в конце концов, 1922-м годом (в связи с отходом легендарного «философского корабля»), принципиального значения не имеет. В любом случае он пришелся на этот период. Прекратила своё существование социально-историческая эпоха с её, несомненно, специфически окрашенной атмосферой быта и бытия. Но прекратилась ли, оборвалась ли в связи с гибелью эпохи жизнь культуры Серебряного века? Является ли культура Серебряного века с тех пор неким завершенным, самодостаточным, замкнувшимся на самое себя культурным миром, отошедшим в прошлое вместе с эпохой?

¹ А. Ахматова (1889–1966), Б. Пастернак (1890–1960), О. Мандельштам (1891–1938), М. Цветаева (1892–1941).

Оспаривая широко распространенные идеи О. Шпенглера о замкнутых и завершенных культурных мирах и в то же время поддерживая ключевые положения Н. Конрада об особенностях развития культуры и в частности культуры Ренессанса как не ограниченной рамками определенного места и времени [см.: 10; 11], М. Бахтин, в свою очередь, утверждал, что культура какой бы то ни было эпохи отнюдь не является окончательно готовым и завершенным целым. Входя в единый процесс становления культуры человечества, та или иная культура хотя и представляет собою единство, но это единство, по сути, единство *открытого порядка*. Временная дистанция, отделяющая нас от той или иной культуры, имеет преобразующее значение. «В каждой культуре прошлого, – разъясняет Бахтин, – заложены огромные смысловые возможности, которые остались не раскрытыми, не осознанными и не использованными на протяжении всей исторической жизни данной культуры» [5, с. 333]. И последующие поколения, коль скоро они берутся высвободить культуру прошлого из плена «малого времени», переосмысливают её в настоящем, выводят в сферу актуального бытия дремлющие смыслы, дополняют и углубляют культурные миры.

Однако и учитывая бахтинскую мысль, мы вынуждены констатировать, что с культурой Серебряного века дело обстоит всё же особым образом. То, что культура Серебряного века уже давно переместилась в пространство «большого времени», по-видимому, ни у кого сомнений не вызывает. Однако здесь нужно учитывать ещё и тот момент, что в связи с прекращением существования определенной социально-исторической эпохи, в которой культура Серебряного века формировалась и во всех своих основополагающих чертах укрепилась, не прекратилась историческая жизнь данной культуры. Она продолжала развиваться практически на всем протяжении XX века в России и других точках Европы и даже за пределами континента. Явственным подтверждением этого служат произведения, к примеру, той же упомянутой четверки, которые хотя и были созданы в иное время и на иной «почве», но в том же пространстве *со-временности* культуре Серебряного века. Данная культура в лице отдельных своих представителей преодолела и социально-исторические барьеры, и рамки единого, эмпирически заданного пространственно-временного континуума. Находясь в ином социально-историческом пространстве, она, тем не менее, существовала как бы вне этого пространства, имплицитно, время от времени выходя на поверхность. Её представители общались «воздушными», духовными путями, их встречи осуществлялись в пространстве поэтическом, и в связи с гибелью отдельных личностей диалог не только не прекращался, но возобновлялся с новой силой (см.: Ахматова «Венок мертвым», 1938–1961, или Пастернак «Памяти Марины Цветаевой», 1943 и др.). Даже эти, далеко не все упомянутые факторы говорят в пользу той точки зрения, что утверждать понятие «серебряный век» в качестве понятия временного нерационально. «Разумнее искать его приметы не во времени, а в философско-эстетической сути явления, с разной силой интенсивности в разные периоды пронизавшего все уходящее столетие» [см.: 2].

Вопреки всем негативным обстоятельствам, жизнь культуры Серебряного века не прекращалась, да и не могла прекратиться на протяжении всего XX столетия

именно потому, что в рамках данной культуры сформировались не просто эстетические традиции, не только лишь новые жанровые формы и система замысловатых символических приемов. Благодаря младосимволистам и в первую очередь – Вячеславу Иванову, а также плеяде русских религиозных философов в рамках данной культуры сформировались специфические и в высшей степени устойчивые *принципы творческой жизни* и в частности жизни художества [см.: 16: 17], позволяющие говорить об этой культуре как об особом «культурно-историческом типе», функционирование которого не ограничивается ни рамками социально-исторической эпохи, ни определенными пространственно-временными координатами. Суть этих принципов, объединенных под разными именами (теургическая деятельность, практический идеализм, жизнетворчество, реалистический символизм), остается неизменной и необходимо упирается в диалектическое *единство жизни и творчества*.

Именно эти принципы были восприняты тогда ещё молодым Бахтиным. И в своих ранних произведениях («Искусство и ответственность», «К философии поступка», «Автор и герой в эстетической деятельности») Бахтин выявляет не только и не столько специфику собственно эстетической деятельности, сколько обосновывает *особый способ бытия человека в культуре*. Полемицируя с западноевропейским вариантом философии жизни и в частности – с Г. Риккертом, он продолжает формирование того специфического варианта философии жизни и одновременно философии культуры, который в своё время был задан Вл. Соловьёвым, непосредственно воспринят и восполнен символистами и религиозными мыслителями. Бахтин находит ту точку отсчета, где, казалось бы, жестко противостоящие друг другу сферы культуры (наука, искусство, жизнь) существуют нераздельно и неслиянно. И таковой является личность, не теоретически, а и на самом деле пережившая и осознавшая факт своей единственной и неповторимой причастности к «единственному бытию-событию». Именно личность, поступающая в свете признания своего принципиального *не-алиби в бытии*, личность, стяжавшая *единую вину и ответственность* за совершаемые ею каждый раз поступки, приобщает механически связанные искусство и жизнь единству внутреннему, смысловому. *Художник должен творить, отвечая за жизнь, и жить, учитывая извлеченный из творчества опыт*. Иначе мы получаем «неинкарнированную случайную жизнь», «жизнь на молчаливой основе своего алиби в бытии», «ни в чем не укорененное бытие» [см.: 3; 4, с. 38–41].

Культура Серебряного века, представленная в такой своей связанности и конгениальной преемственности, поэтапно выписывает и вписывает в нескончаемый поток жизни-культуры *особый способ бытия человека-художника* и так укрепляется в качестве *особого культурно-исторического типа* с присущими ему характеристиками. Будучи выраженной в этом типологическом модусе, культура Серебряного века перестает быть культурой локального порядка, культурой, строго ограниченной временными рамками определенной исторической эпохи. И принимая во внимание такое положение вещей, мы можем обнаружить её *явственное проявление* много позднее, причем даже в тех формах творческой и художественной

деятельности, которые тогда, во времена первоначального оформления данной культуры, в общем, не учитывались её основоположниками. И именно культуру Серебряного века в таком её *типологическом модусе* воспринял и воплотил в своем творчестве Андрей Тарковский.

В данной связи речь идет не просто о продолжении каких-либо традиций того или иного направления, школы, не просто о реализации основополагающих категорий или отдельных элементов художества. Речь идет о восприятии самого *способа бытия человека-художника*, о восприятии *самых творческих основ жизни*, которые, будучи воспринятыми и в глубине души пережитыми и осознанными, могут быть реализованы *только в целостной форме*, а не частично. Не символическое мирозерцание как нечто трансцендентное себе и своей социально-исторической эпохе открыл в культуре Серебряного века Тарковский, не некую, достойную подражания модель отыскал он в культурно-историческом процессе прошлого, но открыл эту культуру в себе как непосредственно ему, равно *художнику и человеку*, присущую. Не оставляя и не утрачивая своего места во времени, он, тем не менее, сумел выйти на уровень духовного со-ответствия, духовного со-равенства, на уровень *со-временности* этой культуре и тем самым должным образом состояться в отпущенном ему времени и месте.

Если исходить из самой материи кинематографического образа, созданного Тарковским, то здесь в высшей степени очевидно запечатлена *самозабвенная любовь к земле*, ко всему тварному миру во всем его многообразии. Искусство становится модусом действительной жизни, некой формой её усмотрения и одновременно пресуществления. Мир физической реальности, мир *дольний*, всеми приемлемыми для режиссера средствами выводится из сферы мертвого, неактуального бытия и предстает как *мир феноменов*, являющих ноуменальную, объективно существующую *горнюю* реальность. Здесь «нет ничего абсолютно мертвого», каждая вещь содержит присущее ей потенциальное слово, частицу Логоса. Перемежая естественную жизнь природного мира миром культуры и в частности репрезентацией классических произведений искусства, Тарковский не выделяет что-либо существенное, а *раскрывает саму жизнь, саму действительность в её многоплановой сущности*. Такой довольно редкостный путь художества истолковывался символистами как *мифотворчество*. При этом миф понимался как *динамический вид символа*, как *развернутое во времени созерцание ноумена в феномене*, как *усмотрение непрестанного проникновения единого во многое и многого в единое*. *Сотворить миф* с точки зрения символического миропонимания означает обличить невидимую телесными очами связь, показать взаимопроникновенность *имманентного и трансцендентного миров*. Однако такая самозабвенная любовь к тварному миру и такая последовательная устремленность на мифотворчество возможны лишь на основе *подлинной веры в освящение и обожение материи*.

Тут же заметим, что и само понятие Любви в творчестве Тарковского раскрывается исключительно в *объективно метафизическом смысле*. Любовь – это единственный путь оправдания и спасения человека, неперемное условие искоренения существующего в мире зла, и исходный момент данного пути – *жертва*

самостью (эгоизмом), *нравственный подвиг самоотречения* во имя утверждения другого бытия (равно природного и человеческого) в качестве бытия, причастного Божественной благодати, в качестве «*ты еси*». В свою очередь и подлинное творчество, подлинное искусство, задачей которого является таинственное воздействие на окружающую действительность, её внутреннее преображение и пресуществление, возможно только на основе *жертвенной любви и непрерывного внутреннего самосовершенствования*. Ясное осознание этих первоочередных истоков жизни и творчества неизбежно предполагает *самоусмирение субъективного авторского «Я»*, подавление своеволия в процессе творческого созидания, дабы через его смиренные уста весь тварный мир предстал в неисчерпаемом богатстве смысла. Равно двум канонам стремится следовать режиссер – *внутреннему* (непрестанное духовное совершенствование, стяжание Божественной благодати, т. е. собственно человеческая составляющая) и *внешнему* (расточение Божественной благодати в соответствии с правилами гармонии, т. е. составляющая художественная). Отсюда в его фильмах и неизменная отсылка к иконописи и иконописному мастерству с его основополагающими аскетическими принципами и непреложным уставом жизни.

Далее что в высшей степени очевидно воплощается режиссером, так это неразрывная взаимосвязь *Добра, Истины и Красоты*. Поиски истины в рамках научного познания, с точки зрения Тарковского, должны непременно базироваться на принципах нравственности. Наука не может, не имеет права быть безнравственной. Истина, обособленная от нравственности, оборачивается ложью. Технический прогресс, невероятными темпами опережающий нравственное развитие человечества, ведет к гибели. Искусство также не может быть безнравственным и расцениваться только лишь как *хорошо написанная книга* или *плохо написанная*. Важен долг не перед наукой и не перед искусством как некими отрешенными от насущной жизни формами деятельности, а – *прежде всего* – перед жизнью и перед людьми. Не искусство и не наука ценны сами по себе, не отвлеченный от человеческих переживаний мир культуры. Первоочередную ценность представляет *единственная и неповторимая жизнь*, в ходе которой, в конце концов, создается культура и осуществляется наша и познавательная деятельность, и творческая.

Не только рефлекслирующая мысль режиссера, но и его художественное наследие в частных аспектах и в целом явно свидетельствуют о сознательном неприятии всякого внешнего, общепринятого на данный момент времени эстетического идеала. Находясь в условиях современной действительности с её небывалыми для кинематографа техническими возможностями, Тарковский действует вопреки этим возможностям и, последовательно отвергая зрелищные формы развлекательно-интригующего кинематографа, творит в *со-временности* с родственным ему типом культуры. Притупляя внешний эстетизм, он апеллирует к глубинам внутренней жизни своего зрителя, к нашей способности применить происходящее на экране по отношению к себе лично. Аскетичность творческой «методологии» режиссера естественным образом распространяется на саму техническую, казалось бы, чисто формальную составляющую его деятельности, а именно монтаж отснятого материала. В противовес известным со времен Эйзенштейна принципам ассоциативного монтажа

Тарковский руководствуется принципом *относительной непрерывности монтажных планов*. Он отказывается от намеренного ассоциативного монтирования «кусков» жизни, поскольку такой монтаж выступает в качестве грубого насилия над самой материей жизни, в качестве своевольного, незаконного вмешательства в её сокровенное таинство и является своего рода профанацией художественного образа. И в итоге перед нами разворачивается не вычурная, субъективная, малодостоверная картина, надстроенная как бы поверх действительной жизни, а сама *бесконечно многогранная жизнь* в её реальном становлении и преобразении, открывается сама *текучесть*, сам *поток жизни*, где отдельные элементы мироздания и различные пространственно-временные континуумы представлены в их *всеобщей, объективно-символической взаимосвязанности и взаимопроницаемости*.

Что касается работы с актерами, то и здесь Тарковский ставил во главу угла требование *абсолютной жизненной достоверности*: не *играть роль*, а *жить* в предложенных обстоятельствах, ничего не зная о дальнейшем ходе событий картины-жизни [см.: 21, с. 40–42]. Актерская работа, таким образом, понималась им как полноценная часть действительности, которая, будучи в определенном смысле *условной*, тем не менее, *здесь-и-сейчас* вовсе не условно, а и *на самом деле* создает нашу единственную и неповторимую жизнь. В то же время, ясно сознавая, что в ходе съемок режиссер оперирует судьбами живых людей, он неизменно утверждал необходимость *личной нравственной ответственности* за совершаемый в рамках искусства поступок, поскольку каждый поступок опять-таки совершается в самой жизни и самой жизнью, а не где-то в области «чистого искусства». Более того, нравственная, почти «уголовная» ответственность, с точки зрения Тарковского, остается за художником и тогда, когда уже законченное произведение становится объектом эстетического восприятия [см.: 20, с. 297].

Нетрудно заметить, что вышеперечисленные составляющие *жизнетворческой* деятельности Тарковского теснейшим образом взаимосвязаны, взаимодополняют и взаимообуславливают друг друга, как то непременно и предполагается заданным культурой Серебряного века смысловым контекстом. Будучи художником, Тарковский неизменно соблюдает *принцип верности вещам*, поскольку они суть явления *иной действительности*. Однако такая последовательная и вместе с тем естественная реализация данного принципа, какая в его произведениях очевидна даже для невооруженного глаза, невозможна сама по себе. Это – яркое свидетельство особого внутреннего состояния, особой степени его духовного развития как человека. Так, жизнь восполняется, домысливается, доопределяется в процессе творчества, узнает себя в формах искусства, в иных пространственно-временных режимах существования, тогда как творчество таинственными путями проникает в жизнь, воплощается в поступках личности и в итоге формирует судьбу, целостный духовный облик человека-художника.

В данном случае следует к тому же непременно учитывать и специфику собственно творческой деятельности, поскольку в кинематографе так называемая *граница между искусством и жизнью*, которая, по сути дела, вообще трудно различима, становится еще более тонкой, еще более зыбкой, практически

неуловимой. Здесь, в конце концов, создается не сюжет и не фабула, не жанр и не форма, а непосредственно сама жизнь: *поступок в искусстве* является *поступком жизни*, частью жизни и осуществляется посредством жизни; *пережитое в искусстве* и *пережитое в жизни* взаимопроникают друг друга вплоть до окончательного слияния. Именно в кинематографе, по сравнению с другими формами искусства, сильнее просвечивает нераздельность искусства и жизни и – одновременно – их взаимная друг перед другом ответственность и взаимная друг за друга вина. А это в свою очередь означает, что данная форма деятельности прямо-таки «нудительно» обязывает творческую личность признать факт своей непосредственной причастности бытию как *со-бытию*, другими словами: факт своего окончательного и бесповоротного «не-алиби в бытии».

В дополнение к сказанному примем во внимание ещё и тот существенный момент, что и сама исконная специфика кинематографического искусства тесно связана с идеей «соборности», основополагающей для русской духовной культуры в целом и для Серебряного века в частности. Так или иначе, но кинематограф не мыслим как искусство «келейное» ни в акте его созидания, ни в акте эстетического восприятия. И если в большинстве случаев о кинематографе можно говорить только как об искусстве массовом, как об искусстве иллюзорно-коллективном, то в случае с кинематографом Тарковского следует всё же признать его *соборную природу*, которая, к тому же, ещё и ясно осознана самим режиссером. Относительно взаимодействия художника и его аудитории Тарковский приходит к заключению такого рода, словно сама культура Серебряного века заговорила его устами: «Художник, его произведение и зритель представляют собою единое и неделимое целое: организм, объединенный единой кровеносной системой. И если происходит конфликт между частями этого организма, то он требует весьма компетентного врачевания и внимательного к себе отношения» [20, с. 286].

Творчество Тарковского, равно как и его жизнь, едины в своем истоке и своей направленности. Основы жизнетворческой деятельности, утвержденные в культуре Серебряного века, получают в наследии этого художника специфическое воплощение и осмысление, но, по сути, остаются неизменными. Тарковский укоренен в духовном пространстве культуры Серебряного века в самом что ни на есть глубинном смысле слова. В свою очередь, сам факт временной дистанционности Тарковского от социально-исторической эпохи, в контексте которой культура Серебряного века формировалась, имеет для понимания данной культуры преобразующее значение. Преобразующее значение обретает и тот факт, что воспринятые Тарковским основы жизнетворчества, реализованы в искусстве особого статуса – в искусстве кинематографическом, с его наиболее *очевидной, явственной фиксацией многопланового образа действительности в живом потоке настоящего времени*. В эпоху первоначального оформления культуры Серебряного века такая форма искусства, в общем, не принималась во внимание, тогда как именно в рамках кинематографической деятельности возможно во всей очевидности показать *то*, что в рамках искусства словесного, поэтического остается сокрытым и предстает умственному взору лишь в качестве более или менее явного указания.

Осмысливая феномен Тарковского в *перспективе со-временности* культуре Серебряного века, мы тем самым получаем возможность прояснить одну из самых сложных философско-культурологических проблем – проблему *границ культуры* и в данном случае – *границ культуры Серебряного века* как исторической эпохи и как единого духовно-культурного пространства. Выявляя специфику произведений и основополагающие принципы жизнетворческой деятельности Тарковского сквозь призму родственной ему культуры, мы тем самым получаем относительно полное представление об особом способе бытия человека-художника, в утверждении которого культура Серебряного века и состоялась в качестве *культурно-исторического типа*. В *со-временности* с этой культурой, в принципе, может выступить каждый, кому удастся не только «век» выбрать, но и до избранного «века» духовно дорасти: себя в соответствующем типологическом модусе, равно *жизни-и-творчества*, открыть и пресуществить.

Литература:

1. Агеносов В. Современные русские поэты : справочник-антология [Электронный ресурс] / В. Агеносов, К. Анкундинов. – М. : Мегатрон, 1998. – 364 с. – Режим доступа: <http://www.aha.ru/~marmik/poesiya.htm>
2. Бабичева Ю. В. Серебряный век – как замысел и реальность [Электронный ресурс] // Некалендарный XX век : материалы Всероссийского семинара 19–21 мая 2000 года. – Великий Новгород, 2001. – С. 8–22. – Режим доступа: <http://edu.novgorod.ru/fulltext/167/bab301002.rtf>
3. Бахтин М. М. Искусство и ответственность / М. М. Бахтин // Собрание сочинений : в 7 т. / М. М. Бахтин. – Т. 1. – М. : Русские словари, 2003. – С. 5–6.
4. Бахтин М. М. К философии поступка / М. М. Бахтин // Собрание сочинений : в 7 т. / М. М. Бахтин. – Т. 1. – М. : Русские словари, 2003. – С. 7–68.
5. Бахтин М. М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – С. 328–335.
6. Воскресенская М. А. Серебряный век: вымысел, умысел или реальность / М. А. Воскресенская // Вестник Томского гос. ун-та. – 2007. – № 295. – С. 119–122.
7. Евлампиев И. И. Художественная философия Андрея Тарковского / И. И. Евлампиев. – СПб. : Алетей, 2001. – 349 с.
8. Закуренко А. Ю. Метафизика напряжения в творчестве Андрея Тарковского [Электронный ресурс] / А. Ю. Закуренко // Топос : литературно-философский журнал. – Режим доступа: <http://topos.ru/article/5176>
9. Иванов Вяч. Вс. Время и вещи / Вяч. Вс. Иванов // Мир и фильмы Андрея Тарковского: Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма / Вяч. Вс. Иванов. – М. : Искусство, 1991. – С. 229–237.
10. Конрад Н. И. Об эпохе Возрождения / Н. И. Конрад // Запад и Восток : статьи / Н. И. Конрад. – М. : Гл. ред. восточ. лит., 1966. – С. 240–281.
11. Конрад Н. И. Шекспир и его эпоха / Н. И. Конрад // Запад и Восток : статьи / Н. И. Конрад. – М. : Гл. ред. восточ. лит., 1966. – С. 282–303.
12. Николаенко В. Когда закончился Серебряный век? [Электронный ресурс] / В. Николаенко. – Режим доступа: <http://platonius.narod.ru/silver.htm>
13. Раков В. П. Андрей Тарковский и Серебряный век: Стилиевые схождения [Электронный ресурс] / В. П. Раков. – Режим доступа: <http://kinozerkalo.ru/page.php?page=doc1>
14. Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел / О. Ронен. – М. : ОГИ, 2000. – 152 с.
15. Сильвестрони С. Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная традиция / С. Сильвестрони. – М. : Библиейско-богословский ин-т св. Апостола Андрея, 2007. – 237 с.
16. Соболевская Е. К. Искусство и теургия в философско-эстетической концепции Вячеслава Иванова / Е. К. Соболевская // Актуальні проблеми духовності : зб. наук. праць. – Вип. 9. – Кривий Ріг, 2008. – С. 323–336.
17. Соболевская Е. К. «Познай самого себя» и «Ты еси» как единый принцип творческой личности / Е. К. Соболевская // Ф. М. Достоевский и канун третьего тысячелетия. Становление и развитие классической

русской философской традиции: от И. В. Киреевского до Д. Л. Андреева / [отв. ред. Г. Аляев, Т. Суходуб]. – К. : Киев. Русь, 2010. – С. 115–125.

18. *Соболевская Е. К.* Творческие принципы Андрея Тарковского и символистская эстетика / Е. К. Соболевская // Вісник Дніпропетровського ун-ту. – 2009. – Т. 17. – № 9/2. – Серія: Філософія, соціологія, політологія. – Вип. 19. – С. 166–171.

19. *Соболевская Е. К.* *A realibus ad realiora*, или *От реального к реальнейшему* (К характеристике кинообраза Андрея Тарковского) / Е. К. Соболевская // Актуальні проблеми духовності : зб. наук. праць. – Вип. 11. – Кривий Ріг : КДПУ, 2010. – С. 147–159.

20. *Тарковский А.* Запечатленное время // Андрей Тарковский: Архивы. Документы. Воспоминания / А. А. Тарковский. – М. : ЭКСМО-ПРЕСС, 2002. – С. 97–348.

21. *Тарковский А. А.* Уроки режиссуры : учебное пособие [лекции] / А. А. Тарковский. – М. : Изд-во ВИППК, 1992. – 92 с.