

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет»

На правах рукописи

Царёва Ольга Александровна

**ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО: ОСНОВЫ
СУБЪЕКТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ**

Специальность 5.9.1 Русская литература и литературы народов Российской
Федерации

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор Сухих Игорь Николаевич

Санкт-Петербург – 2024

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Субъектная организация поэтического мира Арсения Тарковского.....	17
1.1. Из истории вопроса.....	17
1.2. Субъектные основы поэтического мира	30
Выводы по главе 1.....	50
Глава 2. Поэтика пространства Арсения Тарковского	52
2.1. Мир реальный и мир идеальный в поэтической вселенной.....	52
2.2. Мир детства.....	56
2.3. Степное пространство.....	76
2.4. Любовный миф.....	89
2.5. Дом – средоточие мира и рая.....	113
Выводы по главе 2.....	139
Глава 3. Взаимообусловленность лирического субъекта и мира	141
3.1. Лирический субъект и поэтический мир	141
3.2. Мотивы труда и ремесла.....	143
Выводы по главе 3.....	153
Заключение.....	155
Библиография.....	158

Введение

Арсений Тарковский (1907 – 1989) – русский поэт, жизненный путь которого охватывает большую часть XX века, сложного, наполненного событиями глобального масштаба, когда эпохи резко и болезненно сменяли одна другую. Долгая жизнь в центре подобных событий неизбежно особым образом формирует, а впоследствии меняет личность человека, в особенности поэта.

Арсений Александрович Тарковский родился в Елизаветграде (ныне – г. Кропивницкий). Сам поэт пишет об обстоятельствах рождения и своей семье в автобиографии так: «Я, Арсений Александрович, родился в Елисаветграде, уездном городе Херсонской губернии, в семье революционера, бывшего члена партии «Народная воля» (...). Произошло это в 1907 году, 25 июня. Таким образом, когда разразилась революция, мне было 10 лет...» [Тарковский 1982, с. 3]. Первые годы в мирное течение жизни ребенка не вторгались никакие потрясения. Любящая семья, близость с родителями и старшим братом, интеллектуально насыщенная атмосфера были основой безоблачного существования. События тех первых лет, смешные и грустные, пронзительные и обыденные, а также атмосфера ничем не нарушаемого блаженства стали неиссякаемым источником воспоминаний, которые нашли отражение и в стихах, и в прозе. К этому жизненному периоду Тарковский возвращался неоднократно, особенно в текстах, относящихся к наиболее трудным этапам жизни. Например, после окончания Великой Отечественной войны поэт работает над рассказами о своем детстве. В них много забавных историй, описания семейных традиций и бытовых мелочей. Это пространство, наполненное повседневной радостью и любовно воссозданное в декорациях дома детства. Вновь пережитые моменты беззаботного счастья спасают поэта от тьмы, дают надежду.

В 1914 году начал рушиться привычный уклад, впоследствии окончательно уничтоженный революцией. С этого момента в жизни поэта

начинается череда испытаний (гибель брата, смерть отца, скитания, бедность, неустроенность). Не обойдут стороной Тарковского, как и любого человека его времени и его круга, и другие испытания: Великая Отечественная война, произвол цензуры, из-за которой поэт на многие годы оказался в прокрустовом ложе переводчика и не имел возможности представить свое творчество широкому кругу читателей.

Так складывалась жизнь Тарковского-человека, которая особым образом формировала мировоззрение Тарковского-поэта. Две ключевых идеи пронизывают его поэтический мир: отчаянный поиск безопасного укрытия в опасном и безжалостном мире и поиск адекватного способа взаимодействия живого существа с окружающей его реальностью. Глубинный нерв поэтических и личных переживаний поэта – непреодолимая незащитность и уязвимость любого существа, объекта в широком смысле слова перед реальностью, в которой жизнь каждого не имеет ни ценности, ни значения.

Поэтическая и личная линии судьбы Тарковского вычерчены таким образом, что формировался он, как поэт и как человек, в одном мире, а жить и творить вынужден был в другом, существующем по иным законам. Поэтическая среда, которая так или иначе формировала Тарковского-поэта вначале и влияла на него впоследствии, предсказуемо разнородна (менялась жизнь – менялась поэзия). В атмосфере Серебряного века прошли детские годы поэта. Елизаветград, «город на краю вселенной»¹, сочетал в себе и особую близость природе, и характерные культурные черты своего времени. Сам Тарковский неоднократно подчеркивал связь своей внутренней жизни с культурной средой начала века, вспоминал, как ходил с отцом на поэтические вечера. Для поэта представители литературных течений начала века в данном контексте принадлежат культурологическому, или даже этнографическому, пространству. Они знаки времени, эпохи, символы ее

¹ Тарковский А. Собрание сочинений. В 3 тт. М.: Художественная литература, 1991. Т. 2. С. 35. Это издание является основным источником цитирования. Практически все (за исключением некоторых, опубликованных позже в других изданиях) тексты А. Тарковского, представленные в данном диссертационном исследовании, далее цитируются внутритекстово по этому источнику с указанием в скобках тома и страницы.

многообразия, духовной и интеллектуальной насыщенности и динамичности. Оказав несомненное влияние на формирование мира Тарковского как человека (так мир, в котором прошло детство человека, формирует его личность), эти течения не формировали его как поэта.

В юности поэт входил в кружок интеллектуально и духовно близких себе поэтов. Говорить об общей литературной концепции в данном случае невозможно, это был союз ровесников, объединенных любовью к поэзии.

Впоследствии, размышляя о своих литературных предпочтениях и поэтическом родстве, Тарковский включал в список любимых и близких по духу, поэтов, принадлежащих к разным эпохам и направлениям. Наряду с поэтами XIX века (А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев, Е. А. Баратынский) присутствуют представители Серебряного века: Анна Ахматова, Осип Мандельштам, Владислав Ходасевич [Резниченко 2017, с. 141]. Эта разнородность предпочтений в очередной раз подчеркивает невозможность отнесения А. Тарковского к какой-либо поэтической группе на любом этапе его творчества.

Например, такая же ситуация возникла и в отношении поэтических направлений, современных зрелому поэту. Он оставался отдельным (так озаглавила свои воспоминания о Тарковском поэт и переводчица его круга Инна Лиснянская [Лиснянская 2005]), далеко отстоящим как от магистральных поэтических течений, так и от андеграунда, зарождавшегося и набиравшего силу как раз в тот период, когда творческий потенциал Тарковского достиг максимальной точки развития.

Трагическая раздвоенность, чуждость современности и неразрывная связь с прошлым поэзии Тарковского побуждали исследователей, в первую очередь, ставить перед собой задачу включения его в определенную поэтическую парадигму. Именно на этой проблеме сфокусированы первые исследования творчества Тарковского. Здесь необходимо отметить, что предпринималось множество попыток поместить Арсения Тарковского в историко-литературный контекст современной ему эпохи. Вопрос о традиции

поэзии Тарковского вызвал полемику в литературоведении и среди критиков. Так, например, в нескольких диссертационных исследованиях поэт предстает наследником и продолжателем Серебряного века [Верещагина 2005], и последователем натурфилософской школы, в отдельных аспектах последователем Н. Заболоцкого [Кекова 2016], и наследником поэтики О. Мандельштама.

Постоянное сравнение с Мандельштамом и поиск в поэзии Тарковского его влияния при жизни подогревались и самим Тарковским, не скрывавшим своей юношеской увлеченности, которую он пронес через всю жизнь [Резниченко 2017, с.141]. В художественно переработанном виде этот факт из жизни предстает в стихотворении «Поэт»:

Эту книгу мне когда-то
 В коридоре Госиздата
 Подарил один поэт;
 Книга порвана, измята,
 И в живых поэта нет. [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 198]

Обращение к судьбе О. Мандельштама в данном тексте неоднократно отмечалось исследователями. Например, выявлению в поэтической ткани текста образа и личности О. Мандельштама посвящена статья А. Скворцова ««Поэт» Арсения Тарковского: от реального - к идеальному» [Скворцов 2011].

Печать Серебряного века и наличие связующих нитей не отрицаются не только единомышленниками поэта. В контексте эпохи это стало поводом для критики. В рецензии на готовую к выходу, но так и не увидевшую свет книгу стихов критик Е. Книпович в 1946 году отметила: «Арсений Тарковский принадлежит к тому Черному Пантеону, к которому принадлежат Ахматова, Гумилев, Мандельштам и Ходасевич [Tarkovskij 1992, p. 11].

Не стоит отрицать ранних эпизодических подражаний, типичных для любого начинающего поэта, только обретающего поэтический голос. Но ни

безусловное влияние поэзии Серебряного века, ни внутренний диалог с поэтами XIX века, ни определенная тематическая и образная общность с современниками не исчерпывают мир Тарковского и не отражают индивидуальных черт его эволюции. Он оставался чужд прямым заимствованиям, а также идейной или образной общности с кем бы то ни было. Невозможно обнаружить в его творчестве и идейного взаимодействия с мировоззренческой системой какого-либо отдельного поэта или течения начала века.

Можно говорить разве что о связях дружеских, заключающихся во взаимной поддержке друг друга поэтами, которые оказались в своего рода внутренней эмиграции.

Показательно с этой точки зрения, например, стихотворение Давида Самойлова, прямо обращенное к Тарковскому:

Мария Петровых да ты
В наш век безумной суеты
Без суеты писать умели.
К тебе явился славы час.
Мария, лучшая из нас,
Спит, как младенец в колыбели.
Благослови её Господь!
И к ней придёт земная слава.
Зато не сможет уколоть
Игла бесчестия и срама.
Среди усопших и живых
Из трёх последних поколений
Ты и Мария Петровых
Убереглись от искушений
И в тайне вырастили стих. [Самойлов 1989, с.398]

Есть формальное посвящение вместо заголовка «Арсению Тарковскому» и настойчивое «ты», обращенное к нему в тексте. Есть

рефлексия о судьбе Марии Петровых, но вместе с тем и очевидная попытка сформулировать жизненные и поэтические ценности тех, кто поставил целью жизни сохранение внутренней неприкосновенности в ситуации идеологического давления. Самойлов формулирует их как способность «уберечься от искушений» [Там же] и «в тайне вырастить стих» [Там же]. Под искушениями, несомненно, подразумевается жажда славы, признания, открытости широкому кругу читающей публики. Под необходимостью поэтической тайны - стремление сохранить свой поэтический мир самобытным и уникальным. Именно сохранение себя, своего мира, творческого дара, а иногда и жизни становится одним из ключевых мотивов в творчестве Тарковского.

Важным этапом в изучении творческого наследия А. Тарковского стало понимание невозможности вписать его в какую-либо литературную традицию, осознание обособленности, которая имеет истоки и в характере, и в личной судьбе поэта. Он не был вовлечен в литературный процесс, если подразумевать под вовлеченностью возможность публиковать свои произведения.

Книга стихов «Перед снегом» вышла в 1966 году. Наиболее близкой к воплощению была попытка публикации первой книги стихов под заголовком «Стихотворения разных лет» в 1946 году. Но это решение обернулось для поэта болезненным опытом разрушенных надежд и неожиданного унижения. Сигнальный экземпляр был готов в первой половине августа 1946 года. Но подготовка к выходу книги совпала с ужесточением политики в области идеологии и культуры. Первым из них стало постановление «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“» (14 августа 1946 года). Книга Тарковского не отвечала новым требованиям и была разгромлена критикой. Матрицы книги были уничтожены. Сохранилось три экземпляра чистых листов [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 420 – 421, 432]. Поэт на долгие годы оставил всяческие попытки обнародовать свои произведения.

Отсутствие обратной связи с читателями, ограничение их до близкого круга друзей и единомышленников, необходимость из осторожности иносказательно выражать мысли накладывало отпечаток на творчество поэта, делало его восприятие реальности особым.

Самая очевидная черта Тарковского как поэта – его отрешенность от поэтических групп современников, среди которых Тарковский имел контакты с единомышленниками, людьми похожей судьбы и своего круга, но личная дружба не перерастала в творческое единение. Такая личная отрешенность и отчужденность породила герметичный поэтический мир, а также особый язык, в основе которого лежит принцип смысловой и интонационной многослойности и иносказательности. Апофеозом такой идейной сложносочиненности является, например, стихотворение «Переводчик» [Там же, с. 92]. На первый взгляд, оно представляет собой шуточный монолог, посвященный рутинному труду переводчика, но за шуточной интонацией и бытовой зарисовкой скрывается мир, построенный по законам восточной деспотии. Это не переводчику тягостно заниматься своим трудом, это внутренне свободный человек не может принять тот мир, который возникает перед его мысленным взором в процессе переводческой интерпретации. А еще более невыносимо для него находить параллели между тиранией, властвующей в реальности переводимых текстов, и окружающей действительностью. Ироничная интонация текста гасит ярость, готовую вырваться наружу.

На первый взгляд, кажется, что из невыносимого настоящего поэт постоянно стремился в прошлое, размышлял о нем, искал ответы на актуальные вопросы, в прошлом спасался от гнета современности. Мир прошлого по сути является утопическим миром измененного, идеализированного настоящего, бросающего отсветы и на будущее. Кроме того, именно прошлое стало для субъекта источником счастливых воспоминаний, позволившим создать мир грез, в который часто прячется лирический субъект от тягостной для себя повседневной реальности.

Тем не менее, современность с ее ограничениями и запретами, если и входила в мир поэта, то в иносказательном и отстраненном виде. Это связано с тем, что реальность, создаваемая Тарковским, герметична и неохотно выпускает веяния настоящего, обращаясь чаще к прошлому, будущему, в конечном итоге стремясь к вневременному. Поэт видит для себя цель обнаружить универсальные законы бытия, для чего необходимо очистить его от наносного, случайного, сиюминутного, конкретного. Сам Тарковский говорит об этом так: «Я мечтал возратить поэзию к ее истокам, вернуть книгу к родящему земному лону, откуда некогда вышло все раннее человечество» [Тарковский 2017, с. 442]. Исток – вот что интересует поэта прежде всего. Исток всего, о чем бы ни шла речь. Исток личности, исток творчества, исток мира. Совершенная вселенная, идеальная в своей чистоте и свободе. Мир до грехопадения. Рай утраченный и обретенный.

Из переживания невыносимости бытия произрастает напряженный поиск убежища и попытки выработать стратегию выживания в мире. Поиск убежища, в котором можно укрыться от мира, полного опасностей, тоска по уютному дому, в котором можно творить, любить, предаваться воспоминаниям о домах прошлого, где царил абсолютное счастье, - все это было ответом на ощущение постоянной опасности, исходящей от реального мира, стремление противопоставить этому миру собственную реальность и укрыться в ней.

С идеей поиска убежища неразрывно связаны образ дома и концепция утраченного рая. Дом и рай сливаются в единое целое на субъективно-эмоциональном и духовном уровнях поэтического мира Тарковского. Это формирует специфическую парадигму дом-рай-мир. В идеальных хронотопах возникает гармоничное совпадение этих понятий. В иных происходит трагическое нарушение.

Актуальность настоящего диссертационного исследования заключается в том, что мир Арсения Тарковского рассматривается целостно с точки зрения его субъектной организации, то есть с точки зрения

трансформации внутреннего мира автора в поэтическую реальность, отражающую его ключевые мировоззренческие позиции и наполненную значимыми образами и мотивами. В рамках данной работы важно выявить специфику ретроспективного субъектного мировоззрения и законы художественной реальности, выстроенной поэтом. Наиболее значимой представляется реконструкция идеальной реальности, изображенной в разных аспектах и противопоставленной мучительной для субъекта действительности.

Степень изученности научной проблемы. Поэтический мир Тарковского изучался и исследовался в разнородной многоаспектности. В исследованиях авторы концентрировались на различных образах, мотивах поэтического мира А. Тарковского и различных аспектах его мировоззрения.² Результатом стало коллективное осознание сложности, разнообразности и нестандартности творчества Тарковского, а также невозможности включения его в определенную поэтическую парадигму.

О жизни и творчестве Арсения Тарковского написаны рецензии, критические обзоры, статьи, но стоит признать, что поэтический мир поэта не становился объектом всеобъемлющего целостного анализа.

Это может быть связано с отсутствием полного академического собрания сочинений. Нет глубокого и подробного комментария к текстам, а также большого количества архивных документов, позволяющих сложить мнение о взглядах поэта.

Кроме того, субъектная структура поэтического мира Арсения Тарковского не исследовалась подробно и многосторонне. Важные шаги в этом направлении были сделаны в диссертационных исследованиях С. А. Манскова [Мансков 2001] и А. С. Бокарева [Бокарев 2021], но есть аспекты субъектности, которые нуждаются в дальнейшем изучении.

² Исследователи обращали внимание на следующие аспекты творчества А. А. Тарковского: звук и звучание, образы пространства времени, лирическое «я» и другие. Примерами такого рода исследований являются диссертации С. В. Кековой, С. А. Манскова, И. Г. Павловской и др.

Таким образом, **целью** исследования является создание целостной картины поэтического мира Арсения Тарковского с помощью выявления особенностей субъектной организации поэтического мира, а также значимых образов, мотивов и пространственных полей поэтической вселенной.

Для достижения поставленной цели ставятся следующие **задачи**:

- 1) рассмотреть пути изучения разными исследователями феномена существования субъектного начала в поэтическом мире;
- 2) исследовать ипостаси и проявления субъекта в поэтическом мире;
- 3) рассмотреть лирические сюжеты, связанные с проявлением субъектности в поэтическом мире;
- 4) исследовать специфику субъектности поэтического мира А. Тарковского;
- 5) исследовать топосы, образующие хронотоп утраченного рая: любовный миф, мир детства, степное пространство;
- 6) выделить и изучить значимые мотивы, такие, как мотив поиска утраченного рая, мотив разрушения, мотив созидания и мотив трансформации;
- 7) рассмотреть способы взаимодействия лирического субъекта и поэтического мира.

Научная новизна диссертации состоит в том, что в ней впервые предпринята попытка реконструкции поэтического мира А. Тарковского, его субъектной мировоззренческой структуры, выделения значимых топосов, которые находятся в сложном взаимодействии и таким образом формируют поэтический мир. Кроме того, выделены ключевые образы и мотивы, важные для понимания авторской концепции.

Большинство исследований, посвященных Тарковскому, ставит своей целью включение творчества или мировоззрения Тарковского в уже существующую парадигму или концепцию, либо концентрацию на том или ином аспекте. Поиск библейских образов и мотивов позволяет увидеть в

основе мировоззрения поэта христианскую концепцию мира. Присутствие античных мотивов, отсылок к другим произведениям мировой культуры, медитативно-философский характер его поэзии позволяет включить Тарковского в число поэтов-интеллектуалов, поэтов-философов. Но ни одна из попыток такого рода категоризации не характеризует в полной мере специфику мира поэта.

Научная гипотеза исследования заключается в том, чтобы показать, что субъектная структура поэтического мира А. Тарковского имеет специфические черты и особым образом организует его поэтическую вселенную, состоящую из нескольких пространственных полей, объединенных схожими мотивами и образами.

Объект исследования – поэтический мир Арсения Тарковского, **Предмет** исследования – специфика и основы субъектной организации поэтического мира А. Тарковского, образное, идейное и мотивное наполнение мира.

Материал для диссертации – все оригинальные тексты, включенные в следующие издания: «Собрание сочинений» в 3-х томах (1993), «Стихотворения и поэмы» (2016) и «Стихотворения разных лет. Статьи. Заметки. Интервью» (2017).

Методологическая основа – исследования различных аспектов лирики. Это работы Л. Я. Гинзбург, М. Л. Гаспарова, М. М. Бахтина, Б. О. Кормана, В. М. Жирмунского, М. Ю. Лотмана, Ю. Н. Тынянова и других литературоведов. Отдельно следует выделить исследования, посвященные способам выражения авторского «я» в поэтических текстах (работы Т. И. Сильман, Д. Е. Максимова, Я. О. Зунделовича, И. Н. Сухих и др.), а также исследования различных тематических, образных и мотивных аспектов лирики А. К. Жолковского. Кроме классических исследований, привлечены современные теории субъектности, авторы которых предлагают новый взгляд на способы существования лирического «я» в поэзии. Наиболее полно научные достижения в этой области представлены в сборнике статей

«Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика» (ред./ сост. Хенрике Шталь, Екатерина Евграшкина). [Шталь, Евграшкина 2018].

Также важными являются философские труды античных философов, теоретиков структурализма, пантеизма и субъектно-объектной онтологии (книги Г. Хармана, Б. Латура, Ж. Делеза, Р. Барта), а также работы русских религиозных философов - Н. А. Бердяева, П. А. Флоренского.

В работе использовались следующие **методы исследования**: мотивный, сравнительно-сопоставительный, функционально-типологический анализ поэтического текста. Кроме того, применялись культурологический и интертекстуальный метод, а также элементы целостного анализа поэтического произведения.

Теоретическая значимость работы определяется тем, что она содержит попытку создания целостного и нового представления о творчестве А. Тарковского. Особое внимание уделено концептам и образам, которые ранее не находились в центре исследований. Кроме того, исследование субъектности и обусловленной субъектной организацией пространственно-временной, образной и мотивной специфики поэтического мира А. Тарковского добавляет новые аспекты в теорию субъектности.

Научно-практическая значимость заключается в том, что результаты работы могут быть использованы при составлении учебных пособий и лекций для студентов и школьников. Также результаты могут применяться при написании курсовых, выпускных квалификационных работ и магистерских диссертаций.

Апробация результатов исследования. Основные положения работы апробированы в шести опубликованных статьях. Четыре из них входят в перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук.

Соответствие диссертации паспорту специальности. Отраженные в диссертации положения соответствуют паспорту специальности 5.9.1.

Русская литература и литературы народов Российской Федерации, в частности, следующим направлениям исследования: п. 4. – «История русской литературы XX-XXI веков»; п.5. – «История русской советской литературы»; п. 10. – «Биография и творческий путь писателя»; п. 11. – «Творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические особенности личности и ее преломлений в художественном творчестве»; п. 12. - «Индивидуально-писательское и типологическое выражения жанрово-стилевых особенностей в их историческом развитии»; п.15. – «Взаимообусловленность различных видов литературного творчества: письма, дневники, записные книжки, записи устных рассказов и т. п.»; п. 17.- «Многообразие связей художественной литературы с сочинениями историков и философской мыслью».

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Арсений Тарковский относится к поэтам, в текстах которых выражение авторского «я» воплощено не в образе лирического героя с историей и личностью, а в виде лирического субъекта, являющегося призмой, сквозь которую читатель видит поэтическую реальность.
2. Доминантной, ключевой для понимания творчества поэта является категория *поэтического мира*, то есть особой организации пространства и времени (хронотопа).
3. Для Тарковского характерен отказ от конкретного «главного» субъекта и наделение функцией субъекта различных объектов, что позволяет увидеть мир с разных точек зрения. Наделяются функцией субъекта люди, живые существа, растения, природные явления, неодушевленные предметы.
4. Поэтический мир Тарковского выстраивается на двух уровнях: мир реальный, полный несовершенства и несправедливости, и мир идеальный, основанный на грезах, воспоминаниях о счастье.

5. Ключевой для мира Тарковского является концепция рая. Райские хронотопы – это степное пространство, любовный миф, мир детства и объединяющий их образ дома. Каждое из этих поэтических пространств отвечает представлениям автора об утраченном рае, идеальном пространственном конструкте.
6. Центральный, мирообразующий образ – это образ дома. Именно вокруг образа дома, наделенного чертами совершенного пространства, формируются все пространства, формирующие хронотоп потерянного рая.
7. Важнейшим мотивом Тарковского является взаимодействия объекта, наделенного субъектными функциями, с миром. Особенно интенсивным и продуктивным является взаимодействие через труд.

Структура диссертации. Диссертационное исследование включает в себя три главы. В **первой главе** «Субъектная организация поэтического мира Арсения Тарковского» исследуются понятия субъекта и поэтического мира, специфика субъектной структуры мира, реализуемой в творчестве А. Тарковского. Во **второй главе** «Поэтика пространства Арсения Тарковского» проанализированы ключевые образы, мотивы и пространственная структура поэтического мира Тарковского. В **третьей главе** «Взаимообусловленность субъекта и мира» исследуются процессы взаимодействия лирического субъекта с миром, в который он органично включен. Работа включает также введение, заключение, список использованной литературы.

Глава 1. Субъектная организация поэтического мира Арсения Тарковского

1.1. Из истории вопроса

В лирических произведениях в большей степени, нежели в эпических и драматических, очевидна связь текста с внутренним миром автора. Это напрямую выражается в высказывании авторских мыслей и чувств от первого лица, что не характерно для нелирических текстов. Стихотворение – чаще всего монолог, обращенный к читателю. Это типичное «я» в поэтическом тексте, а также интимная интонация, свойственная лирическим произведениям, сбивает с толку рядового читателя, который не задумываясь ставит знак равенства между «я» в тексте и реальной личностью автора. В итоге читатель автоматически воспринимает все, что представлено в художественной реальности имеющим прямое отношение к жизни того, кто эту реальность сотворил, а «я» в тексте считает прямой отсылкой к реальному человеку. Парадоксально, что до определенного момента такой подход был характерен не только для тех, кто не обладает специальными литературоведческими или искусствоведческими знаниями, но и для философов и ученых [Бройтман 1999]. Начиная с античных философов (в том числе Аристотеля и Платона) и вплоть до XIX века, было широко распространено простодушное представление, «согласно которому лирическое стихотворение является непосредственным автобиографическим высказыванием поэта» [Asmuth 1976, с. 130]. Лишь в XX веке наука перестала смешивать биографического, или эмпирического, автора с тем образом, который создается в тексте.

Впервые термин «лирический герой» применил Ю. Н. Тынянов в статье 1921 года «Блок»: «Блок – самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации. Об этом *лирическом* герое и говорят сейчас. Он был необходим, его уже окружает легенда, и не только теперь – она окружала его с самого

начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ. В этот образ персонифицируют все искусство Блока; когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно подставляют *человеческое лицо* – и все полюбили *лицо*, а не *искусство*» [Тынянов 1977, с. 118]. Одновременно с Тыняновым сходное понятие выдвинули Б.М. Эйхенбаум [Эйхенбаум 1987, с. 118], В.М. Жирмунский [Жирмунский 1977, с. 205 – 238], Андрей Белый [Андрей Белый 1929].

Например, в предисловии к переизданию сборника «Пепел» (1928 г.) Андрей Белый писал: «...лирическое “я” есть “мы” зарисовываемых сознаний, а вовсе не “я” Б. Н. Бугаева (Андрея Белого), в 1908 году не бегавшего по полям, но изучавшего проблемы логики и стиховедения» [Андрей Белый 1929].

Впоследствии данное понятие с опорой на Ю.Н. Тынянова было обосновано Л.Я. Гинзбург: лирический герой - это «единство личности, не только стоящей за текстом, но и наделенной сюжетной характеристикой, которую все же не следует отождествлять с *характером*» [Гинзбург 1974, с. 164], это «не только субъект, но и объект произведения» [Там же].

Очевидно, что лирический герой, не совпадая непосредственно с биографическим автором, тем не менее является образом, намеренно отсылающим к внелитературной личности поэта, что и приводит порой к наивно-реалистическому отождествлению их. Такой статус приближает субъекта к полюсу героя, не совпадающего с автором (что отражено в самом термине), двупланового, требующего, чтобы читатель, «воспринимая лирическую личность, одновременно постулировал в самой жизни бытие ее двойника» [Там же, с. 161]. Наивное читательское сознание воспринимает этот двуплановый образ упрощенно, как «образ самого поэта, реально существующего человека: читатель отождествляет создание и создателя» [Там же].

Это приводит, по Гинзбург, к тому, что «возникает единство личности, не только стоящей за текстом, но и воплощенной в самом поэтическом сюжете, наделенной определенной характеристикой» [Там же]. Это позволяет исследовательнице сравнивать лирического героя с образом-характером, то есть с уже эпически объективированным образом. Сопоставление, однако, приводит к выводу, что лирического героя «не следует отождествлять с характером <...> Лирическая личность, даже самая разработанная, все же суммарна. Лирика вызывает ассоциации, молниеносно доводящие до читателя образ, обычно уже существующий в культурном сознании эпохи. Лирика обогащает и варьирует этот образ, она может совершать психологические открытия, по-новому трактовать переживания человека. Но построение индивидуального характера оставалось обычно за пределами целей, которые ставила себе лирика, средств, которыми она располагала» [Там же].

Но применение понятия «лирический герой» к творчеству любого поэта оказалось невозможным. Не у всех поэтов его можно выявить. Например, по мнению Гинзбург, его трудно найти в творчестве Пушкина, но он, несомненно, есть у Лермонтова.

Л. Я. Гинзбург в главе «Проблема личности» из книги «О лирике» отмечает особенность поэзии Фета: к ней невозможно применить понятие лирического героя, личность в его творчестве существует только как «призма авторского сознания» [Там же]. Л. Я. Гинзбург отмечает, что «термином лирический герой несомненно злоупотребляли. Под единую категорию подводятся самые разные выражения авторского сознания, тем самым стирается их специфика, ускользает их познавательный смысл» [Там же].

Разграничение поэтов на тех, у кого есть лирический герой, и тех, у кого его нет, обосновывается в том числе петербургским литературоведом Д. Е. Максимовым, также избирающим объектом исследования А. А. Блока.

На базе исследования творчества А. Блока он соотносит авторскую позицию в поэтическом (и не только, эта классификация применима, по

мнению исследователя, к авторам произведений, относящихся ко всем родам литературы) произведении с «мифом о пути» [Максимов 1972]. Понятие пути, по его мнению, имеет два основных толкования: путь как позиция и путь как развитие. Позиция - это выбранное направление, жизненное кредо, воплощенное в творчестве. Несмотря на реализуемую в любом случае способность и возможность эволюционировать авторское мировоззрение остается более или менее неизменным, а эволюция как таковая не является характеризующим признаком писателя и не составляет отдельной темы в его творчестве. На первый план у поэтов такого склада выходит «лицо, угол преломления действительности, поэтический мир, система ценностей» [Максимов 1975, с. 32] В результате такого построения поэтической реальности образ лирического героя как таковой оказывается не просто не выдвинут на первый план и лишен эволюции, но и не сформирован. К такому поэтическому типу Максимов относит Ф. Сологуба, Ф. Тютчева, А. Кольцова и других. Важно заметить, что можно выделить две группы поэтов. К первой относятся те, кто устраивает поэтический мир, ко второй - те, кто выстраивает идейную стратегию.

Опыт дифференциации понятий «автор» и «лирический герой» и связанное с этим выделение двух типов лирики содержится в одной из работ Д.Е.Максимова 1939 года. «В зависимости от подачи образа автора или лирического героя, от его удельного веса в системе художественных средств лирика тяготеет к разделению на два типа. Поэты, принадлежащие к одному из них, избегают непосредственного изображения своего лирического героя, своего лирического «я». В лирике второго типа в центре стоит образ лирического героя, его внутренний, а иногда и внешний зрительный портрет. Этот герой выделяется сложной лирической биографией и выступает в образе условных лирических персонажей: рыцари, иноки, стражи, Пьеро, двойники, чердачные жители Блока» [Там же, с. 9].

Проблемой отражения в стихотворных текстах авторского сознания занимался также Б. О. Корман. Анализируя авторский план в поэзии Н. А.

Некрасова, Б. О. Корман создает развитую типологию субъектных форм выражения авторского сознания. Он выделяет четыре типа представленности «концепированного автора» в лирике [Корман 2008, с. 6]: собственно автор, автор-повествователь, лирический герой и герой «ролевой» лирики. В основе этой классификации лежит степень конкретизации лирического субъекта. Если всю субъектную организацию лирики условно расположить между двумя полюсами: автор (полюс предельного обобщения) и герой (полюс предельной конкретизации), то наиболее обобщенными типами будут собственно автор и автор-повествователь, в которых заметна тенденция к сближению с авторским сознанием. Совпадение же с полюсом героя свойственно максимально конкретизированному герою «ролевой» лирики. Промежуточная позиция характеризует лирического героя, больше тяготеющего к конкретике, чем к обобщенности.

В работе «Лирика Некрасова» Б. О. Корман, исследуя варианты репрезентации авторского сознания, обозначил четыре типа репрезентации: «Основными субъектными формами выражения авторского сознания являются автор, автор – повествователь, лирический герой и герой ролевой лирики» [Там же, с. 7]. Среди выделенных Б.О. Корманом субъектных форм, особого внимания заслуживает герой ролевой лирики. Этот термин впервые был употреблен В.В. Гиппиусом в работе «Некрасов в истории русской поэзии XIX века» [Гиппиус 1966, с. 230 – 231]. Д.Е. Максимов использует термин «условный лирический персонаж» [Максимов 1939]. Сущность ролевой лирики Б.О. Корман трактует следующим образом: «Суть «ролевой» лирики заключается в том, что автор в ней выступает не от своего лица, а от лица разных героев. Здесь используется лирический способ овладения эпическим материалом: автор дает слово героям, явно отличным от него. Он присутствует в стихотворении, но как бы растворившись в своих героях, надев их маску...» [Корман 2008, с. 165]. Эта стратегия позволяет поэту раскрывать различные точки зрения на тот или иной объект реальности.

Особенность теории Б. О. Кормана в том, что в ней не реализуется связь лирического «я» с миром.

Еще до того, как в русском литературоведении появились подробные исследования на эту тему, М. И. Цветаева в статье «Поэты с историей и поэты без истории» впервые предложила классификацию поэтов, положив в основу специфичность соотношения реального образа поэта с его личной биографией, внутренним миром, эволюцией взглядов, мировоззрением и образом, находящимся в плоскости поэтической реальности. «Все поэты делятся на поэтов с развитием и поэтов без развития. На поэтов, имеющих историю, и поэтов без неё» [Цветаева 2008, с. 866]. Далее М. Цветаева предлагает метафору, которая как нельзя лучше раскрывает сущность поэтов первой и второй группы: «Графически первые отображаются стрелой, пущенной в бесконечность, вторые — кругом. Первые (стрела) влекомы поступательным законом самооткрывания.

Они открывают себя во всех явлениях, встречающихся на пути, в каждом новом шаге и каждой новой встрече. ...

Поэт без истории не имеет и четкого стремления к цели. Он, ведь, и сам не знает, что принесет ему лирический прилив. Чистая лирика не имеет волевого замысла. Нельзя заставить себя увидеть такой и именно такой сон, ощутить такое и именно такое чувство» [Там же, с. 868].

Цветаева подчеркивает, что поэты без истории ни в чем не уступают поэтам с историей. Поэту без истории нет необходимости, по мнению Цветаевой, проходить путь для постижения реальности, они уже родились с особым знанием, на основе которого строится их мир.

Костяком, основой художественного мира поэтов, к чьему творчеству это понятие применимо, становится путь, эволюция лирического героя. Что же тогда организует мир поэтов, у которых лирическое «я» неочевидно?

Позиция, призма, угол зрения... Так, по мнению, исследователей стоит воспринимать «я», не имеющее черт лирического героя. Лирическое «я» — это «субъект-в-себе», то есть способ видения мира, специальный

«оптический прибор», некая призма, которой пользуется автор лирического стихотворения. Но при этом она «не существует в качестве самостоятельной темы», то есть не становится описывающим лирическим героем, который является «субъектом для себя».

Соответственно необходимы особые исследовательские подходы к поэтическому миру, являющему собой цельное, выстроенное пространство без ярко выраженного индивидуального начала.

Одну из стратегий анализа лирики предлагает Т. Сильман. По Т. Сильман, «каждый момент лирической концентрации, составляя эпоху в биографии лирического «я», создает особую предпосылку для введения того или иного повествовательного материала, поскольку факты, легшие в его основу, непосредственно автобиографичны для самого поэта или созданы им и отражают в итоге какой-то неповторимый, глубоко коренящийся в чьих-то переживаниях внутренний процесс» [Сильман 1977, с. 35].

В основе этой мысли лежит понимание процесса взаимодействия лирического «я» с окружающей его поэтической реальностью, как основного способа претворения жизни в поэзию, построения поэтического мира на основе мира реального.

«Соотношение между разными сторонами предметного мира, вовлекаемыми в лирическое стихотворение, может быть очень многообразным» [Там же]. Это значит, что связи, устанавливаемые между теми или иными компонентами, противоречивы и сложны. Т. Сильман концентрирует внимание не на личностном начале в лирике, а на законах построения мира, что особенно актуально для исследования поэтического мира.

По той же причине интересен подход Я. О. Зунделовича, который при изучении лирики Ф. И. Тютчева особое внимание уделяет исследованию законов поэтического мира. Он размышляет над двумя ключевыми для исследования поэзии категориями: авторским «я» и образом мира, окружающего «я». Я. О. Зунделович вводит понятие «образ мира»

художника, считая его более приоритетным, нежели становящееся постоянным предметом дискуссий понятие лирического героя. Зунделович справедливо считает поэтическую реальность преломленной в восприятии автора. Таким образом, мы снова сталкиваемся с понятием призмы авторского взгляда как единственного проявления его присутствия в собственном поэтическом мире. «Образ мира может рассматриваться как начало, организующее в произведении вязь мыслей и чувствований, вообще их развитие, движение, их смену. Образ мира каждого художника – тот магнит, который притягивает к себе отдельные моменты мировосприятия, мироощущения писателя. Поэтому анализ творчества писателя и предполагает освещение его (творчества) под углом зрения его (писателя) образа мира» [Зунделович 1971, с. 37].

Собственный подход к исследованию творчества автора не с точки зрения пути лирического героя, а с позиции наполнения поэтического пространства определенными образами и мотивами представлен Александром Жолковским в монографии «Поэтика Пастернака»: «Поэтический мир автора – это те постоянные темы, установки, мысли, которыми пронизаны все его произведения, на разных его уровнях и в самых разных аспектах, комбинациях и т. п. То есть поэтический мир можно представлять себе в виде набора подобных тем» [Жолковский 2011, с. 33].

Таким образом, специфика существования в поэтических текстах авторского «я» - это проблема, подвергавшаяся тщательному исследованию и литературоведов, и философов, что объяснимо, так как именно субъективное отображение автора в его текстах - смысловой центр, притягивающий внимание любого знакомящегося с репрезентированным ему миром, связующее звено между реальностью поэтической и жизненной. Рефлексируя по поводу авторского, субъективного начала в художественном творчестве (что является процессом неконтролируемым и не зависит от осведомленности человека в научных вопросах), читатель осознает специфику мира, воссозданного поэтом. В процессе сопоставления явлений

окружающего мира с тем, как они отражены в тех или иных текстах, читатель становится собеседником и оппонентом автора.

Таким образом, перед нами два типа «миров».

Поэтический мир – это художественное пространство, организованное не личностью и судьбой лирического героя, а особым принципом построения этого пространства. Несомненно, структурным и духовно-эмоциональным центром лирического стихотворения чаще всего оказывается его герой (лирическое «я»). Он предстает перед читателем в качестве абстракции, лишенной подробной характеристики и открытой любым перипетиям лирического сюжета. Этим центральный персонаж поэтического произведения отличается от любого персонажа эпоса или драмы. В лирических произведениях внимание может быть сконцентрировано на внешних событиях только посредством их внутреннего переживания и субъективного отражения во внутреннем мире авторского «я». Степень проработанности и конкретизации субъективной биографии героя определяют принципы построения мира.

Художественный мир организован четко вычерченным в контексте творчества поэта путем лирического героя, наделенного условной поэтической биографией и эволюцией внутреннего мира во времени. В противоположность ему, поэтический мир, на первый взгляд, представляется пространством без ярко выраженного субъектного начала. Авторский взгляд накладывается на читательский, а представленное взгляду поэтическое пространство кажется герметичным и монолитным, не подверженным внешним, объективным влияниям.

Являющийся объектом нашего исследования мир поэзии А. Тарковского лишен лирического героя. Его поэтический мир – это мир-позиция (по Д. Е. Максимову), а сам он поэт без истории (по М. И. Цветаевой). Он относится к той же категории, что и Е. Баратынский, А. Фет, Ф. Тютчев, Георгий Иванов. Примечательно, что сам Тарковский считал свою поэзию родственной творчеству этих поэтов, а их самих – своими

идейными вдохновителями и учителями. В статье «Что входит в мое понимание поэзии» А. Тарковский обозначает основные цели и задачи поэта. В работе ничего не говорится о значимости внутреннего мира поэта, его личности, биографии и т. п. Внимание сосредоточено на механизмах постижения действительности человеком, обладающим поэтическим даром и мировоззрением художника. Поэт для Тарковского – инструмент для познания жизни. «Поэзия – это способ видения, выбора и гармонизации» [Тарковский 1991 – 1993 (2), с. 201]. Из последующих разъяснений этой мысли складывается впечатление, что поэт, лирик – это обладатель «способности к гармонии», способности «видеть» и «выбирать». В конце статьи эта мысль формулируется еще более четко: «...поэт ценен не только как миропостигающий орган человечества, но и как гармонизатор мира, служа миропознанию» [Там же]. Необходимо заметить, что в этой статье, представляющей собой черновик, Тарковский очень часто ссылается на Фета. Нередко подобные упоминания не раскрыты, не объяснены и ограничиваются только указанием в скобках фамилии Фета рядом с той или иной мыслью о предназначении поэта и сущности поэзии. Здесь же А. Тарковский обозначает процессы трансформации жизни в поэзию: «Жизнь есть сложная категория в силу своего неизбранного изобилия. Познать ее можно только посредством выбора, избрания, гармонизации... Поэзия (здесь только о лирическом стихотворении), таким образом, есть (речь о художественном методе) метод ограничения при подчеркивании контуров детали (наиболее характерной) в лирическом стихотворении и становления равновесия частей целого так, чтобы частное в целом никогда не забывалось, но и не было бы самоцелью, служило целью, тогда как целое служило бы как составная часть тому, что составляет выражение художником его мира» [Там же]. То есть для Тарковского поэзия – прежде всего способ создать другой мир из существующих уже компонентов, выборочно взятых из жизни.

В центре нашего исследования – мир, состоящий из взаимодействующих друг с другом пространственно-временных полей, и

субъект, находящийся с окружающим его художественным пространством в определенных отношениях, а также характер связи человек (субъект) – мир. В своем главном научном труде «Лирика Некрасова» Б. О. Корман пишет: «Если рассматривать авторское сознание как систему, то элементами ее оказываются отдельные субъекты сознания – субъектные формы выражения авторского сознания – со своими сферами. Каждый из субъектов сознания объединяет группу лирических стихотворений. Эта группа стихотворений образует элемент лирической системы» [Корман 2008, с. 288].

До сегодняшнего дня субъектный подход к лирике не утратил актуальности. Это связано с тем, что в поэзии конца XX века и современной поэзии было и есть место для экспериментов с субъектной организацией, сама категория субъекта видоизменялась, появлялись новые субъектные формы. Например, в отношении современной поэзии часто обсуждается мысль о «растворении субъекта». Это связано с тем, что в текстах часто отсутствует ярко выраженное личное начало. [Северская 2018, с. 186]. Есть поэтические направления, которые декларируют «прозрачность» и «проницаемость» субъектной позиции.

В русском литературоведении категория лирический (или поэтический) субъект традиционно считалась одной из значимых для адекватной интерпретации текста. В рамках европейской науки, напротив, понятие субъекта все чаще стало представляться спорным. Существует два противоположных взгляда на необходимость фокусирования на субъектной структуре текста. Первый подход заключается в отрицании «структурной формы субъекта в тексте» [Шталь 2018, с. 40]. Фокусирование внимания на субъекте осуждается как «ненужное одушевление и онтологизация чисто текстовых феноменов» [Там же]. Такой точки зрения придерживается Рюдигер Цимнер. Противоположная точка зрения характера для Дитера Бурдорфа. Он выделяет разные формы субъекта в поэтических текстах по аналогии с нарратологической коммуникативной моделью и подчеркивает, что в тексте существует авторский «творческий порыв», который является

«структурирующей силой текстового целого и заменяет автора в тексте» [Burdorf 2017, p. 25].

Также важным и обсуждаемым остается вопрос фиктивности авторского «я», таким образом вопрос о возможности или невозможности отождествления «я» в тексте с автором оказывается вновь открытым. Немецкая исследовательница К. Хамбургер, а вслед за ней канадский ученый Д. Каллер возвращаются к позиции, которая утверждалась в романтической поэзии и заключалась в том, что стихотворение – это исповедь, а значит сам поэт напрямую делится с читателем сокровенными чувствами. То есть лирический текст не всегда является «формой репрезентации фиктивного высказывания» [Culler 2015], а вполне может быть как непосредственным сообщением субъекта, так и фиктивным высказыванием некоего «я», отличного от автора. По мнению Каллера, не существует критериев, которые могли бы помочь точно отождествлять лирического субъекта с поэтом [Шталь 2018, с. 63].

На данный момент вопросы субъективации продолжают изучаться в разных областях филологии: поэтике, поэтической грамматике, семиотике, функциональной лингвистике и многих других. Существует множество классификаций, в которых по разным принципам выделяются разные типы субъектов. Например, с точки зрения исторической поэтики существует три типа субъекта: синкретический, жанровый, лично-творческий. Ю. Н. Караулов выделяет три уровня языковой личности: вербально-семантический, когнитивный, прагматический [Караулов 1989].

Также важной представляется функционально-семантическая систематизация, согласно которой существует четыре типа субъектов поэтического текста: репрезентирующий, референцирующий, модализирующий, концептуализирующий. В рамках лингвопоэтики классификация опирается на несколько критериев: степень эксплицированности субъекта, степень расчлененности референции, доминантную референтную область (мир, знак, сознание), уровень

реализации субъекта, интенциональность, тяготение к синтагматической или парадигматической реализации [Суслова 2018, с. 132].

Первому типу субъективации свойственна «установка на линейное развертывание повествования и синтагматическая ориентация, эксплицированность субъекта посредством центра поля персональности и доминантная референтная область мир также характерны для этого типа субъективации» [Там же, с. 133]. Референцирующий тип предполагает парадигматизацию текста и импликацию субъекта. Субъект реализуется на уровне ограниченного отрезка текста. Доминантные референтные области – знак и мир. Третий тип, модализирующий, наиболее близок лирическому субъекту в классическом понимании. Доминантной референтной областью является знак. Субъект реализуется на уровне грамматики, тяготеет к парадигматической организации. В концептуализирующем типе субъективации рефлексивность максимальна, рефлексия не расчленена, организация парадигматическая. Для выявления субъекта нужен более масштабный контекст.

Наличие описанных выше и многих других теорий субъектности и классификаций субъекта подтверждает неослабевающий интерес к субъектной организации поэтического текста и значимость этой категории для интерпретации поэтического мира.

Лирическая система Арсения Тарковского также представляет собой сочетание нескольких элементов, находящихся в сложном взаимодействии друг с другом. Каждый из элементов лирической системы становится отражением той или иной грани субъектного сознания.

Субъект – категория не только литературоведческая, но и философская. В области философии понятие претерпевало влияние разных направлений, в соответствии с чем ему отводилась разная роль и оно наделялось различными смыслами и интерпретациями.

В философском труде Винсента Декомба «Дополнение к субъекту. Исследование феномена действия от собственного лица» рассматривается

понятие субъекта, его интерпретации разными философами, история интерпретации понятия в разные эпохи. Автор отталкивается от максимы: «Философии нужен концепт субъекта, поскольку он является базовым в нашей языковой практике» [Декомб 2011, с. 120]. Такой подход к значимости лирического субъекта был актуален на протяжении многих столетий и только во второй половине XX века стал уступать место иным подходам к осмыслению реальности. На протяжении нескольких последних десятилетий развивался объектно-ориентированный подход. Объектно-ориентированная онтология как одна из версий спекулятивного реализма предлагает модель мира объектов, существующих независимо от человеческого восприятия, и ставит под сомнение центральную неотменяемую роль субъективного взгляда.

Для понимания сущности субъектной организации поэтического мира Арсения Тарковского особенно важным является осознание исключительного места проблемы субъекта в поэтическом сознании Тарковского. Концепция субъектно-объектных отношений исследуется, видоизменяется и совершенствуется на протяжении творческого пути.

1.2. Субъектные основы поэтического мира³

«Авторское “я” в поэтическом мире А. Тарковского – субстанция гибкая, изменчивая, неоднозначная, не имеющая четких контуров. “Я” то оказывается отстраненным от мира, что позволяет говорить об объективном взгляде, то сливается с миром или отдельными образами, либо оба эти процесса парадоксально происходят одновременно» [Царёва 2022а].

Личная интонация лирического субъекта также сложна и противоречива. С этой точки зрения поэзия Тарковского неоднородна. Есть тексты с элегическим звучанием, есть с возвышенно-одическим, есть с

³Параграф лег в основу статьи : Царёва О. А. Основы субъектно-объектной организации поэтического мира Арсения Тарковского // Modern Humanities Success. №2. 2022. С. 62 – 66

нарочито детским. Та или иная тональность создается именно с помощью интонации лирического субъекта.

Текстам одического и элегического типа свойственны чеканность слога и отточенность мысли, тяготение к афористичности. Лирический субъект обозначает свое место в мире прямо и недвусмысленно, таким текстам свойственна бравурность и четкие афористичные формулировки. Лирический субъект утверждает собственный исключительный статус, бесстрашие перед лицом испытаний, излучает уверенность и непоколебимость.

Наряду с такими произведениями присутствуют и прямо противоположные по субъективному мироощущению. Лирический субъект в них обуреваем чувствами, его переполняют страх, неуверенность, бессильная ярость. Он осознает собственную беспомощность и незащищенность, которые проявляются как косноязычность.

Парадоксальность субъективного мироощущения заключается в сосуществовании двух принципиально противоположных состояний.

Проблеме угла зрения, под которым можно увидеть поэтический мир, посвящено большое количество исследований. Это связано с тем, что, во-первых, понимание специфики существования авторского «я» в текстах позволяет исследовать ключевые аспекты поэтического мира, а, во-вторых, проблема субъектного самосознания является центральной темой многих произведений Тарковского. Такие тексты посвящены поиску лирическим субъектом нужной точки зрения, с которой можно полнее увидеть общую картину мира, а также осмыслению выполняемой в мире роли и соотносённости себя с другими объектами.

Несмотря на большое количество подобных исследовательских работ, все они содержат похожие выводы. В многочисленных исследованиях Арсений Тарковский неизменно представлен приверженцем антропоцентрической картины мира. Например, в статье «Антропоцентризм в поэзии А. А. Тарковского» Т. А. Воронова пишет о такой особенности поэзии Тарковского, как «антропоцентричность, привязанность лексических

смыслов к миру человека» [Воронова 2010, с. 11]. На «веру А. А. Тарковского в антропоцентрическое устройство мира» [Лаврин 1991] указывает составитель собрания сочинений поэта А. П. Лаврин. Аналогичную мысль высказывает С. А. Мансков: «В художественном мире А. Тарковского лирический субъект <...> ощущает антропоцентричность мира» [Мансков 2011, с. 312]. Также антропоцентричность времени в мире А. Тарковского отмечает Л. В. Мирошник [Мирошник 2005, с. 277].

Изначально такая позиция не вызывает сомнений. У Тарковского достаточно много текстов, в которых, на первый взгляд, утверждается исключительность, приоритетность антропоцентрического взгляда на мир. Кажется, что никакой другой реальности, кроме той, которая представлена в человеческом восприятии, не существует.

Например:

Я человек, я посредине мира... [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 172]

Кроме того, одной из важных для Тарковского книг был труд Пьера Тейяра де Шардена «Феномен человека» [де Шарден 2018]. По Тейяру де Шардену, человек – мера всего, его взгляд и есть единственная призма, сквозь которую представлен мир. Проблема прямой зависимости познания мира от угла зрения, с которого действительность воспринимается, от взгляда, которым на мир смотрят, невероятно актуальна для поэта на протяжении всего его творчества.

Но вместе с тем поэт вступает во внутренний спор со столь понятной ему концепцией. Она противоречит драгоценной для Тарковского идее абсолютного равенства всего в мире. Эта субъективность, для де Шардена являющаяся данностью, неприемлема для Тарковского, который видит предназначение поэта в том, чтобы «каждому зерну подать голос» [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 366].

При детальном рассмотрении субъектная позиция А. Тарковского представляется не столь однозначной. Во-первых, Тарковский достаточно

часто использует формулу прямой соотнесенности субъекта с кем-то или чем-то другим «Я - ...» [Царёва 2022а]. Например, кроме «я человек», есть и «я по крови домашний сверчок» [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 59], и «я свеча», а также некоторые другие формулы прямого сопоставления. Таким образом, точка зрения человека становится лишь одной из возможных. Антропоцентризм не был для Тарковского незыблемой максимой, он был фактом реальности, который необходимо было преодолеть, трансформировать.

В стремлении увидеть мир с разных точек зрения субъект примеряет на себя судьбы неодушевленных предметов, людей, животных, насекомых, деревьев. Кроме прямого сопоставления, субъект часто соотносит себя по степени родства с тем или иным объектом поэтической реальности.

Таким образом, взгляд субъекта никогда не бывает в полной мере отстраненным. Поэт сознательно отказывается от позиции только стороннего наблюдателя как от ложнообъективного взгляда в пользу взгляда, максимально сближенного, часто совпадающего с объектом, находящимся в центре его внимания. Субъект либо тесно связан, либо полностью отождествлен с другим существом или предметом, который находится в поле авторского внимания. Рассмотрим оба варианта взаимодействия субъекта и объекта в поэтическом мире.

В большинстве текстов субъект обозначает свою связь с тем или иным персонажем или любым объектом реальности.

И подмастерьем стать у Феофана... [Там же, с. 326]

С Овидием хочу я брынзу есть... [Там же, с. 207]

И собеседник, и ровесник

Деревьев полувековых ... [Там же, с. 175]

Зеленые рощи, зеленые рощи,

Я брат ваш, лишенный наследственной мощи... [Там же, с. 34]

Я наместник дерева и неба [Там же, с.142]

Во всех случаях речь идет об общем деле, духовной близости, кровном родстве. Только через соприкосновение с жизнью и внутренним миром другого происходит понимание его позиции и точки зрения.

«Это связано с тем, что в поэтическом мире концепция одушевленности отличается от общепринятой. Одухотворенность всех явлений, наделение мыслями, чувствами, речью всего на земле, всего, что окружает субъекта, является характерной чертой поэтического мировоззрения А. Тарковского» [Царёва 2022a].

Остановимся подробнее на наиболее важных для поэта образах.

Во-первых, это реально существовавшие люди, диалог с которыми необходим поэту. На правах собеседников, идейных оппонентов, близких по духу людей, двойников появляются Жанна Д'Арк, Франческо Петрарка, Овидий, Винсент Ван Гог, Эсхил, Сократ, Григорий Сковорода, Феофан Грек, Анджело Секки и другие. Исключительную роль в поэтическом мире Тарковского играют древнеримский поэт Овидий и странствующий философ и поэт Григорий Сковорода. Остальные упоминаются для решения конкретных художественных задач или оказываются необходимыми для создания определенного культурного контекста.

Например, о духовном родстве с итальянским астрономом⁴ говорится в стихотворении-фантазии «Анджело Секки»⁵. Это дань уважения увлечению астрономией, которому А. Тарковский был верен всю жизнь:

Еще ребенком я оплакал эту

Высокую, мне родственную тень. [Тарковский 1991 –

1993 (1), с. 85]

⁴ Анджело Секки – один из пионеров астроспектроскопии. В 1863-1868 изучил спектры около 4000 звезд; первым выдвинул идею классификации звездных спектров; разработал такую классификацию, разделив звездные спектры на четыре основных типа.

Секки Анджело // Электронный ресурс URL: <http://www.astronet.ru/db/msg/1219983> (Дата обращения - 05.12.2021)

⁵ О фантазийности данного стихотворения свидетельствует переосмысление некоторых фактов биографии Анджело Секки. Тарковский добавляет факты о длительном изгнании Секки из родного города, что не соответствует действительности. Но мотив изгнанничества важен для поэтического мировоззрения А. Тарковского.

Следующей категорией персонажей являются персонажи художественных произведений. Наряду с реальными личностями присутствуют и вымышленные персонажи – из греческой, египетской мифологии, а также из литературных произведений. Особенно близка поэту древнегреческая мифология, в которой конфликт простого смертного роком, богами и другими не зависящими от него силами представлен наиболее остро и выразительно.

Герои мифов выбраны поэтом не случайно, их судьбы и характеры отражают базовые аспекты и мировоззренческие установки, формирующие поэтический мир. Общей судьбой, жизненной ситуацией объединены три мифологических персонажа, к которым поэт обращается чаще всего: Марсий, Фазтон, Актеон.

В каждом из этих героев одновременно присутствуют два начала – человеческое, земное, и сверхчеловеческое, божественное. Марсий – сын Эагра (по одной из версий), Фазтон – сын Гелиоса, Актеон – внук Аполлона. Такая трагическая раздвоенность неизменно приводит к внутреннему конфликту и трагедии. Причастность к миру богов не меняет их участи смертных, но вселяет в них неоправданную веру в собственное величие. Уязвленное самолюбие или невзначай внушенное ощущение абсолютной внутренней свободы делают их мишенью богов, перед которыми они беззащитны.

Их объединяет общая, воплощенная в конкретной истории идея трагического обреченного противостояния смертного богам, всегда заканчивающегося гибелью беспомощного перед силой богов смертного. Земное существо либо одержимо гордыней и намеренно бросает вызов небесам, как Фазтон, либо невольно становится мишенью, как Актеон.

Наиболее близок поэту образ Марсия. Это не самый частотный для поэзии мифологический герой. До Тарковского особое внимание ему уделил Бенедикт Лившиц. Стихотворение «Флейта Марсия» входит в книгу

«Полутороглазый стрелец» [Гаспаров 1995, с. 321]⁶. У Лившица Марсий и Аполлон – два оппозиционных полюса, но оппозиция насыщена другим, нежели впоследствии у Тарковского, смыслом. Искусство Марсия иррационально, стихийно и темно в противовес рациональному, светлому стройному искусству Аполлона. В основе лежит актуальная на тот момент теория Ницше об аполлоническом и дионисийском началах в искусстве.

В статье М. Л. Гаспарова «Бенедикт Лифшиц: между стихией и культурой» противостояние Марсия и Аполлона как раз и представлено в рамках данной оппозиции. Марсий воплощает стихию, Аполлон – культуру.

Если истории Фазтона и Актеона рассказаны со стороны, от третьего лица, то Марсий непосредственно отражает авторскую позицию. Это он обладатель «дудки Марса» (в контексте стихотворения очевидно, что, несмотря на искаженность имени, имеется в виду именно Марсий, а не римский бог войны):

...дудкой Марса я заморожен

И в боевых доспехах безоружен. [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 231]

А. Тарковский тоже акцентирует внимание на противостоянии двух начал, но наделяет каждое из этих начал другими смыслами и полностью смещает акценты. Все внимание сконцентрировано на Марсии, Аполлон даже не назван по имени. В стихотворении из цикла «После войны» акт наказания Марсия представлен без какой-либо конкретизации палача:

В страданиях невыносимых, как Марсий,

С которого содрали кожу. [Там же, с. 140]

⁶ М. Л. Гаспаровым прослеживается трансформация отношения к оппозиции стихии и культуры в границах в этом мифе в культурном пространстве: " Был греческий миф об Аполлоне и Марсии. Аполлон, златокудрый красавец, прорицатель грядущего, — бог света, вождь муз, непобедимый в мерной игре на лире. Марсий — козлоногий и косматый сатир, дикое божество природных сил из малоазиатской Фригии, наслаждающийся экстатическими звуками флейты. <...>Для античности и классицизма это было символом торжества света, разума, порядка, культуры над темным хаосом стихийных сил, могучих, но бессмысленных и потому опасных. Аполлону поклонялись, Марсия ужасались.

На исходе XIX в. это однозначное преклонение перед силой светлого разума поколебалось. Ницше призвал к возрождению дионисийской стихии. Наступило неустойчивое равновесие. Иррациональное влекло и соблазняло, но отречься от многовекового стремления к светлой гармонии было невозможно."

В этой синтаксической конструкции отсутствует субъект действия, перед нами неопределенно-личное предложение, что отражает безликость и деперсонифицированность ярости богов. У Марсия, пастуха, в совершенстве владевшего искусством игры на флейте, пострадавшего за свое искусство и столь близкого автору, нет столь же очевидного противника. Ему противостоит необъяснимая, невидимая и иррациональная сила. Весь деспотический потенциал судьбы сосредоточен в образе неназванного бога.

Личность и судьба Марсия отражают представление А. Тарковского о том, каким должен быть истинный творец и какими испытаниями это может ему грозить. Во-первых, Марсий простого, земного происхождения и столь же простой, не связанной с творчеством в прямом смысле слова профессии (он пастух). Именно пастухи, как те, кому доступны простые радости земного бытия и единения с природой, появляются в цикле «Степная дудка». Их безыскусная жизнь представлена как образец незамысловатого уюта вдали от цивилизации, о котором грезит субъект. Из прозаических атрибутов их жизни складывается поэтическая картина земного рая:

У пастухов кипел кулеш в котле [Там же, с. 206]

Во-вторых, он одержим своим искусством и противопоставляет свою незамысловатую музыку и простой музыкальный инструмент величественной музыке Аполлона и его кифаре.

В стихотворении «Превращение» субъект напрямую примеряет на себя и судьбу, и особый творческий дар Марсия:

Я безупречно был вооружен,

И понял я, что мне клинок не нужен,

Что дудкой Марса я заморожен

И в боевых доспехах – безоружен... [Там же, с. 231]

Чтобы сопоставить и противопоставить участь воина и участь поэта, долю смертного и долю бога, Тарковский как будто по ошибке называет Марсия именем древнеримского бога войны. И дудка становится оружием, оружием поэта, а атрибуты войны (боевые доспехи) перестают им быть.

Субъект находится в ситуации выбора и без колебаний этот выбор делает. В пользу земной поэзии. В пользу слабости. В пользу свободы. Даже если она наказуема и гибельна.

Через образ Марсия передается также идея сверхчувствительности. Лирический субъект ощущает себя с содранной кожей, потому что чувствует отзвучивающуюся в нем непереносимую боль мира и его обитателей.

В этом тексте имплицитно присутствует образ не менее значимого для Тарковского римского поэта Овидия, к которому отсылает заголовок «Превращение». Марсий для Тарковского – не только персонаж из древнегреческой мифологии, но и герой поэмы Овидия «Метаморфозы». Поэма представляет собой уникальное по охвату и масштабу собрание античных мифов, поэтому обращение к нему поэта кажется логичным. Но это не единственный случай подобного обращения. Стихотворению «Надпись на книге» предпослан эпитафия из «Метаморфоз» [Овидий 2016]. Отрывок посвящен размышлению о бесконечности и непрерывности времени. По композиции, отбору материала, корпусу идей Овидий в этом произведении близок Тарковскому с его поэтическими и мировоззренческими установками. Особенно в том, как отдаётся приоритет деталям наглядным и зрительным, а также космическим и символическим, призванным соединить прошлое и будущее со свершающимся сейчас, со всем мирозданием. Этим поэт добивается того, что фантастический мир поэмы, с одной стороны, обретает пластическую реальность, а с другой – становится миром, в котором все переплетается между собой и все возможно. Именно по таким законам функционирует и поэтический мир А. Тарковского.

Овидий как личность с таким же трагическим изгнанническим уделом фигурирует и в качестве собеседника субъекта. Они похожи в самом важном – внутренней свободе, причастности к миру поэзии, одновременно Овидий является тем, чьей судьбы желал себе лирический субъект, так как тоже слаб и привязан к материальным благам и общественному признанию.

Социальная обусловленность человека, его связанность с обществом представляются поэту важными факторами осознания человеком себя во взаимодействии с миром на всех уровнях. Необходимость встраиваться во внешнюю реальность продиктована инстинктом самосохранения, но отказ от попыток свидетельствует о внутренней свободе личности. В этом ключе по-особому трактуется интерес поэта к изгнанникам – Овидию, Анжело Секки. Ситуация, в которой человек не имеет достаточно мужества выбрать свободу, но оказывается вынужден принять этот дар, который и им самим, и окружающими воспринимается как наказание, близка поэту и является одним из сквозных мотивов его творчества. Изгнание и освобождение в контексте поэтики Тарковского – практически абсолютные синонимы, ближайшие понятия.

Овидий и Анжело Секки – изгнанники, тоскующие по миру, из которого были изгнаны, терзающиеся «кесарем униженной честью» [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 207] и потому не способные оценить ни преимущества нового образа жизни, ни окружающий их новый мир. Это за них может сделать лирический субъект, который проходит вслед за ними и рядом с ними их жизненный путь, готов «горевать на берегу Дуная» [Там же, с. 207], но все же оставляя за собой возможность видеть беспредельность и совершенство действительности, свободной от условностей. Для того, чтобы почувствовать счастье от единения с миром, субъекту не нужна далекая, утраченная действительность.

Личности, появляющиеся в мире А. Тарковского – в первую очередь люди, через искусство или науку постигающие природу вещей и человека.

Мировоззренчески к трем античным мифам примыкает история Жанны Д'Арк. Жанна также вступает, проходит жизненный путь в постоянном взаимодействии с высшими силами и гибнет. Поэт и воин – две ипостаси, по-разному соотносимые в искусстве. Они могут и сопоставляться, и противопоставляться, и дополнять друг друга. Главное противоречие состоит в том, что поэт наблюдает за миром со стороны, обычно не принимая ничью

сторону, воин же находится в гуще самой жизни и вынужден постоянно делать выбор и принимать чью-то сторону. Но в творчестве Тарковского эти два мироощущения скорее сопоставляются, поэт находит в них близкие друг другу черты (см. со/противопоставление Марса и Марсия в стихотворении «Превращение»). Тарковский сводит воедино две ипостаси. Это одновременно оппозиция «поэт-воин» и «бог-человек». Ощущая определенную близость в этих противоположностях (и один, и второй путь человек не выбирает самостоятельно, он вынужден смириться с данностью, с наличием у него дара), субъект все же делает выбор в пользу поэта, человека, земного.

Говоря о воинах, поэт ведет речь не о великих честолюбцах, одержимых желанием покорить мир, а о тех, кого к борьбе принудило высшее предназначение. В этом смысле очевиден выбор именно Жанны Д'Арк, единственной, чья личность и имя никак не ассоциируются ни с желанием почестей, ни с жадой власти. В стихотворении «Дерево Жанны» сопоставляются не столько лирический субъект, поэт, постигающий мир, и дева-воительница Жанна, сколько сходные жизненные ситуации, в которых поэт и воин получают весть, информацию извне, из другого мира. «Голоса поют» и субъекту, обладающему творческим даром, и крестьянской девушке, которая станет спасительницей Франции. В тексте представлены две сходные ситуации озарения, которое влечет за собой неизбежное принесение себя в жертву. Но облечь духовное послание в материальную форму или нет – выбор того, кому оно послано.

Для поэта этот выбор представляется как выбор между земным и небесным. Субъект выбирает земное, с возвращением поэзии к «материнскому лону», отвергая неверный и иллюзорный дар высших сил. Жанна, делающая противоположный выбор, обрекает себя на бесполезную (по мнению поэта) смерть:

Ах, Жанна, Жанна, маленькая Жанна!
Пусть коронован твой король, – какая

Заслуга в том? Шумит волшебный дуб,
И что-то голос говорит, а ты
Огнем горишь в рубахе не по росту. [Там же, с. 78]

Также внимание сосредоточено на животных, птицах и насекомых, которыми густо заселена поэтическая вселенная Тарковского.

В поэтическом мире обитают бабочки, кузнечики, мотыльки, стрекозы, сверчки. Царство насекомых обращает на себя пристальное внимание автора. Можно предположить, что это связано с особой хрупкостью и беззащитностью насекомых перед лицом мира, с краткостью и мимолетностью их жизни, невозможностью победить или хотя бы отсрочить смерть.

Обращение к образам бабочки, сверчка, кузнечика, стрекозы в мировой поэзии происходит достаточно часто.

Бабочка чаще всего является для поэтов символом души [Трессидер], сверчок – символом уюта и домашнего очага [Трессидер]. Наибольшее число разнообразных ассоциаций рождает кузнечик. Во-первых, кузнечик (точнее, цикада) занимает прочное место в анакреонтической традиции, которой следовали М. В. Ломоносов, Н. И. Гнедич, Г. Р. Державин. Цикады (в русских переводах цикада «превращается» в кузнечика) в античности считались существами, посвящёнными Аполлону и музам, в их стрекотании древним грекам слышались первые звуки поэтического творчества. По Анакреонту, кузнечик любим богами и сам практически бог, так как наделен поэтическим даром, беззаботен, не знает бремени повседневных забот и старости. В XX веке кузнечик продолжал оказываться в центре поэтического внимания. О нем писали Вяч. Иванов, О. Мандельштам, О. Седакова⁷, В. Хлебников⁸.

⁷ Стихотворение Ольги Седаковой «Кузнечик и сверчок» написано по мотивам стихотворения Китса и с переосмыслением некоторых образов Арсения Тарковского.

⁸ Подробнее о трактовке образа кузнечика в контексте разных литературных традиций можно прочесть в работе Е. С. Абелюк: Абелюк Е. С. Олимпийские кульбиты "Кузнечика" // Литература. Учебно-методический журнал для учителей словесности. 2014. № 01. С. 37-44.

Со временем образ кузнечика образовал поэтическую диаду с образом сверчка. Из перечисленных насекомых несомненными альтер-эго субъекта являются кузнечик и сверчок. Ключевым здесь является стихотворение Джона Китса «Кузнечик и сверчок». У Китса кузнечик и сверчок – лишь исполнители, они не важны сами по себе, краткость их жизни – неотменяемая часть реальности, факт, который не вызывает грусти. По Китсу, мир прекрасен, так как поэтический голос природы не умолкает никогда. Умолкает кузнечик – заводит песнь сверчок⁹.

Осмыслению образа кузнечика посвящено несколько текстов А. Тарковского. В первую очередь, это «Кузнец», «Загадка с разгадкой», цикл «Кузнечики». Кроме того, есть тексты, в которых данный образ не является центральным, но играет важную роль. Так, он появляется в циклах «Жизнь, жизнь», «Зима в детстве», «Степная дудка», стихотворении «Степь» и некоторых других.

Совершенно по-другому расставляет акценты А. Тарковский. В-первых, кузнечик не всегда является для Тарковского символом поэта. Этот образ имеет гораздо больше коннотаций и рождает новые ассоциации, до Тарковского не осмыслявшиеся. По сути, традиционному изображению кузнечика в поэзии Тарковский отдает дань только в стихотворении «Загадка с разгадкой». По форме оно действительно является загадкой, которая разгадывается самим автором в последнем катрене. Среди характеристик кузнечика, по которым можно догадаться, кого же имеет в виду автор,

⁹ В свой час своя поэзия в природе:
 Когда в зените день и жар томит
 Притихших птиц, чей голосок звенит
 Вдоль изгороди скошенных угодий?
 Кузнечик — вот виновник тех мелодий.
 Певун и лодырь, потерявший стыд,
 Пока и сам, по горло пеньем сыт,
 Не свалится последним в хороводе
 В свой час во всем поэзия своя:
 Зимой, морозной ночью молчаливой
 Пронзительны за печкой переливы
 Сверчка во славу теплого жилья.
 И, словно летом, кажется сквозь дрему,
 Что слышишь треск кузнечика знакомый.
 Перевод Б.Л. Пастернака
 Ист.: Китс Дж. Стихотворения. Л.: Наука, 1986. С. 321

Тарковским указаны легкомысленность, отношение к поэзии, тесная связь с Анакреоном, Г. Державиным, В. Хлебниковым. Кузнечик является живым воплощением поэзии для всех перечисленных поэтов, эта идея не отвергается, но подчеркивается, что в поэтическом мире А. Тарковского у него есть и другое предназначение:

Мой кузнечик, мой кузнечик,

Герб державы луговой! [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 185]

Притяжательное местоимение «мой» в данном случае придает личный, субъективный оттенок образу, а также несет разграничительную функцию. «Мой» кузнечик в восприятии субъекта если и не противопоставлен кузнечнику Державина и кузнечнику Хлебникова, то в любом случае имеет собственные черты.

Рассмотрим разные ипостаси, в которых предстает кузнечик в поэтической вселенной Тарковского.

В цикле «Кузнечики», состоящем из двух стихотворений, кузнечики заняты отнюдь не сочинением или исполнением песен. Они «пляшут в желтой траве» [Там же, с. 259] строят дома, из которых вырастает целый город.

Показательно здесь присутствие явного субъектного начала. Субъект не просто представляет собственную фантазию – картину лугового строительства, он высказывает желание помочь кузнечикам. Создается впечатление, что лирическому субъекту эта картина кажется веселой и беззаботной. Он примеряется к разным строительным делам, в которых мог бы помочь кузнечикам:

Я бы им строил, бетонщик и плотник,

Каменщик, я бы им камень толк.

Я бы точил топоры – я точильщик,

Я бы ковать им помог – я кузнец,

Кровельщик я, и стекольщик, и пыльщик. [Там же, с. 259]

Неожиданной здесь оказывается последняя строка, развязка:

Я бы им песню пропел наконец. [Там же, с. 259]

Певцами в данном случае оказываются не кузнечики, традиционно наделяемые этой способностью в поэтических текстах. Песню поет лирический субъект. Кузнечики же здесь – природные существа, проживающие свою короткую простую жизнь, наполненную повседневными делами и житейскими радостями.

Первое стихотворение проникнуто чувством оживленной радости, стремлением стать частью этого веселого, звонкого, торопливого мира, проекцией которого и становится мир луговой. Но во втором стихотворении появляются тревожные ноты, к финалу тревога только нарастает.

Жизнь кузнечиков перестает казаться радостной и беззаботной. Только во втором стихотворении автор заостряет внимание на стрекоте кузнечиков. Звуки, издаваемые кузнечиком, для поэта – это песня и молитва. Кузнечик обращается с мольбой к «луговому богу» на своем «зеленом языке» и просит «пожить еще немного, пока травы коса не косит» [Там же, с. 260].

Мир природы больше не видится ни счастливым, ни беззаботным. Жизнь кузнечика скоротечна, противиться законам жизни и смерти невозможно. Кузнечик здесь символизирует любое незащищенное существо.

Здесь проявляется трепетное авторское отношение к любой жизни, в особенности к такой хрупкой и короткой.

Хрупкость и уязвимость кузнечика подчеркивается и в другом стихотворении – «Кузнец». Кузнечик здесь – альтер эго лирического субъекта, его душа, живое воплощение внутреннего мира. Поэт задумывается над природой собственного поэтического дара. Согласно авторской концепции, поэтом не рождаются, это результат долгой работы личности над собой и воздействия на нее внешнего мира, мучительной трансформации.

Сам на себе я самого себя

Самим собой ковал – и горн гашу... [Там же, с. 281]

Желание стать идеальным поэтическим инструментом, с помощью которого можно передавать мысли, чувства и переживания всего живого на земле, оказывается неосуществимым. Субъект осознает собственное несовершенство и слабость. Получившийся в результате инструмент-творец не соответствует представлениям творца. В этом одновременно и инструменте, и творце (автор осознанно подчеркивает одновременно и объектность, и субъектность собственного создания: он и творение, и творец) много несовершенств, есть слабость и дисгармоничность: трещины, «не те» выгибы, раковина на месте горловины. Тем не менее лирический субъект испытывает скорбную нежность по отношению к собственному созданию, называя его ласково кузнечиком. Субъект принимает свершившееся, несмотря на отсутствие практической пользы своего творения (ни хлеба, ни совета), обнаруживая иную ценность. Осознание себя столь же хрупким и недолговечным созданием, как кузнечик, который обозначен как «друг неверный и плохой близнец» [Там же], приводит к осознанию собственной близости к каждому, чей голос замалчивается и чья жизнь не считается ценной [Лысенко].

Такое же парадоксальное сочетание хрупкости и бесценности живого существа, его идеальности и уязвимости передается и в образе мотылька, «фараона с ноготь» [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 171]. Сочетание царственности и уязвимости – один из характерных мотивов Тарковского.

Результатом сближения субъекта и мира становится отождествление себя с миром и его обитателями, которое приводит к еще более глобальному процессу – растождествлению себя, утрате осознания себя как отдельного существа, слиянию с миром, растворению в нем.

Подобное метафизическое единение воплощается в материальных образах. Субъект в прямом, буквальном смысле становится частью окружающей действительности, оказывается связан с ней. Например, подобный процесс описан в стихотворении с символическим названием

«Превращение» (это аллюзия на «Метаморфозы» Овидия¹⁰, а точнее – конкретный эпизод, посвященный сатиру Марсию). В финале стихотворения субъект оказывается «сращенным с хрящами придорожной бузины» [Там же, с. 231]. Примечательно, что слияние оказывается результатом болезненного процесса, которым и является перерождение, неизменно сопряженное с насилием, со смертью и возрождением. Идею перерождения через физическое насилие несет в себе образ травы, «просовывающей копьцо сквозь каждое кольцо рубахи» [Там же].

Необходимо отметить постепенное изменение отношения субъекта к такому положению. Изначально он воспринимает свою неразрывную связь с земным миром как неизбежность, иногда тяготится ею («и пожелал я легкости небесной» [Там же]), но в итоге принимает все как высшее благо, награду и кульминационное воплощение личного замысла. Субъект утрачивает страх смерти, растождествляется как отдельная личность, становится частью единой системы:

С такую влагою навеки породнится,
 Что он и сам сказать не сможет, наконец,
 Звезда он, иль земля, иль человек,
иль птица. [Там же, с.
 365]

Такого рода слияние, создающее ощущение цельной картины мироздания, реализуется и на идейном, и на образно-выразительном уровне, в виде выстраивания метафорических соответствий. В статье С. В. Кековой «Философия слова Арсения Тарковского в контексте русской религиозной философии языка» авторская стратегия подробно рассматривается и в конечном счете формулируется как «закон взаимной любви» [Кекова 2011, с. 52 = 53]

¹⁰ К личности и творчеству Овидия А. Тарковский обращается неоднократно. Отрывок из поэмы «Метаморфозы» предпослан стихотворению «Надпись на книге».

Радикальность подобного подхода к миру исключительна и не встречается в таком абсолютном воплощении ни у предшественников, ни у современников Тарковского. Это новое, в полной мере переосмысляющее традиционное восприятие реальности направление набирает силу только в наши дни. Здесь можно вспомнить основополагающие для нового подхода к реальности труды структуралиста Жюльена Делеза или Грэма Хармана, одного из создателей объектно-ориентированной онтологии. Арсений Тарковский с важнейшим для себя стремлением «стать листвой» [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 366], «каждому зерну подать голос» [Там же], слиться и уравнивать себя с каждым объектом окружающего мира предвосхищает, опережая время, важнейшие философские системы второй половины XX века и современной нам реальности XXI века. Тарковский опережает Жюльена Делеза с его убежденностью, что быть человеком – значит переставать быть человеком, отклоняться, превращаясь в ребёнка, животное, растение, атом. Он оказывается предвестником современной философской тенденции осознанного отказа от субъектного восприятия мира, утверждения равенства всех объектов, восприятия человека как объекта, ни в чем не возвышающегося над другими объектами реальности, будь то камень, растение и т. п.

Такую тенденцию можно наблюдать в сюжетных зарисовках, как, например, «Румпельштильцхен», а также стихотворениях, в названии которых каким-либо образом обозначен герой, чьими глазами читатель видит мир («Актер», «Бобыль», «Русалка»). Лирическое «я» не всегда формально совпадает с обозначенным персонажем, иногда авторский голос присутствует в тексте, выполняя роль повествователя. Но главная тенденция заключается в реализации желания поэта посмотреть на мир глазами разных персонажей, стремлении проникнуть во внутренний мир людей разного социального положения, возраста, находящихся на разных этапах жизненного пути, с разным опытом. Это попытка отразить, как одни и те же мысли и чувства переживаются отличающимися друг от друга характерами.

Арсений Тарковский относится к тому типу художников слова, в чьем творчестве в феномене «я» наиболее ярко выделяется особое авторское мировосприятие, сквозь призму которого читатель видит преломленный мир. Этот мир, сохраняя видимую похожесть на обыденную реальность, на самом деле является пространством, живущим по законам, установленным автором и создателем этого мира. Это художественное полотно не только отражает определенные реалии бытия, оно наполнено скрытыми мировоззренческими смыслами и символами, а также индивидуальными ассоциациями. В тексте, особенно поэтическом, в силу ограниченности пространства для выражения внутреннего мира автора, концентрированности мысли, не бывает случайных деталей и образов, их присутствие в художественном мире всегда обусловлено общим замыслом и общими законами построения мира. Механизмы, которые используются автором для создания того или иного образа, основанного на объекте окружающей его действительности, являются основными маркерами, благодаря которым проявляется субъектная поэтическая позиция.

Степень скрытости автора в тексте определяет процесс взаимодействия реальности и художественного творчества. Специфика соотношения реальности и поэтического мира является предметом изучения и осмысления и для самого автора. Проблема поэтической самоидентификации затрагивается во многих произведениях, но особенно показательное стихотворение «Я долго добивался...». Мир, в котором существует лирический субъект, представляет собой реальность в ее наиболее остром проявлении – с напряженностью конфликтов и выпуклостью глубинных противоречий. Для субъекта процесс жизни в этой реальности становится испытанием всех его внутренних сил, так как он сам ставит перед собой трудновыполнимые внутренние задачи. В первом катрене отражена борьба личности с собой, собственными страхами и желанием уклониться от испытаний и мучений, от напряженной духовной работы:

Я долго добивался,

Чтоб из стихов своих

Я сам не порывался

Уйти, как лишний стих. [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 75]

Идея ухода показательна, так как отражает отношение поэта к собственному творчеству. Для него это прежде всего жертвоприношение, что дважды в тексте подчеркивается образами топора и плахи:

Хоть рифма, точно плаха,

Меня сама берет. [Там же]

Стремление поместить в поэтический мир реальность во всех ее парадоксах, нюансах и противоречиях сопряжено с отказом от себя, самопожертвованием. Происходит процесс вытеснения субъектного начала, оно растворяется. Процесс деперсонализации поэтического мира осознается и осмысливается субъектом как нечто неизбежное, неконтролируемое, от него самого не зависящее. Лирический субъект пытается бороться с собой и самоустраниением из собственного поэтического мира, но тщетно.

Эту особенность точно формулирует в статье-эссе «"Звезда нищеты"». Арсений Александрович Тарковский», посвященной личности и творчеству Арсения Тарковского, О. А. Седакова: «Тарковский не оставил себя в своих стихах, как это сделали Ахматова и Пушкин. Психологического, биографического героя в них нет; это положение не меняется и от присутствия каких-то несомненно биографических подробностей. Тарковский знал это свое свойство и пытался бороться со своим ускользанием из собственной речи» [Седакова].

«Самоустраниенность» Тарковского двойственна. Она одновременно и уход из мира, дающий возможность увидеть его глазами стороннего наблюдателя, и растворенность в нем, позволяющая пережить все, что чувствует каждое существо. «Мир, воссозданный силой поэтического воображения, – это отнюдь не безоблачный и сияющий рай, в котором человек хотел бы укрыться от всех реальных жизненных невзгод. Постоянная

угроза сквозит во всем, что окружает субъекта, и во всем, чем он живет, будь то его личное предназначение как поэта или борьба за выживание как человека. В поэтической действительности есть место и раю (чаще всего утраченному, но с особенной страстной одержимостью вносимому поэтом в поле зрения читателя в виде грез, снов и воспоминаний), и аду, который иногда лишь намекает о себе зловещей ухмылкой судьбы, а иногда плотным кольцом обступает субъекта, есть гармония Вселенной и чудовищная дисгармоничность отношений человека с миром, собой и близкими, есть простые и в этой простоте совершенные земные радости и бессмысленные честолюбивые устремления.

Существование в этой реальности для поэта возможно только на пределе духовных сил, так как он стремится к трудновыполнимому – вместить в художественное пространство собственное «я» со всеми его внутренними терзаниями и противоречиями и мир, окружающий его, с его глубинными законами и тончайшими парадоксами. В стихотворении «Дождь» эта мысль выражена афористически и отражает мировоззренческую программу поэта:

Как я хочу вдохнуть в стихотворенье

Весь этот мир, меняющий обличье... [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 50]

Таким образом, лирика Тарковского является редким примером того, как проблема трансформации авторского сознания не только становится объектом изучения для исследователя, но и является одной из центральных тем в творчестве поэта» [Царёва 2022a].

Выводы по Главе 1

Проблема отражения в творчестве личности автора, событий из его жизни подвергалась тщательному исследованию литературоведов и людей искусства, размышлявших над феноменом существования субъектного начала в мире, созданном поэтическим воображением автора. Эта тема

разрабатывалась Л. Я. Гинзбург, Ю. Н. Тыняновым, Б. О. Корманом, Д. Е. Максимовым и другими учеными, в том числе современными.

Поэтов по степени включенности их личности и авторского сознания в мир, возникающий на основе созданных ими произведений, можно разделить на две группы. Для поэтов, относящихся к первой группе, характерна подчиненность художественного пространства личности и истории лирического героя, тесно связанного с судьбой, мировоззрением и характером автора. Путь лирического героя определяет принципы и элементы художественного мира.

Другая группа включает поэтов, в поэтическом мире которых нет активного личностного начала. Авторская позиция – призма, сквозь которую читатель видит мир, лишенный главенствующего субъектного начала. Художественное пространство в таком случае организовано не личностью лирического героя, а особым принципом построения пространства.

Арсений Тарковский относится ко второй группе поэтов. В его поэтическом мире нет лирического героя, наделенного автобиографическими чертами и личной траекторией развития характера и судьбы в рамках поэтического мира. Лирический субъект появляется эпизодически, проявляется на пространстве отдельных текстов, периодически скрывается за маской ролевых персонажей.

Часто позиция лирического субъекта проявляется во взаимодействии с персонажами, чье мировоззрение представляется духовно близким авторскому взгляду. Среди таких персонажей реальные исторические личности (в первую очередь это Григорий Сковорода и Овидий, кроме них в поэтическом мире Тарковского можно встретить Жанну Д'Арк, Феофана Грека, Винсента Ван Гога и других), мифологические персонажи (наиболее значимы Марсий, Фаэтон и Актеон), насекомые, птицы, животные, деревья и другие существа и явления из мира природы. Каждый обретает собственный голос и вступает во взаимодействие с лирическим субъектом.

Глава 2. Поэтика пространства Арсения Тарковского

2.1. Мир реальный и мир идеальный в поэтической вселенной

В поэтическом мире Арсения Тарковского художественные категории времени и пространства играют большую роль. При воссоздании индивидуальной картины мира поэта необходимо воспринимать в совокупности и авторское видение вселенной, и отражение этого видения в определенным образом организованном тексте.

Обращение к поэтике хронотопа при изучении мира А. Тарковского представляется справедливым, так как «в литературно художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысляется временем» [Бахтин 1986, с. 121].

Арсений Тарковский интенсивно разрабатывает собственное видение пространственно-временного континуума. Поэтический мир, созданный воображением автора, стремится к единству и абсолюту. Границы между прошлым, настоящим и будущим стираются, время прихотливо меняет свой ритм и ход. Пространственные поля, на которые членится поэтическое пространство, то оказываются разъединены, то сливаются воедино, то накладываются друг на друга, Тем не менее, в конечном итоге, пространственно-временная картина оказывается структурированной и отвечающей видению мира автора.

Наиболее очевидным видится разделение поэтического мира А. Тарковского на два хронотопа, каждый из которых существует по собственным законам. В одном сосредоточено все, что присутствует в

реальности и делает жизнь героев невыносимой, другой соткан из спасительных грез и счастливых воспоминаний.

Мир, в котором вынужден существовать субъект или в котором обитают его герои, наполнен страхом, насилием, несправедливостью. Одни обитатели бесконечно утверждают свою власть над другими. Категория власти для поэта является мерилom невыносимости бытия. Отказом от власти и насилия проникнуто стихотворение «Сократ».

Темы абсолютной власти, тирании и подавления объединяют в один хронотоп несколько пространств в поэтическом мире А. Тарковского.

Во-первых, это мир античной мифологии, в котором земные герои страдают от божественного произвола. Этот мотив прослеживается в судьбах уже упомянутых Марсия, Фаэтона, Актеона. Кроме них, присутствуют Прометей, Ахиллес и другие герои с похожими судьбами. Их объединяет общее трагическое положение по отношению к миру богов. Обладая внутренней свободой, они являются лишь игрушками в руках небожителей.

Во-вторых, Древний Рим, изгоняющий всех способных мыслить свободно. Пострадавшими от злоупотреблений властью во вселенной Тарковского являются Овидий и Анжело Секки. На их судьбе поэт останавливается подробно. В случае с Анжело Секки Тарковский даже утрирует мотив вынужденного ухода, представляя необходимость на короткое время покинуть Рим долгим несправедливым изгнанием.

Из текстов, переводимых Тарковским с восточных языков, в его собственную поэзию входят мотивы и образы, формирующие определенное поэтическое пространство. Именно в нем властный произвол и тирания принимают самые уродливые формы. Например, так описывается реальность древней Ассирии:

Кровь, как булыжник, торчит из щербатого горла,
И невозможно пресытиться жизнью, когда
В дыхало льву пернатые вогнаны сверла,

В рабьих ноздрях – жесткий уксус царева суда.
[Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 91]

В описанном мире нет ничего, кроме боли, насилия, крови, торжества абсолютной власти и ее произвола.

Лирический субъект постулирует отказ от реальности, которая не вызывает у него никаких других чувств, кроме гнева и отвращения. Он проклинает символ царской власти – тиару Шамшиада, отказывается от земных благ (почета и хлеба), если их существование возможно только наряду с абсолютной властью и ее уродливыми проявлениями. Эмоциональная тональность текста постепенно меняется. Гневная сбивчивость речи сменяется стройностью и отточенностью формулировок. Читатель наблюдает, как лирический субъект находит в себе силы овладеть собой и обретает способность осознать свое место и предназначение в мире, но глубинные противоречия сохраняются:

Жизнь коротка, но довольно и ста моих жизней,
Чтобы заполнить глотающий кости провал. [Там же]

В первом стихе есть логическая несогласованность. Противительный союз «но» противопоставляет не противопоставляемые по принципу привычной логики мысли. Хотя смысл не нарушается: для того, чтобы вернуть в мир уничтоженную гармонию, поэт должен быть готов потратить не одну жизнь.

Логическая неточность в формулировке добавляет высказыванию эмоциональности.

Лирический субъект привычно занимает место среди угнетаемых – он готов пировать с казненными. Мотив общей трапезы, ради которой субъект преодолевает границы, непреодолимые в объективной реальности, – один из наиболее разработанных в поэтическом мире Тарковского. Быть на стороне слабого – единственный путь, кажущийся поэту справедливым. Идея подавления также реализуется в следующих оппозициях: люди и боги, обитатели мира природы и люди.

Особое место в поэтическом мире А. Тарковского занимает мотив взаимодействия человека и природы. Влияние человека на природу чаще всего губительно. Человеческие произвол и жестокость становятся причиной бессмысленной гибели существ и сущностей, населяющих мир.

Например, гибелью кузнечика грозит коса (то есть человек, для своих целей уничтожающий луговой мир кузнечика, а значит и его самого), а не природа.

Рассмотрим разные лирические ситуации, иллюстрирующие данную идею.

Во-первых, это сцены охоты. Чтобы передать ужас и омерзительность бессмысленного насилия, лирический субъект в очередной раз занимает единственно возможную для себя позицию жертвы. В стихотворении «Охота» повествование ведется от первого лица, читатель видит мир глазами затравленного, умирающего оленя.

Бескомпромиссный выбор в качестве точки зрения взгляда убитого не дает возможности отстраниться от ситуации, найти ей оправдание и объяснение. Поэт сознательно ставит читателя на место жертвы. Только прочувствовав насилие на себе, возможно осознать его неприемлемость и жестокую бессмысленность.

С точки зрения субъектной позиции стихотворение делится на три части, две из которых примерно равны, третья же является своего рода подводной лодкой. В первой части ситуация представлена глазами жертвы, во второй автор позволяет лирическому субъекту отстраниться и увидеть все со стороны, в третьей же, самой короткой, взгляд лирического субъекта, с содроганием наблюдающего за убийством со стороны, невозможно отделить от взгляда жертвы.

Еще один пример человеческой жестокости представлен в стихотворении «Страус в 1913 году». В центре внимания поэта оказывается страус, выставленный напоказ в стеклянной коробке. Он насильно изъят из естественной среды, несвободен, о нем плохо заботится хозяин. Жалкое

существование приводит к необратимым изменениям во внутреннем мире живого существа, обреченного на бесконечные мучения. Ему ничего не остается, как отрешиться от невыносимой реальности, «научиться небытию» [Там же, с. 40]

Отказ от реальности здесь можно воспринимать и как не зависящие от страуса чудовищные перемены, как результат разрушения его личности (а для Тарковского любое живое существо является мыслящим и чувствующим), и как осознанный способ справиться с ситуацией, отгородиться от нее, не дать ей себя разрушить.

Во втором случае научившийся небытию страус, как и верблюд из одноименного стихотворения, чья душа привыкла к тюкам и побоям, становится для лирического субъекта символом внутреннего сопротивления невыносимой реальности, разумным существом, у которого можно научиться выживанию без ущерба для внутреннего мира.

Лирический субъект ищет и находит в окружающем мире примеры стойкости и внутренней свободы.

Упорное выработка стратегии выживания – один из способов преодоления мрака и жестокости окружающей реальности. Кроме этого, поэт создает другую реальность, в которой нет места всему невыносимому из мира реального. Этот идеальный мир создан из грез и счастливых воспоминаний и основан на принципах, которые близки лирическому субъекту.

Идеальный мир воплощен в концепте рая и репрезентирован в нескольких связанных друг с другом композиционно и по смыслу хронотопах.

2.2. Мир детства¹¹

¹¹ Параграф послужил основой для статьи: Царёва О. А. Тема детства в лирике Арсения Тарковского // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 7. Ч. 1. С. 198–202.

С детством связано несколько лирических сюжетов поэзии Тарковского. Они имеют точки соприкосновения, но, раскрывая каждый из них, поэт ставит перед собой разные художественные задачи, создавая сложный и многоаспектный концепт детства.

Во-первых, под временем детства подразумевается жизнь конкретной семьи в конкретную эпоху. Интерпретации темы свойственна в данном случае большая конкретность деталей, которые являются автобиографическими и призваны отразить особенности быта и культуры начала XX века.

Во-вторых, детство у Тарковского – это детство в философском смысле, как жизненный этап или особое состояние сознания, мировосприятия.

В ряде текстов образ ребенка не является центральным, а представлен как символ, связывающий временные пласты, или как причина для переживания субъектом тех или иных чувств.

Дом детства формирует вокруг себя первичную райскую реальность. В стихотворении «Белый день» пространство, в которое вписано детство субъекта, имеет все привычные ассоциации, связанные с раем. Сад у дома детства назван райским садом. В оттенках белого с цветовой точки зрения решено пространство блаженных детских впечатлений.

Белый цвет – цвет святости, чистоты и незапятнанности. Он поддерживается серебристым цветом тополя, белизной жасмина [Трессидер]. «Молочная трава» (молочай), не будучи белой, все же подчеркивает цветовую гамму на уровне лексических ассоциаций (молочный-белый).

Особую роль белого цвета в поэтическом мире Тарковского отмечают некоторые исследователи его творчества, например, Т. А. Воронова и И. Захариева.

В статье «Белый цвет в поэтической палитре Арсения Тарковского» Т. А. Воронова пишет: «Так, одно из толкований данного слова – “светлый” – приобретает в ряде контекстов более узкое значение “озаренный светом”,

“полный света”. У этого значения возникает важная дополнительная коннотация – “счастливый”» [Воронова 2018, с. 31].

Чтобы воссоздать эпоху и реалии детства субъекта, поэт ставит перед собой две цели. Первая – рассказать о жизни своей семьи, об атмосфере, царящей в доме родителей, сохранить память о родных людях и воскресить в поэтической плоскости атмосферу счастья, любви и защищенности, которую близкие люди создавали вокруг себя. Вторая – коротко, но емко и выпукло изобразить начало века с его духовными исканиями, поэтическими достижениями и великими потрясениями.

На почве нескольких, объединенных единой темой текстов складывается поэтическая реальность, насыщенная конкретными именами и географическими обозначениями.

В стихотворении «Зима в детстве» повествование ведется от лица формального рассказчика, отсылка к семье автора дается уже в первом стихе:

А в доме у Тарковских

Полным-полно приезжих... [Тарковский 1991 – 1993 (1), 288-289]

В заголовке обозначено пересечение двух временных промежутков. Зима – время года, детство – период в жизни человека. В таком пересечении таится противоречие. Традиционно зимнее время ассоциируется со старостью, скорбью, смертью или предсмертным состоянием. Такое восприятие характерно и для Тарковского: настроением предсмертного опустошения проникнуты стихотворения «Зима в лесу», «Зимой» и «Снежная ночь в Вене». Детство же для Тарковского – безусловный рай, хотя в разных вариациях и обличьях. Это противоречие задает тон стихотворению, в котором накладываются друг на друга два эмоционально разнополярных события: новогодние праздники и болезнь ребенка. Каждое из них обозначает себя привычными атрибутами. Новый год – неразобранной елкой, «зеркальными скорлупками» елочных игрушек, гостями, болезнь – жаром, компрессами, чаем с малиной.

Двум этим событиям посвящена первая половина стихотворения – три катрена их шести. Это зримая реальность, создаваемая с помощью конкретных образов и бытовых деталей.

Она становится внешним фоном, а возможно и стимулом для дальнейшего развития событий, лежащих в неосознанной, сновидческой плоскости. Смысловым центром становится загадочное действие, связанное с веялкой. Веялка – это приспособление в сельском хозяйстве, с помощью которого зерно отделяется от мякины. В стихотворении она применяется не по назначению: «И сыплются обрезки, жестянки и железки» [Там же].

Веялка, являясь механизмом, переключается с темой мастерства из первого стихотворения цикла, в котором упоминаются точильщики, пильщики и кузнецы.

Создается картина реальной трудовой жизни, кипящей вокруг ребенка, чьими глазами мы видим его мир. Веялка же, упомянутая в заголовке, представляется чем-то ирреальным. Во-первых, непонятна ее функция. Сельскохозяйственное приспособление, предназначенное для отделения зерна от мякины, в ситуации, описанной в данном стихотворении, используется не по назначению. Возможно, в данном случае веялка нужна для имитации снега или стеклянного дождя, создания праздничного зрелища для болеющего малыша.

Путешествие за пределы собственного сознания, инициированное обращением со стороны лирического субъекта к ребенку (то есть к самому себе):

Вставай, пойдем по краю,
 Я все тебе прощаю.
 То под гору, то в гору
 Пойдем в другую пору
 По зимнему простору,
 Малиновому снегу [Там же]

Повторение и созвучие произносимых слов создает гипнотический эффект заклинания или укачивания. По сути, это транс, который является одним из способов отправиться в глубины бессознательного.

Образы и события из детства часто становятся катализатором для иррационального постижения реальности.

Открываясь конкретным фактом, в дальнейшем текст становится субъективным и хаотичным. На описываемую ситуацию болезни ребенка накладываются смутные сновидения. Сближаются и смешиваются воспоминания, соприкасаясь друг с другом, в тексте возникают реальные ситуации, воспроизведенные вплоть до бытовых мелочей, и смутные, больше похожие на сновидения своей путаностью и недоступностью для однозначной интерпретации.

Целью поэта, очевидно, становится создание мира детства во всех деталях и подробностях, нюансах чувств, иррациональных эмоций и воспоминаний. Лирический субъект – личность, одержимая воспоминаниями, то есть он находится над ситуацией, которую описывает, рассказывает и анализирует. События далекого прошлого преобразуются в далекую реальность, в художественную действительность отбирается только тот жизненный материал, который необходим для авторского замысла. Это отражается во временном оформлении произведений. Больше всего в тексты привнесено из раннего детства автора и периода перехода из детства в раннюю юность. Переход сопряжен как с внутренним процессом взросления, так и с потрясениями в окружающем мире, связанными с историческими катаклизмами 1917–1920-х годов. За эти несколько лет поэт потерял отца, брата и в возрасте 14 лет вынужден был покинуть дом родителей и родной город.

Как уже было сказано ранее, наиболее подробно и конкретно воспроизводится мир раннего детства, о котором сам автор в биографических эссе отзывается как о «золотом детстве». Последовательно и досконально в текстах воспроизводятся мельчайшие детали, конструируется идиллический

мир счастья и защищенности. К этой группе стихотворений относятся «Белый день», «Зима в детстве» (цикл из двух стихотворений), «Я в детстве заболел...», «Тогда еще не воевали с Германией...», «Еще в ушах стоит и гром, и звон...», «Как сорок лет тому назад...» и многие другие. Они полны бытовых и культурных деталей и намеков. Автору важно не просто создать обобщенный образ идеальной семьи, счастливого детства – ему важно конкретизировать этот образ, воспроизвести быт, привычки, дорогие сердцу мелочи, отношения конкретной семьи.

Наполненный счастьем и теплом дом детства немислим без домочадцев, создающих особую атмосферу. В первую очередь этот отец и мать. Рано погибший старший брат упоминается лишь однажды, в стихотворении «Еще в ушах и гром и звон...», вне домашнего пространства, становясь символом трагически утраченного счастья. Маркерами счастливого безоблачного лета в стихотворении являются бытовые детали: летние шляпы, матроски с якорями, сандалии. Неизменный атрибут счастья – это близость с природой, в тексте эта близость воплощена в сядящихся на плечи бабочках, в летающих над головами героев ласточках.

Естественность и эмоциональность повествованию в этом тексте придает используемый автором верлибр.

Язык стихотворения включает разговорные элементы, что позволяет создать эффект реальности происходящего в настоящем времени. Произведение посвящено точному воссозданию в деталях обычного счастливого дня из детства. «И лишь финал, намекающий на гибель одного из братьев резко омрачает наполненную счастьем картину» [Царёва 2015].

Но пространство дома символически разделено между отцом и матерью. Каждый из них выводит дом в свою плоскость: отец – рационально-интеллектуальную, мать – иррационально-чувственную.

История детства в целом осмыслена через духовное родовое наследие субъекта – материнское и отцовское [Там же]. В детской реальности А. Тарковского нет привычного для многих поэтов, создающих концепцию

познания мира сквозь призму младенческого, первозданного восприятия, противопоставления матери и отца. Оба они вносят в мир ребенка нечто свое, их миры, бесконфликтно сосуществуя, живут по разным, не зависящим друг от друга законам. Материнское начало растворено повсюду и отвечает за эмпирическое постижение реальности. Отцовское сконцентрировано в интеллектуальной, рассудочной сфере. Отец – фигура статичная. Он погружен в пространство своего внутреннего мира, в мир мыслей и воспоминаний. Таким образом, внешняя статичность восполняется внутренней, богатой, разнообразной, напряженной работой. В тексте встречаются намеки на юношескую борьбу отца за свободу [Там же]. Он изображен тесно связанным с прошлым, но оторванным от окружающей его реальности настоящего. Плед Гарибальди и книга Герцена – маркеры, указывающие на народовольческое прошлое отца.

Плед Гарибальди – деталь не столь реалистичная, сколь символичная. Очевидно, что подразумевается не некая вещь, принадлежавшая Гарибальди, а символ свободы. При упоминании Гарибальди открывается новый пласт во внутреннем мире и судьбе отца.

В автобиографических очерках А. Тарковский пишет: «...отец родился в 60-м году, а в 80-м уже попал в тюрьму – он был народовольцем. Где он только не сидел – и в Шлиссельбурге, и в Сибири...» [Тарковский 1991 – 1993 (2), с. 238].

. Романтический ореол борца за свободу и справедливость окутывает образ Александра Карловича, делает его более отстраненным, условным. Идейное наполнение этого образа оказывается важнее личного, детского, непосредственного восприятия. Отец передает опыт не непосредственно, а опосредованно. Он не поучает и не транслирует истины, а на своем примере демонстрирует, как нужно жить.

Без матери же невозможно освоение ребенком реальности. Она проводник, посредник. Именно перед ней стоит задача открыть для ребенка мир, познакомить с ним, помочь преодолеть страх перед неизвестностью:

Ходить меня учила мать,
 Вцепился я в подол,
 Не знал, с какой ноги начать,
 А все-таки пошел. [Там же, с. 118]

Перед нами пример общения матери и ребенка, который для поэта становится иллюстрацией процесса преодоления ребенком внутреннего страха (враждебность земного мира выражена метафорой):

На сабли луговых людей
 Ступая босиком. [Там же]

Пример общения матери и ребенка также может иллюстрировать пробуждение исследовательской страсти, стимулирующей ребенка к процессу познания реальности.

«Кроме того, именно с матерью связана прихотливая яркая картина детства, сотканная из запахов, цветов, неосознанных ощущений и эмоций:

У матери пахло спиртовкой, фиалкою,
 Лиловой накидкой в шкафу, на распялке... [Тарковский
 1991 – 1993 (1), с. 290]

Как истинная хозяйка дома, именно мать задает общий тон и создает индивидуальную атмосферу дома, который, благодаря нескольким образам, бесконечно воспроизводится в воспоминаниях субъекта. Поэт подводит итог, сводя все детские впечатления к двум ключам к образу матери, а также к эпохе в целом:

Все детство мое, по-блаженному жалкое,
 В горящей спиртовке и пармской фиалке... [Там же]

Спиртовка и фиалка стали своего рода кодом, с помощью которого можно попасть в условный 1913 год, еще счастливый, но уже с лежащей на нем печатью смутных предчувствий и тревог, и, главное, вызвать образ матери» [Царёва 2022б].

Стихотворение «Отрывок» представляет собой эмоциональный, хаотичный список конкретных предметов, абстрактных

ощущений, сновидений, мимолетных воспоминаний, снова относящихся к 1913 году. Интонация стихотворения тревожная, сбивчивая, торопливая. Драгоценные воспоминания о нежных материнских руках спровоцированы в очередной раз оплаканной «комнатой с горячей спиртовкой и пармской фиалкой» [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 290].

1913 год – год роковой. Именно канун Первой мировой войны остается в сознании субъекта началом конца беззаботного детства.

Как уже было обозначено, еще одна важная задача для поэта – до протокольности точно обрисовать мир начала XX века. Показательно в этом отношении стихотворение «Вещи».

Само название отсылает к особому мировосприятию Тарковского, который склонен одухотворять и насыщать множеством смыслов обыденные на первый взгляд предметы.

Такой тип мировоззрения описывается В. Н. Топоровым. Предмет выполняет двустороннюю коммуникацию между лирическим субъектом и миром, при этом он вступает в отношения микро- и макрокосма в качестве третьего элемента, вбирающего в себя черты и того, и другого космоса. На это качество вещи указывает В.Н. Топоров: «...поверхность вещи, обращенная, подобно Янусу, в две противоположные стороны. В этой ситуации вещь может быть осмыслена как своего рода квантор связи – соотнесения обоих этих полей, что уже непосредственно подходит к проблеме соответствия малого “внутреннего” и большого “внешнего” и единства этих двух пространств» [Топоров 1993, с. 70]. Обычно вещь в мире Тарковского имеет два аспекта.

Мир стихотворения «Вещи» сфокусирован и во временном, и в пространственном аспектах. Пространство – это дом детства, который в процессе перечисления автором предметов быта и явлений действительности расширяется до пределов города и даже страны. А время репрезентируется в культурном и историческом аспекте – в предметах, формирующих мир. При отборе перечисляемых в тексте вещей поэт руководствуется необходимостью

выделить важные черты времени, в котором прошло его детство как в личном, так и в общенациональном и общекультурном аспекте. Для воссоздания атмосферы ранних лет жизни Тарковскому важны два момента: во-первых, передать ощущение счастья и покоя, но уже омраченного, напряженного; во-вторых, реконструировать поэтическую и культурологическую карту начала века, преподнеся ее несколькими штрихами в иронично-приземленной манере: «кудри символистов полупьяных» [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 165], «рослых футуристов затрапезы» [Там же], «бандитов сумасшедшие обрезы» [Там же].

Описывая предметно-бытовую реальность первых лет жизни, поэт стремится передать тепло и счастье уютного родительского дома и города детства на излете эпохи, на пороге великих потрясений. Это первопространство, полное памятных вещей, запахов, вызывающих смутные воспоминания. Важно заметить, что чаще конкретных деталей в памяти субъекта возникают мимолетные, непостижимые ассоциации, с трудом поддающиеся осмыслению в конкретно-бытовом ключе. Например, в стихотворении «Вещи» среди того, что сам поэт именуется «вещами», находим образ черной воды со дна колодца. Это не вещь в буквальном смысле слова, а метафизический образ, рождающий поток ассоциаций, важный поэту не в качестве зарисовки какого-то предмета реальности, вызывающего воспоминания о том или ином конкретном событии, а, напротив, как некий трудноосмысляемый символ, вызывающий в памяти целый спектр трудноопределимых эмоций и чувств субъекта. Несмотря на то, что черный цвет часто маркирует опасность, или, по меньшей мере, неизвестность, негативная коннотация в тексте отсутствует. Он загадочен, таинственен, но безопасен.

Грезя о бездонном детстве, которое является архетипом, Тарковский вводит в поэтический текст образ колодца. Колодец – один из самых значительных образов человеческой души. Виднеющаяся в глубине черная вода напоминает о детстве. Обычно этот образ соотносится с ранним

детством. Ребенка пугает собственное отражение. Считается, что способность соотносить себя с этим отражением является одним из первых интеллектуальных процессов в жизни ребенка. Поэт не углубляет, не раскрывает и не объясняет читателю значение этого образа подробно, он вводит этот образ как данность в мир субъективных воспоминаний, оставляя его для интуитивного постижения.

Формально этот текст – список предметов и ассоциаций в виде череды риторических вопросов. Сами «вещи» в совокупности создают в равной степени и быт тех лет, и интеллектуальную и духовную атмосферу. Грамматический строй стихотворения, поддержанный его симметрической композицией, позволяет создать объективный целостный образ эпохи, в которую прошло детство лирического «я», и передать напряженное и эмоциональное отношение субъекта к своим воспоминаниям.

Детство субъекта – это замкнутая пространственно-временная структура, микромир в целостном поэтическом мире автора, границы которого одновременно отгораживают его от остальной поэтической реальности и остаются проницаемыми для взаимодействия с внешним миром. В том, как поэтом рисуется мир детства, заметна его типичная парадоксальность в изображении личности на том или ином временном этапе. Это одновременно отстраненная, в некоторых аспектах искусственная и детально прописанная реальность. Такова реальность сна и реальность мифа. Сюжетно и фабульно она более произвольна, а образно более концентрирована и символична. Таким образом, нам необходимо изучить два способа видения мира. Это миф, с помощью которого автор делает мир максимально герметичным, и сон. Поэт обычно мифологизирует реальность, особенно если это касается событий прошлого, либо маскирует ее. Субъект осваивает мир, начиная с дома детства, через сад он выходит в открытый мир, рождающий целый спектр меняющихся с течением времени и в процессе взросления мыслей, чувств и эмоций. Этот внутренний путь личности, формирующий центробежное построение динамического

пространства, лежит в основе мира поэзии Тарковского. Так как становление личности поэта является центральной темой творчества, то для поэта важно проследить зарождение в субъекте творческого и личностного начала. Поэтому детским воспоминаниям и переживаниям, рефлексии на тему начала пути посвящен серьезный смысловой пласт поэтической вселенной А. Тарковского. К тому же именно факты из детства субъекта являются одной из частей условной биографии, которая в усеченном виде все же представлена в субъектной организации поэтического мира.

Для поэзии Тарковского также актуальна мысль М. И. Цветаевой о детстве как хронотопе, который хранит глубинные истоки личности поэта без истории в самой органичной форме его существования: «Они пришли в мир, чтобы дать знать о себе. Чистые лирики, только лирики не допускают в свой мир ничего чужеродного; инстинкт чужого у них так же безошибочен, как у поэтов с историей – инстинкт своей генеральной линии. Весь эмпирический мир для них – чужероден. И поэтому их выбор есть отбор, а вернее – отпор. Отпор всей сущности их натуры, а не воли. И обычно бессознательный. В этом они, как и во многом, – дети. Мир для них: “Не так!” – “Нет, так. Сам знаю! Я лучше знаю!” Что он знает? То, что иначе – невозможно» [Цветаева 2008, с. 872].

Лирический субъект проявляет себя в рассматриваемом хронотопе вечным ребенком, иногда подростком, который находится в сложных отношениях с миром, постигает его путем проживания первых опытов любви, творчества и странствий. Символы дома и пути, темы любви и детства являются своего рода ключами к пониманию законов, по которым строится поэтический мир.

Важно отметить, что обращение «дитя» – одно из самых распространенных в мире Тарковского. Оно также бывает характеристикой того или иного объекта поэтического мира. Таким образом поэт обращается к миру, возлюбленной, результату своего творчества, самому себе во внутренних монологах.

Дитя, беги, не сетуй

Над Эвридикой бедной [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 128]

(Дитя здесь – Орфей, то есть поэт.)

Ты ангел и дитя... [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 223]

(Дитя – книга стихов.)

Во втором случае важна еще и близость детского состояния с состоянием ангельским. Это подчеркивает факт наличия у ребенка возможности пересекать грань между повседневной и трансцендентальной реальностью.

Очевидно, что состояние детскости есть самое близкое поэту мироощущение. Только незамутненность детского взгляда, исключительная связь ребенка с природой, не искаженная включенностью во «взрослую» социальную систему координат, может позволить субъекту вернуться к глубинной сущности бытия, увидеть принципы и законы этого мира под толщей цивилизованного мировоззрения.

«Особенно ярко оригинальность детского взгляда отражена в стихотворении «Затмение солнца. 1914». Оно любопытно, так как существует биографическое эссе «Солнечное затмение», в котором взрослым автором рассказывается о том же событии. В поэтическом и прозаическом текстах повествуется о солнечном затмении 1914 года, которое совпало с началом Первой мировой войны, и о встрече с дезертиром. Два этих текста близки даже в лексическом отношении.

Например, в эссе: «...посмотрел на солнце, ущерб был отчетливо виден» [Тарковский 1991 – 1993 (2), с. 153], а в стихотворении: «...шел на ущерб по ржавому дну небосклона алмазный сверкающий серп» [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 154]

В эссе «яркая полоска ослепительного света» [Тарковский 1991 – 1993 (2), с. 154], а в стихотворении – «но сразу по первой примете узнать ослепительный свет» [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 153].

Эссе представляет собой ироничный рассказ, события показаны глазами ребенка, который воспринимает встречу с дезертиром как интересное приключение. В стихотворении описываются те же события, но в нем актуализируется концепция, в которой совмещены приобретенный взрослый взгляд на событие человека с жизненным опытом и неустранимый извечно и навсегда детский взгляд поэта (который навсегда дитя). Это выводит описанное на совершенно новый уровень восприятия. В представлении лирического субъекта совмещаются впечатления ребенка, которому подарили его первый оружейный патрон, и страшный опыт человека, видевшего войну. Сознание ребенка частично трансформируется в сознание взрослого. Несмотря на то, что дата в заглавии подчеркивает отнесенность описываемых в тексте событий к 1914 году, вместо ребенка это событие в тексте осмысливается зрелым человеком, сумевшим, благодаря поэтическому дару, сохранить ясный и пронизательный взгляд ребенка:

Запомнил я взгляд без движенья,
Совсем из державы иной,
И понял печать отчужденья
В глазах, обожженных войной... [Там же]

На разных этапах творчества обращение к детской теме происходило в различном ключе. Тема детства входит в поэтический мир Тарковского как отдельная область сознания лирического субъекта, основа его поэтического мировосприятия и источник формирования его как творца. Группа лирических стихотворений, объединенных темой детства, представляет собой один из важнейших элементов лирической системы А. Тарковского.

Мысли о значимости первых лет жизни для развития личности, осознания ею своего места в мире и формирования мировосприятия отражены не только в поэтическом творчестве Тарковского. Он часто

возвращался к осмыслению феномена детства в эссеистических заметках, письмах и т. п. Например, в эссе «Пунктир»: «Детей надо очень баловать. Я думаю, это главное. У детей должно быть золотое детство. У меня оно было... Может быть, поэтому я так хорошо помню свое детство – ведь главное в мире – это память добра. Меня очень любили» [Тарковский 2005, с. 235].

Знаковым для понимания позиции Тарковского является его письмо А. Ахматовой, в котором поэт освещает свои мысли о «Маленьких трагедиях» Пушкина. Особенно подробно он останавливается на образах Дон Жуана и Моцарта, которые представляются ему близкими. У обоих – сознание ребенка, что и делает их поэтами: «Мне хочется подчеркнуть обособленную исключительность мышления лирического (быть может, всякого) поэта, его божественную сущность, моцартианскую <...> – детскую в основе способность нахождения самого нужного, единственного – во множестве, мудрость “превыше мудрости”, свойственную ребенку, а не мудрецу, потому что художник – сгусток воли, силы, инстинкта, действующий на линии преемственности культуры <...> А инстинкт легче и целесообразней проявляется у ребенка, чем у взрослого...» [Там же, с. 393].

Ключевой является амбивалентность понимания Тарковским идеи детства и детскости. Говоря о значимости времени детства в общечеловеческом аспекте, поэт подчеркивает необходимость атмосферы добра и счастья для гармоничного развития личности. Но, размышляя над этой идеей в контексте исследования специфики поэтического сознания, он обращается к феномену детства как особенности сознания и восприятия. Внутренний мир ребенка выходит на первый план. И кроме вышеупомянутой способности острее и объективнее, чем взрослый, воспринимать действительность, поэт подчеркивает чуждость ребенку идеи доброты: «...он поэт. Ребенок только в мечтах матери добр: на деле в нем живет жестокость пещеры, которую истребляет воспитание...» [Там же, с. 394]. Но она компенсируется близостью природе.

Есть тексты, в которых тема детства рассматривается абстрактно. Они представляют собой короткие философские заметки на тему рождения новой жизни, первых шагов в познании мира, специфику материнского и отцовского чувства. В этих текстах совмещается мифологизация художественной действительности и напряженное философствование, представленное внутренними монологами субъекта.

Из этого блока стихотворений во многих смыслах особенно интересно стихотворение «Река Сугакля уходит в камыш...». В нем автор в специфическом ключе совмещает два временных плана (прошлое и настоящее) и двух субъектов. Стихотворение написано в 1932 году и связано с важным событием в жизни поэта – рождением сына. На ближайшие несколько лет объектами поэтического осмысления станут детское мироощущение и его соотнесение с творческим взглядом, тема постижения и открытия ребенком мира, собственные детские воспоминания, влияние прошлого на настоящее. Стихотворение имеет сложную пространственно-временную структуру. Временные рамки размыты, действие происходит во времени, которое совмещает в себе прошлое и настоящее, которые накладываются друг на друга. Пространство, напротив, описано подробно: перед нами идиллический пейзаж, передающий атмосферу счастья и умиротворения, песчаный берег реки, по которой ребенок пускает кораблики, ветер, шелестящий в песке. Предложение завершается выводом: «И все навсегда остается таким» [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 31].

С одной стороны, этот вывод производит впечатление умозаключения, которое родилось в результате наблюдения субъектом описанной выше картины, с другой стороны – оставляет вопросы. Вывод представляется неожиданным, так как ситуация не дает никаких оснований для него, особенный диссонанс вызывает присутствие и описания, и обобщения в одном временном плане: и о том, и о другом говорится в настоящем времени. Последние два стиха меняют тональность стихотворения, ощущение счастья, которое передается от субъекта к читателю, сменяется растерянностью. Это

передано с помощью остраненного диалога субъекта с самим собой, смысл которого заключается в констатации утраты всего того, что создавало атмосферу радости в первой половине текста:

А где стрекоза? Улетела. А где
Кораблик? Уплыл. Где река? Утекла. [Там же]

Важным является образ стрекозы, которую держит в руках ребенок. Предмет в руках – индекс рая с главным, по Тарковскому, качеством – возможностью вербальной и невербальной коммуникации с миром: ребенок находится в синхронии («абсолютном времени», движение времени отсутствует), что мотивируется и углом зрения лирического субъекта (взгляд в прошлое), ребенок держит в руках яблоко и стрекозу (инвариант – бабочка) («Река Сугакля уходит в камыш...»). Предметный круг мира поэзии А. Тарковского формируется из так называемых «бытийных предметов» (в таком ключе исследует предметный мир Тарковского С. А. Мансков) [Мансков 2001]. «Бытийные предметы» функционируют в художественном пространстве поэзии, которое мы рассматриваем в контексте всего творчества поэта. Категория пространства, в свою очередь, являет собой вариант второй реальности, параллельной Бытию, о чем неоднократно писал сам поэт. Эта вторая реальность, как и физическое пространство, имеет собственные предметные составляющие. В художественном мире А. Тарковского предметные составляющие группируются в целое, именуемое нами «бытийными предметами». Бытийные предметы функционируют в мифопоэтической реальности, формирующейся в процессе взаимодействия субъекта и мира. Например, бабочка в художественном мире А. Тарковского – знак инобытия – рая (она прилетает из-за временных и географических границ, как в стихах «Бабочка в госпитальном саду», «Ты, что бабочкой черной и белой...») [Мансков 2001].

Таким образом, ребенок держит в руках сразу два функциональных предмета-индекса с выраженной мифологической и библейской райской символикой. Для взрослого лирического субъекта невозможность обрести

бабочку – речь (бабочка не садится на тело) – трагична и приравнивается к потере «языка Бытия», вербальной и невербальной предметной коммуникации с миром. Последний внутренний обмен репликами является апофеозом остранения. Нетипичный, противоречивый и емкий образ «утекшей реки» заключает в себе сочетание двух типичных для творчества в целом идей-образов противостояния и постоянной, неизбывной борьбы двух начал: бессмертия и конечности всего в мире.

Чтобы разъяснить кажущиеся на первый взгляд неопределенность и противоречивость авторского замысла, вернемся к началу стихотворения. Место действия географически четко обозначено. Река Сугакля – это река в окрестностях Елизаветграда, где прошло детство поэта. Этот факт, который не сразу открывается читателю, делает пространство более неоднозначным, оно расширяется, включает две реальности: место, в котором происходят события настоящего времени, за которыми наблюдает лирический субъект, имплицитно присутствующий в тексте, и место, где проходило его собственное детство. И сам субъект, и ребенок, который изображен в тексте, помещены в прошлое, хотя повествование ведется в настоящем времени. Такое совмещение позволяет задействовать сразу два временных пласта. Кроме того, отбор предметов и явлений, формирующих изображенную действительность, тоже представляется неслучайным. Это не просто объекты окружающей реальности, эти образы глубоко символичны. Они обладают несколькими смыслами, отражающими выделенную мировоззренческую оппозицию бренность – бессмертие. Например, яблоки в различных мифологиях связывались с вечной молодостью и бессмертием. Но вместе с тем общеизвестно, что это символ потерянного рая, утраченного счастья. Песок (эта лексема повторяется дважды) – символ быстротечности, течения времени, а также непрочности бытия. Да и центральный образ реки олицетворяет необратимое течение времени, имеющее своим следствием забвение. В более конкретном проявлении эта идея воспринимается как образ человеческой жизни, прихотливо текущей от истока к устью, от рождения к

смерти. Кроме того, во всем богатстве смыслов и ассоциаций, связанных с образом реки, стоит выделить расхожее выражение, восходящее к изречению древнегреческого философа Гераклита: «нельзя дважды войти в одну реку» [Платон, Кратил 1990, с. 636] (возможны различные вариации). Можно ли войти в мир собственного детства заново, через мир детства собственного сына? Не переживают ли все люди в свой детский период одно и то же, что делает детство неким абсолютом, а ощущения и воспоминания отдельных людей лишь конкретными проявлениями этого абсолюта? Для Тарковского детство каждого уникально и неповторимо. Вернуться в него можно только в воспоминаниях, но и этот путь для личности труден. В образе утекшей реки эта мысль представлена наиболее выразительно.

Важность мысли о невозвратности счастья для мировоззрения Тарковского не раз отмечалась исследователями. В статье «”Живите в доме – и не рухнет дом...”»: дома Арсения Тарковского» М. М. Гельфонд отмечает: «Речь идет скорее о трагическом осознании того, что бытие необратимо и “золотой век” детства вернуть невозможно» [Гельфонд 2013, с. 31].

Стихотворению «Река Сугакля уходит в камыш...» хронологически предшествует «Мне было десять лет, когда песок...», датированное 1932 годом. Если в первом упомянутом тексте субъект был полностью удален из текста, его внутренний монолог, представленный в форме отстраненного наблюдения, был репрезентирован читателю без посредника, чье присутствие в тексте обычно обозначено личным местоимением, то во втором стихотворении повествование ведется от первого лица, а само произведение имеет автобиографический характер. С первого стиха автор четко обозначает время и место действия – Елизаветград, 1917 год. Со стихотворением «Река Сугакля уходит в камыш...» этот текст связывают два ключевых образа – образ реки и образ песка, сохраняющие свое многослойное смысловое значение. Здесь впервые появляется образ, связывающий тему детства с темой творчества и соотносящий ребенка с поэтом. Выражается мысль о том, что истоки творческого процесса и формирование поэтического дара

неразрывно связаны с ранним периодом в жизни человека, временем непосредственного, ничем не замутненного постижения мира:

Если детство до сих пор нетленно,

То на мосту еще дудит игрец

В дуду, как солнце на краю вселенной... [Тарковский 1991 – 1993 (2), с. 35]

И чтобы обрести в себе поэта, субъект должен «горло вытянуть и ей ответить» [Там же], то есть превратить свой дух (горло – как конкретное воплощение поэтической способности) в творческий инструмент, чьими звуками было ознаменовано детство.

Образ реки, столь типичный для творчества Тарковского в целом и особенно часто повторяющийся в рассматриваемых нами текстах, не случаен. Он связывает между собой два ключевых элемента лирической системы Тарковского – детство и творчество. Связь реки и речи является распространенным мотивом. Наиболее явно эта мысль представлена в стихотворении «На берегу»:

И вправду чуден был язык воды,

На свет звезды, на беглый блеск слюды,

На предсказание беды похожий.

И что-то было в ней от детских лет,

От непривычки мерить жизнь годами,

И от того, чему названья нет,

Что по ночам приходит перед снами,

От грозного, как в ранние года,

Растительного самоощущенья. [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 185]

Хронотоп детства предстает в виде идеального конструкта, который становится центром поэтической вселенной Тарковского и отправной точкой в духовных странствиях лирического субъекта. Эти странствия не имеют конкретной цели, кроме разве что самой парадоксальной – возвращения к

истокам (несмотря на рациональную убежденность в невозможности возвращения), в утраченный мир абсолютного счастья. Поэтому детство остается объектом рефлексии на протяжении всего духовного пути субъекта.

2.3. Пространство степи¹²

Степь в поэтическом мире Тарковского – это абсолют: и истинный дом, и родина, и место силы, где возможно обрести свободу, личную и творческую¹³. Кроме этого, «степь над морем», по собственному признанию Тарковского, его любимый пейзаж [«Я жил и пел когда-то ...»1999, с. 224]. Исключительная значимость степного пространства в поэзии А. Тарковского подчеркивается в статье М. М. Черненко: «Степь – и животворящая реальность, и символ. Здесь одновременно обитают и пастухи, греющие кулеш в котле, и Овидий, и Григорий Сковорода, и князь Игорь. Здесь слышатся и отголоски античных трагедий, и стук овечьих башмачков. <...> В круговорот мировой культуры включен каждый живший на земле поэт» [Черненко 1997].

В пространственной системе мира Тарковского степь – это второй круг, в котором оказывается субъект (поэт, человек) после ухода из дома детства. Это пространство, осмысленное поэтом в мифологическом, культурологическом и личном ключе, мир, представленный во всем его многообразии земных и экзистенциальных проявлений, населенный библейскими и историческими персонажами. Это близкая и любимая поэтом реальность простых людей, зверей, повседневных житейских радостей и горестей, знакомая с детства, и место встречи с самыми близкими по духу собеседниками. Степь насыщена токами истории, хранит тайны и открывает их умеющим ценить вечное и непреходящее. Субъект встречает в степном

¹² Параграф послужил основой для статьи: Царёва О. А. Хронотоп степи в поэтическом мире А. Тарковского // Профессорский журнал. Серия: Русский язык и литература. №4 (8)/2021. С.26 - 34

¹³ Арсений Тарковский говорит аудио-интервью: «Степь – мое любимое место обитания... единственное место, где у меня возникает чувство Родины»
Электронный ресурс URL: <https://www.youtube.com/watch?v=W0Kf8PTroa4> (дата обращения – 12.01.2021)

пространстве философов, поэтов, художников, странников, пастухов, чумаков, животных.

Степное пространство воспринимается на нескольких уровнях. На уровне земном степь населена любовно и нежно описанными живыми существами, представителями столь близкого поэту мира природы. Это и жабы, которые приходят на поклон к «каменным бабам», и волы, качающие на рогах степное солнце, и «домовитые малые звери» (суслики), и молящиеся, «верные вере» птицы, и овцы в «черных башмачках», и кузнечик-пророк. Герои животного мира дороги поэту не меньше людей. Они не становятся природным фоном и не используются в качестве статистов, необходимых для создания атмосферы. Это полноправные степные жители, их существование подчеркнуто осмысленно. У них есть дом, язык, вера, знания, которыми они могут поделиться с субъектом. Такое рыцарски-уважительное, бережное до подобострастия, хлебниковское отношение к природе распространяется на всех обитателей мира Тарковского.

Герои-люди также присутствуют в степном мире. Во-первых, это пастухи и чумаки, символизирующие простой, далекий от цивилизации и потому свободный образ жизни.

Особенно любопытен интерес поэта к жизни чумаков. Чумаки – характерное для этого пространства социальное явление. Ими являлись люди из вольных казаков, мещан и зажиточных крестьян, которые везли из славянских степей хлеб и деревянные изделия на юг в Черноморье, а с юга привозили соль и соленую рыбу. Они ездили за солью и до Азовского моря, откуда развозили ее по Кубани и Кавказу, довозили до Курска, Харькова, Белгорода, Полтавы и Киева. Такой образ жизни свидетельствует об их смелости и предприимчивости.

Именно эти качества и привлекают поэта, для которого значима тема самоидентификации личности, невозможной без самозащиты и защиты внутренней жизни от испытаний реальности, стремящейся разрушить то, что дорого субъекту.

О чумаках в письмах упоминает Аксаков: «Я полагаю, что вы знаете, что такое чумаки? Это особый малороссийский промысел, возчики или фурманы, которые на волах (быках) обыкновенно отправляются с рыбой или за рыбой, с солью или за солью в Крым...» [Иван Сергеевич Аксаков в его письмах 2004, с. 285].

Чумачество распространилось особенно широко в XVII веке. Рискуя жизнью, двигались чумацкие возы с запряженными в них волами через дикие степи, из центра страны на крайний юг и обратно.

Свой путь по степи лирический субъект проходит, примеряя на себя разные занятия. Иногда чумаком, иногда воином, иногда странником без очевидной цели. Важна здесь идея пути как естественного состояния, иногда уводящего его в полное опасности неизведанное, иногда возвращающего к себе, домой в глубинном смысле:

Мы шли на юг, держали пыль над степью;

Бурьян чадил; кузнечик баловал,

Подковы трогал усом, и пророчил,

И гибелью грозил мне, как монах.

Судьбу свою к седлу я приторочил... [Тарковский 1991
– 1993 (1), с. 333]

В свой час при свете поздних звезд,

Благословив земное чудо,

Вернуться на родной погост. [Там же, с. 243]

Степной путь особый, он вбирает в себя весь жизненный путь субъекта, обогащает его духовно, открывает тайны бытия.

Тарковский населяет степь близкими ему по духу поэтами-скитальцами, поэтами-изгнанниками, которые либо в силу обстоятельств,

либо по собственному желанию оказываются в вечном странствии, один на один с миром.

Одним из ключевых моментов творчества Тарковского в целом является создание сонма близких по духу личностей, поэтов в широком смысле слова. Поэт – это некая универсальная модель человека, обладающего способностью критически осмысливать действительность, выделять глубинные, скрытые черты мироздания.

Со степным пространством связаны две важных для Тарковского личности. Это украинский философ Григорий Сковорода и римский поэт-изгнанник Овидий. В степном мире они не пересекаются, и каждый герой своим присутствием объединяет определенный блок стихотворений, объединяя их своей идеей и жизненной концепцией. Лирический субъект находится мировоззренчески между ними, примеряя на себя их судьбы и жизненные стратегии.

Сковорода является символом абсолютной внутренней свободы как высшей степени развития духовных возможностей и занимает особое место в мировоззренческой позиции автора. Личность и творчество Сковороды были известны поэту с детства. Атмосфера любви и уважения к Григорию Сковороде в семье поэта, круг его чтения обусловили глубокий искренний интерес Тарковского к личности и трудам философа. Свидетельством этого служат литературно-критические выступления, поэтическое обращение к учению Сковороды, мотивы подвижничества, духовных поисков в виде прямых и опосредованных реминисценций, которые проходят через такие произведения, как «Степь», «Степная дудка», «Приазовье», «Григорий Сковорода». Образ Сковороды в поэзии Тарковского связан с темами свободы, гармонии, взаимодействия человека и мира, реализованными в мотивах скитальчества, аскетизма, царственной нищеты и бесконечной дороги.

Григорий Сковорода предстает воплощением идеала поэта. Он свободно уходит от мира суетного, легко отказывается от всех слабостей и

радостей, близких и понятных обычному человеку, не чуждому жажды славы и материальных благ:

Не надивуюсь я величью

Счастливых помыслов его. [Там же, с. 333]

Многозначность слова «мир» обыгрывается Тарковским в главных текстах, посвященных Сковороде. Второе стихотворение открывается автоэпитафией философа в виде эпитафия: «Мир ловил меня, но не поймал...» [Там же, с. 334].

Под миром здесь понимается мирское пространство в евангельском смысле: «Не любите мира, ни того, что в мире: кто любит мир, в том нет любви Отчей. Ибо все, что в мире: похоть плоти, похоть очей и гордость житейская, не есть от Отца, но от мира сего. И мир проходит, и похоть его, а исполняющий волю Божию пребывает вовек» [Первое послание Иоанна 2 стих 15].

Отказ от мирских радостей дает Сковороде право на мир истинный, мир-универсум, право на свободу и власть не в низменном, а в высоком смысле, понимаемом субъектом как единение с природой и власть над собой:

Но по лицу моей вселенной

Он до меня прошел, как царь... [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 334]

Григорий Сковорода – философ, живущий по христианским заповедям, его мировоззрение в полной мере христианское. Христианские представления о мире диалектичны. Проводится четкая грань, различающая «этот» – земной, материальный мир, живущий «славой, деньгами, почестями», и «тот» – мир слова, поэзии, высшей правды, – «небесный». Для достижения подлинного мира человек-творец отказывается от соблазнов мнимого. Такое понимание служения истине соответствует Нагорной проповеди Иисуса Христа: «Блаженны изгнанные за правду. Ибо их есть Царство Небесное» [Евангелие от Матфея, глава 5, стих 10].

Особое значение имеет и концепт дома. Григорий Сковорода, по словам Тарковского, «не искал ни жилища, ни пищи» [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 334].

Внутренняя свобода Сковороды позволяет ему не искать убежища, в котором можно спрятаться от мира, а ощущать весь мир домом.

Мир для Григория Сковороды становится жилищем, то есть конкретным, чувственно-наполненным пространством. Для утверждения этой мысли в творчестве Тарковского нужно обратиться к текстам, вдохновленным личностью и философией Григория Сковороды в первую очередь. Именно в них центральным размышлением является идея разрушения границ дома (метафора разрушения границ личности) для полного единения с окружающим миром, обретения природы в качестве жилища.

Тарковский заморожен личностью Сковороды, но в поэтическом мире философ воплощает недостижимый для субъекта идеал:

Пред ним прельстительные сети
 Меняли тщетно цвет на цвет.
 А я любил ячейки эти,
 Мне и теперь свободы нет. [Там же]

Смиренно признает субъект, что его страннический опыт – лишь вынужденное временное состояние, а не добровольный уход от мира:

Я жил, невольно подражая
 Григорию Сковороде. [Там же]

Ближе субъекту изгнанный и скорбящий о своем изгнании Овидий. Очевидно, что субъективное отношение поэта к Сковороде и Овидию разнится. Отношение к Сковороде – почтительный восторг на дистанции, отношение к Овидию – тоска по близкому другу и понятному собеседнику, с которым не удалось пересечься во времени.

Овидий воплощает творческую свободу, но сопряженную со слабостью человеческой, ограничивающей его свободную волю. Насильственное

изгнание из привычного ему блистательного мира славы и богатства в чуждый и опасный мир, по мнению изгнанника, не способны стать для поэта источником вдохновения, а для человека местом, в котором можно обрести счастье.

Личностью и судьбой Овидия проникнут цикл «Степная дудка», ставший центром схождения всех идейных исканий поэта. «Степная дудка» представляет собой семантически многоуровневое высказывание поэта по всем волнующим его вопросам, которые ставит перед ним мир.

В этом цикле стихотворений в деталях представлен предметный мир. В нем воспроизводится реальность, как в материальном, так и в идеальном понимании. Концепция «мир – это дом» здесь представлена в своем классическом проявлении. Четко очерчена природная картина: «земля неплодородная, степная», «вечерняя степь», «южная звезда на небосклоне», «берег Дуная», овцы и актуальные для текстов Тарковского, посвященных осмыслению творческого процесса, такие обитатели животного мира, как птицы и кузнечики. Материализован вещный мир уюта.

Мир этого цикла охватывает условно-символическое пространство мироздания, являющегося продуктом авторских воззрений: мир неба, бесконечно враждебного человеку, мир земли, бесконечно родной и близкий, и вертикальный путь между ними, который изредка приходится преодолевать поэту. Это почти реальное пространство дунайских степей, место, в котором соединяются два временных пласта: далекое историко-мифологическое прошлое, в котором протекала жизнь Овидия, и прошлое лирического субъекта, вспоминающего годы, сопряженные со свободой творчества и единения с природой. Центральной смысловой оппозицией цикла является конфликт цивилизации, которая уничтожает свободный дух художника, и природы, которая, наоборот, позволяет свободно жить, писать и дышать. Общество обозначено в тексте как мир, в котором «жили, воевали, голодали, умирали врозь» [Там же, с. 206]

. Лексема «врозь» не случайно находится в сильной, ударной позиции. В списке этих мучительных для субъекта состояний, которыми полна его жизнь, мотив отчужденности самый важный. Данная лексема вмещает в себя типичную для мироощущения поэта в целом мысль о личных утратах, разорванности связей с теми, кто близок субъекту по духу.

В каждом последующем пространственном поле поэт продолжает поиск «потерянного рая». В цикле «Степная дудка» автором представлены все виды свободы, которые доступны человеку. Это свобода творчества, свобода любви, выраженная имплицитно, с помощью образа, намекающего на представление о свободной любви из «Цыган» Пушкина («И потому дуда поет, как Мариула» (1, 207)):

Мы дики; нет у нас законов,

Мы не терзаем, не казним –

Не нужно крови нам и стонов... [Пушкин 1963 (5), с.

233]

Именно такая формулировка свободы оказывается близка А. Тарковскому. Она имплицитно присутствует в тексте.

Об образе Мариулы как мировоззренческом центре поэмы, несмотря на внесценический характер персонажа, В. Иванов пишет: «Этот основной женский тип сочетался в фантазии поэта с глубоко женственным и музыкальным именем: Мариула... синтетический тип Цыганки сроднился для поэта с этим звуком: Мариулой окрестил он мать Земфиры, очерченную в рассказе старого Цыгана почти с большею яркостью, чем с какою выступает характер главной героини из самого действия; и стихи поэмы, предшествующие заключительному трагическому аккорду о всеобщей неизбежности “роковых страстей” и о власти “судеб”, от которых “защиты нет”, опять воспроизводят, как мелодический лейтмотив, основные созвучия, пустынные, унылые и страстные:

В походах медленных любил

Их песен радостные гулы,

И долго милой Мариулы
Я имя нежное твердил.

Эти звуки, полные и гулкие, как отголоски кочевий в покрытых седыми волнами ковыля раздольях, грустные, как развеваемый по степи пепел безыменных древних селищ или тех костров случайного становья, которые много лет спустя наводили на поэта сладкую тоску старинных воспоминаний, приближают нас к таинственной колыбели музыкального развития поэмы, обличают первое чисто звуковое заражение певца лирической стихией бродячей вольности, умеющей радостно дышать, дерзать, любя даже до смерти, и покорствовать смиренномудро. Фонетика мелодического стихотворения обнаруживает как бы предпочтение гласного звука у, то глухого и задумчивого, уходящего в былое и минувшее, то колоритно-дикого, то знойного и узывно-унылого...» [Иванов].

Вячеславу Иванову вторит Павел Флоренский в работе «Имена»: «"Цыганы" есть поэма о Мариуле, иначе говоря, все произведение роскошно амплифицирует духовную сущность этого имени и может быть определяемо как аналитическое суждение, подлежащее коего – имя Мариула. Вот почему носительница его – не героиня поэмы: это сузило бы его значение и из подлежащего могло бы сделать одним из аналитических сказуемых, каковы, например, и Земфира, и Алеко, и другие. Мариула, – это имя, – служит у Пушкина особым разрезом мира, особым углом зрения на мир, и оно не только едино в себе, но и все собою пронизывает и определяет» [Флоренский 2008, с. 439-440].

Русская религиозная философия интересовала Тарковского. В трудах Н. Бердяева, П. Флоренского он находил близкие мысли. Рассуждения Флоренского об особой роли и духовной наполненности имен нашли отражение в текстах Тарковского.

Предметом исследования становится известная оппозиция «поэт – власть», рассмотренная на примере судьбы Овидия в изгнании. Условность времени максимальна в этом цикле. Овидий становится современником и

собеседником лирического субъекта, так как родина субъекта и есть место изгнания Овидия, их объединяет пространственная близость, что делает возможным временное столкновение. Мир, окружающий субъекта, в полной мере воплощает в себе картину его внутреннего восприятия действительности, представленного в предметах, реалиях и людях. Это стремление не окружить субъекта важными для автора символами и знаками, а отразить его внутреннее состояние через внешние детали.

Мир цикла расширяется и углубляется, включая в себя не только реального Овидия в авторском восприятии, но и героиню поэмы А. С. Пушкина «Цыганы», поэмы, посвященной столкновению двух типов мышления: первое свойственно людям, которые живут в обществе, подчиняются его законам, зависят от его одобрения или порицания, второе характерно для тех, кто, отрекшись от цивилизации, предпочитает свободу творчества и жизнь на лоне природы. Показательно, что для примера выбирается образ поэта, соотносимый с реальным человеком, для которого изгнание и сопряженная с ним свобода – не великий дар вольного, творческого, а тяжкий крест позора, безвестности и нищеты. Таким образом, очень важным и волнующим становится в цикле воссоздание атмосферы тепла и незамысловатого уюта. Для этого введены образы, связанные с едой, приемом пищи в прямом и переносном смысле слова. В прямом смысле дружба между поэтами передается путем описания деления ими общей трапезы: «с Овидием хочу я брынзу есть» [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 207]

, а также описание этой части бытовой жизни самого субъекта и Овидия, каждого в своем временном промежутке:

Суп варил из мидий [Там же].

Как грел он в холода

Лепешку на ладони. [Там же]

Кроме того, с данной темой связана метафора поглощения как восприятия и осмысления действительности: «Я пил степную синь» [Там же].

Через гастрономическую метафору выражено стремление вместить в себя окружающий мир в его лучших и наиболее близких субъекту чертах, поглотить, сохранить для себя, преобразовать внешний мир во внутренние ощущения и воспоминания. Таким образом, обычное описание бытовых действий позволяет поэту открыть глубинные течения жизни духа в каждом объекте реальности. Для героя лирического произведения характерно отношение к фактам внешнего мира как к «толчкам, поводам, стимулам, к развитию и завершению внутреннего лирического сюжета» [Сильман 1977, с. 42]. в свете «индивидуального душевного процесса» [Там же].

Превалирование бытовых деталей, связанных с повседневной жизнью людей, необходимо поэту еще и для того, чтобы представить мир в его земном, реальном воплощении. В цикле «Степная дудка» мир предстает не как картина, а как находящийся в сложном взаимодействии чувств, мыслей и ощущений концепт. Поэт декларативно отказывается живописать мир, он стремится исследовать его в материальной, земной ипостаси. Именно в земной ипостаси, по Тарковскому, и находится основа всего сущего. Поэт вычленяет вещества, которые видит в основе земного мира.

Соль – одновременно конкретный и абстрактный образ. Во-первых, это уже в другом «степном» тексте упомянутая соль, которую употребляют в свою скудную пищу чумаки в степи. Во-вторых, это метафора, основанная на фразеологизме «соль земли». Соль как нечто глубинное, важное, главное, составляющее сущность вещей, мир в концентрированном виде:

Мне детали ни к чему,

Я лучше соль возьму [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 206]

Соль – одна из часто определяемых поэтом составляющих мира, наряду с желчью. Это своего рода попытка не увидеть мир, а ощутить его, понять, из какого вещества он сотворен. Такой подход открывает в поэте не только созерцателя, но и ученого, относящегося к реальности как объекту

исследования в материальном воплощении. Познание сущности мира становится равным познанию вещества, из которого этот мир состоит.

Кроме соли, в цикле «Степная дудка» упоминается желчь, не менее насыщенная субстанция. Обычно желчь в поэтическом контексте используется в негативном значении. Связанные с желчью образы вызывают чувства боли, ревности, зависти.

Но поэт снимает отрицательность коннотаций:

За желть и желчь любил я этот край... [Там же, с. 207]

Мир репрезентирован с чувственной точки зрения, как некая субстанция, как что-то, что можно попробовать, ощутить. Это мир запахов, мир всевозможных красок. Незамысловатый скудный быт жителей степного края кажется поэту желанным и сопряженным с жизнью внутренне свободного и не зависящего от социального благополучия человека.

Существование субъекта в степных пейзажах носит динамичный характер, субъект находится в постоянном движении. Степной мир – мир странника в противовес миру за пределами степи, в котором субъект, напротив, стремится найти приют, укорениться, обрести дом, так как основной целью является стремление укрыться от невзгод. Оба мира опасны, но для поэта это опасности разного свойства. Степь, родное герою пространство, бросает вызовы субъекту, но не для того, чтобы поработить его или уничтожить. Напротив, это дает возможность субъекту преобразовать свой внутренний мир и свой опыт в творческий акт.

Взаимоотношения лирического «я» и природного фона в мире Тарковского всегда интенсивны и неоднозначны. Причем такое взаимопроникающее взаимодействие свойственно не только отдельной личности, но и любому в его мире, кто бесстрашно отправляется в путь и живет в природном ландшафте, отринув цивилизацию. Связь человека и природы в пределах этого пространства зрима и абсолютна.

Жизнь странника и жизнь окружающего его природного мира находятся в постоянном взаимодействии, которое мистически зримо и очевидно.

Мир равен степи, он весь способен в нее вместиться. Абсолютное растворение Сковороды в степном крае, например, – это полное единение с миром в его высшей ипостаси.

Возвращение на родной погост – это и конечный итог, видящийся субъекту в будущем, и периодически повторяющийся процесс, вечное возвращение. Каждый поэтический акт творческого процесса возможен лишь при неизбежном возвращении и возрождении в себе того юного, безжалостного, обостренного взгляда на реальность.

Как и многие другие объекты мира Тарковского, степь предстает в двух ипостасях: символически-условной и конкретно-жизненной. В условном виде – как точка схождения всех культурных ассоциаций: здесь и рефлексия на тему абсолютной, деспотической власти, за которую отвечают образы древних царей, и размышление о слове как акте творения.

Степь сама по себе в пространственном смысле является преддверием рая:

Из рая выйдет в степь Адам [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 68]

Степь становится для поэта местом абсолютной иррациональной завороченности. В стихотворении «Где целовали степь курганы...» есть строчка, напрямую указывающая на эту завороченность:

Но подари мне песню птичью

И степь – *не знаю для чего*. [Там же, с. 332]

Формулировка «не знаю для чего» в данном случае становится знаком необъяснимой преданности степному пространству.

В одной из своих поздних работ, представляющей собой жанровый эксперимент (сочетание дневника, черновика романа и разбора собственной жизни) переосмысления личных воспоминаний, французский философ и

критик Ролан Барт размышляет над подобной формулой: «Я взял лишь те картинки, которые меня поражают – *не знаю чем* (такое незнание характерно для зачарованности, и все, что я скажу о каждом из этих образов, само будет лишь воображаемым)» [Барт 2012, с. 7].

Последнее четверостишие «Степной дудки» отсылает к райскому шалашу, образу, укрепившемуся даже в массовой культуре: «глоток сухого дыма, кожух, овечье молоко». Французский философ Гастон Башляр в книге «Поэтика пространства» противопоставляет хижину (равно шалаш) дворцу, делая выбор в пользу хижины: «Вокруг хижины сияет целая вселенная, особая вселенная вне большой Вселенной. Хижина не может принять ни одно из богатств “мира сего”. Она ощущает свою одухотворенную бедность как счастье... Последовательно отказывая себе то в одном, то в другом, хижина открывает нам доступ к абсолютности убежища» [Башляр 2014, с. 77].

2.4. Любовный миф¹⁴

Особое пространство, наделенное чертами рая, связано с прошлым и домом возлюбленной. Дом любви находится в центре мира, способного расширяться до размеров вселенной.

Чаще всего отстраненный и не наделённый индивидуальными чертами и сквозной историей лирический субъект, кроме детских воспоминаний, включен в мнемоническую область любовных переживаний. На первый взгляд, история любви и мир, в который она вписана, несут на себе печать романтической традиции, что придает поэтической ситуации оттенок возвышенной, но отстраненно-формальной абстракции. В исходной лирической ситуации герой влюблен, его чувства ничем не омрачены. Героиня прекрасна, загадочна, отвечает герою взаимностью. Природа вокруг

¹⁴ Параграф лег в основу статьи: Царёва О. А. Любовный миф как один из центральных хронотопов в поэтическом мире Арсения Тарковского // Мир науки, культуры, образования. Горно-Алтайск, №6 (91). 2021. С. 574 – 576.

живет в унисон с чувствами влюбленных. Но эта история принадлежит прошлому, от которого остались лишь воспоминания. В мир счастья состоявшейся любви врываются неожиданные тревоги и переживания. Общая атмосфера идиллического счастья разрушается под влиянием внешних событий, погружая героев в состояние страдания, мучительного страха и предчувствия надвигающейся беды.

В конструируемой поэтом любовной истории можно увидеть отголоски классических историй, разворачивающихся в мировой литературе. Наиболее очевидны отсылки к мифу об Орфее и Эвридике (стихотворение «Эвридика»), а также к традиции рыцарского поклонения даме сердца.

В выделенных текстах затрагиваются многообразные мировоззренческие аспекты поэтического мира. Эффект общности на идейном и образном уровнях достигается, в частности, с помощью повторяющихся образов-лейтмотивов. Кроме того, их объединяет один женский персонаж в качестве объекта изображения. Ключевыми для понимания истории, представленной поэтом, являются восемь стихотворений: «Давно мои ранние годы прошли...» («Песня»), «Как сорок лет тому назад, сердцебиение при звуке...», «Мне в чёрный день приснится...», «Свиданий наших каждое мгновенье...» («Первые свидания»), «Как сорок лет тому назад, я вымок под дождём...», «Душа моя затосковала ночью...» («Ветер»), «У человека тело...» («Эвридика»), «Хвала измерившим высоты...». Именно их в апреле 1969 года Тарковский записал в небольшую тетрадь с посвящением М. Г. Ф. (Мария Густавовна Фальц – юношеская любовь поэта). Это посвящение никогда не было перенесено в книги стихов, оставшись в черновиках и не предназначенных для публикации записях. Но сама озвученная автором информация заставляет задуматься о ней как о некоем осознанном акте.

Сама история с инициалами автоматически отсылает к стихотворению А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...» [Пушкин 1963 (3), с. 116].

Мир вокруг мог бы показаться лишь условной декорацией, призванной отразить переживания и чувства лирического субъекта, если бы не был столь конкретен и обогащен множеством индивидуальных, предметных деталей. Это позволяет говорить о присутствии развернутой индивидуальной поэтической истории. Таким образом, несмотря на абстрактность и отвлеченность присутствия лирического субъекта в поэтическом мире, можно обнаружить некоторые черты условной биографии.

Все поэтические тексты, в которых так или иначе находят отражение любовные переживания, составляют комплекс, смысловым центром которого является блок стихотворений, объединенных общей историей, художественными образами и внешними деталями.

Несомненно, эти тексты объединены не столько и не только хронологически, но и тематически. Любовь в них представляется раз и навсегда утраченным раем, который бесконечно оплакивается и вспоминается. Единовременные внешняя утрата любви и ее бессмертная «неутраченность» любящим и помнящим человеком позволяют поэту обнаружить существование двух хронотопов – реального и ирреального.

При жизни поэта собранные им стихи никогда не публиковались как единый цикл, но можно предположить, что сам Тарковский воспринимал их как целое.

Кроме того, по образному и лексическому строю к этому перечню стихотворений примыкают некоторые другие, в которых обнаруживаются сходные образы и идеи.

Неизбежно возникает вопрос о границах цикла, не обозначенных самим автором. В центре этой истории любви образ женщины, являющейся объектом поклонения, рефлексии, а в дальнейшем – навязчивых воспоминаний. История любви разворачивается в пространственно-временных декорациях города ранней юности, как и несколько других близких сюжетов. Во временном контексте он включен в образный комплекс, связанный с событиями ранней юности. Впоследствии эта история

трансформируется во вневременной и внепространственный, идейно и художественно всеобъемлющий миф. Несмотря на наличие биографических предпосылок и реальных фактов из жизни поэта, говорить о непосредственной связи между ними и их отражением в поэтическом мире Тарковского сложно, так как сформировавшийся впоследствии лирический комплекс был создан на отдаленной временной дистанции, а в текстах, создававшихся в процессе переживания реальной истории, не формируется однородное лирическое полотно. Связи на образно-лексическом и идейном уровне с произведениями, на основе которых и был впоследствии воссоздан миф, не наблюдается.

Исключение составляет только не вошедшее ни в один авторский сборник стихотворение «Музе» (1928). В нем намечены все ключевые образы и этапы, которые пройдет в дальнейшем субъект в процессе выстраивания истории любви и женского образа. Стихотворение насыщено сложными для понимания, туманными образами, с помощью которых автор изображает иррациональную реальность снов и воспоминаний. Эта действительность становится таковой благодаря призме мистического любовного чувства, которая преобразует ее, открывает неизведанные, мистические глубины. Этот первый текст хоть и не может стать в один ряд по силе воздействия, точности формулировок и богатству смыслов с более поздними стихотворениями поэта, но он становится поворотным и ключевым. До него любовная тема репрезентировалась в сентиментальном ключе. Даже внешний антураж, выраженный в природных явлениях, на фоне которых разворачивается драма, ключевым образом меняется, и в общих чертах картина мира, импрессионистски очерченная в этом стихотворении, будет повторяться, лишь слегка варьируясь, в дальнейшем многолетнем освоении любовного концепта. В других текстах ранней лирики любовная история разворачивается либо в блоковском, даже вторичном по отношению к «Снежной маске» антураже – зимний Петербург, острова, терзающийся разлукой персонаж с охладевшей к нему возлюбленной, либо в фольклорно-

гоголевском («Не уходи, огни купальской ночи...»). В стихотворении «Музе» культурно-ассоциативный фон меняется, создавая стихийную самобытность осмысления и чувствования субъекта.

В стихотворении «Музе» упомянуты в будущем постоянные проводники тоски по утраченной любви – образы звезды, ветра, песка, полыни, моря. Кроме того, в них в концентрированном виде представлены все четыре стихии. Объединяя их, автор рисует мир, преображенный любовью.

Два стиха третьего катрена есть, по сути, формула, отражающая все этапы развития авторского любовного мироощущения:

Ты сном была и музыкаю стала,

Стань именем и будь воспоминаньем [Тарковский 2015, с. 367].

Вокруг четырех этих символов-состояний («сон», «музыка», «имя», «воспоминанье») и вращаются любовные переживания субъекта на протяжении всей жизни. В разные поэтические периоды и в зависимости от поставленной художественной цели тот или иной концепт выходит на первый план, поэтому разве что последовательность и сменяемость этих состояний, жестко утвержденная в этих строках, обычно нарушается.

Проблема физического и психологического феномена сна интересна и многослойна. Сон выполняет разные функции в зависимости от того, в какой момент истории любви, разворачивающейся в ретроспективно представленной судьбе субъекта, он включен. На первом этапе, в контексте идиллии, счастливого периода жизни сон становится способом расширения границ сознания, способом увидеть мир под другим углом и открыть в нем неизведанные глубины. В стихотворении «Первые свидания» субъект грезит наяву и созерцает преображенный страстью в рай мир, пока его любимая спит. По сути, это стихотворение – сновидение, целью которого является преображение реальности до состояния раскрытия в ней потаенных смыслов и законов. Все открывается субъекту и кажется постижимым в миг в мире,

когда рай вот-вот должен пасть жертвой судьбы. Функция сна как пропуска в идеальный мир восходит к распространенной философской идее реальности, или иллюзорности, внешнего мира, понимания сущности самой действительности. Данный концепт возник впервые ещё в античной философии, у Платона. Платон считал реальный мир, изменчивый, непостоянный, лишь бледным отражением истинно прекрасного, вечного мира идей. Тарковскому близка эта идея, но поэт внес в нее свои коррективы. Для Тарковского земной мир совершенен в своей одновременно образной сложности и искренней безыскусности, но, чтобы постигнуть его первоначальные законы, почувствовать внутренний нерв, необходимо выработать особое зрение, позволяющее проникнуть в суть вещей. Для Тарковского этот процесс совпадает с мучительным и сладостным обретением поэтического дара через переживание любви и смерти, странствия и размышления о природе вещей. На втором этапе переживания любовной трагедии сон обретает типичную, восходящую к мифологическому концепту функцию перехода из одного мира в другой, размывания границ между мертвыми и живыми. Поэт репрезентирует мир в моменты слияния двух реальностей в одну в настолько таинственном виде, что невозможно охарактеризовать состояние субъекта ни как сон, ни как галлюцинацию. Такова реальность стихотворения «Ветер». Первый стих сразу объясняет читателю эмоциональное состояние субъекта: «Душа моя затосковала ночью» [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 215]. Далее поэт описывает собственную грезу, которая приходит к нему настолько часто, что он может рассказать ее во всех деталях и подробностях. Детали нанизываются в тексте одна на другую, прежде чем обозначится ее главная героиня – «женщина в платке, спадавшем с плеч над медленной водою» [Там же].

Музыка тоже становится семантическим маркером, по которому поэт может узнать женщину и историю, ставшую основой всех любовных переживаний поэта. История несчастной любви всегда имеет музыкальное сопровождение. Здесь, в отличие от другого актуального для Тарковского

представления о музыке как составляющей творческого процесса, эта тема имеет свои особенности воплощения. В данном случае музыку несет в себе женщина, возлюбленная. В доме любимой женщины стоит пианино «Рениш», на котором играет хозяйка. Это одновременно и конкретная бытовая деталь, отсылающая к дорогим сердцу автора событиям, и символ совершенных звуков вселенной, открывающихся поэту, благодаря любимой женщине. Героиня становится проводником в рай.

Имя – одна из важных и противоречивых категорий. С одной стороны, отношение к имени, актуальное для христианского концепта, находит свое воплощение в нескольких текстах. Назвать вещь или человека значит вызвать из небытия и даровать бессмертие. Но в контексте данного мифа концепция категории имени другая. Она действительно имеет большое значение. Несколько раз поэт акцентирует внимание именно на имени возлюбленной, оно не просто обозначает и называет, оно обладает силой вызывать воспоминания и становится частью мира того, кому принадлежит:

Но лучшего имени влажные звуки... [Там же, с. 214]

Называть ее Марией

Горько сердцу моему... [Там же, с. 215]

Тем не менее в стихотворении «Ветер», о чем упоминалось выше, героиня, перейдя в потусторонний мир, утрачивает имя. Это свидетельствует не о разрушении или уничтожении, разрыве связей, а о произошедшей с ней коренной трансформации, которая в общем контексте представлена эволюцией, восхождением.

Воспоминание – единственное, что способно утешить боль человека от утраты и исполнить замысел поэта по превращению прошлого в настоящее и будущее, тленного – в вечное.

В реальности исходная точка истории – воспоминания о событиях и чувствах из прошлого (иногда менее, иногда более далекого) и их переосмысление. Это позволяет поэту воссоздать мысли, чувства, эмоции субъекта и события, которыми они были вызваны, подчеркнуть бесценность

всего пережитого для внутреннего мира субъекта, а также создать многоаспектную мировоззренческую структуру.

Лирическая ситуация в ее развитии на протяжении духовного пути субъекта разворачивается в двух планах – медитативно-лиричном и условно-абстрактном. Первый план основывается на эмоционально-окрашенных деталях воспоминаниях, второй – на переосмыслении истории в ключе важных для поэтики Тарковского философских вопросов. Оба взгляда на лирическую ситуацию находятся в постоянном взаимодействии. Иногда они существуют параллельно, иногда накладываются друг на друга.

Развернутая рефлексия поэта о разрушенной идиллии одновременно становится истоком для многих мировоззренческих моделей и вбирает их в себя. События оказываются поводом для лирического высказывания автора на тему идеальной любви и утраченного рая. Но романтическая история первой любви, трагически оборвавшейся и пронесенной в памяти через всю жизнь, – лишь первый пласт, фабула, внешняя канва. Она не менее важна, чем те глубинные пласты, которые неразрывно связаны с этими событиями и инициированы данным жизненным сюжетом, нашедшим свое отражение в поэтическом мире Тарковского.

У земной истории есть начало и конец. У поэтической, отраженной истории, тоже есть начало и нет финала, сам факт преломления в памяти и искусстве делает ее бессмертной и бесконечной. Так как она представлена нам в виде воспоминания, сквозь призму многих прожитых дней, субъект смотрит на нее со стороны. Вневременность этой истории, отбрасывающей тень и на прошлое, и на будущее, подчеркивается в стихотворении «Записал я длинный адрес...». Оно посвящено первой ранней мимолетной влюбленности, но в нем есть отсылка к будущему. Это смысловой центр текста: «И потом любил другую, ту, что горше всех любил» [Там же, с. 37]. Земная, человеческая любовь в фазе конфликта, мучительных противоречий становится темой для стихов, написанных в реальный биографический

период, связанный с любимой женщиной поэта, минуя ранний идиллический период, который станет частью совершенно иного осмысления.

На основе многократно повторяющихся в разных текстах художественных деталей и образов формируется пространство, маркированное как неизменный хронотоп абсолютного счастья. Этот хронотоп практически не подвержен переменам. В нем всегда одно и то же время года – лето (чаще даже максимально конкретно обозначенный июнь), всегда звучит музыка, те же участники событий (только субъект и возлюбленная), та же природная гамма и в природе, и в одежде героини – все оттенки синего.

Существует определенный набор предметов, вещей, которые формируют эту реальность.

Сирень – символический маркер (причем многофункциональный), в который автором сворачивается образ поздней, южной весны в целом. Кроме традиционного и ожидаемого выделения таких черт, как цвет и запах, привлекаются и индивидуальные ощущения субъекта: для него это «горячая пена» [Там же], издающая «альтовый гомон пчел» [Там же, с. 214]. Таким образом возникает тема музыки. Причем сирень всегда «лиловая», «сизая». В широко распространенном, утилитарном (для составления букетов, например) значении, именно лиловая сирень обозначает первые любовные порывы. Она всегда появляется как необходимый атрибут мира снов, воспоминаний, рая, утраченного и обретаемого субъектом в бесконечных попытках.

Этот образ является в стихотворении «Сирени, вы сирени...». В нем внимание сфокусировано не на событиях, а на атмосфере, которой проникнуты стихотворения, посвященные ранней юности. Это прямое обращение к неодушевленному, но одухотворенному символу счастья и беззаботности, полноты и гармонии бытия. Для субъекта они становятся знаком, напоминанием о существовании прошлого, с которым навеки связана его юность:

Осталось нетерпенье
 От юности моей
 В горячей этой пене
 И в глубине теней. [Там же]

Любопытно, что процесс воспроизведения в памяти реальности прошлых лет не происходит самопроизвольно – это осознанное действие, почти насильственный, но необходимый акт:

И, верно, в том и суть,
 Чтоб хоть силком смычковый,
 Лиловый гуд вернуть. [Там же]

В этом динамичном тексте переданы и атмосфера жаркого весеннего дня с грозами, дождями, гудением пчел, и приподнято-эмоциональное состояние героя, и трогательная, грубоватая незамысловатость, простота происходящего. Тема первой любви, которая обычно требует от автора высокого стиля, здесь еще лишь намечена несколькими намеками, а на первый план выходит действительность, исключительная в своей природной, примитивной естественности. Эффект достигается с помощью включения в текст разговорной, просторечной, диалектной лексики: «гуд», «силком», «вёдро». И на грамматическом уровне текст состоит из простых предложений, построенных одинаково, по принципу параллелизма, что придает тексту напевность простой песни.

Лиловый цвет, нехарактерный для поэзии Тарковского, – олицетворение ушедшей молодости. Все же в предпоследнем четверостишии лиловый цвет торжествует. Поэт вновь иносказательно утверждает безоговорочность победы жизни над смертью и угасанием.

Подобное значение образ сохранит в большинстве текстов. Тарковский постоянно включает в текстовое полотно образы сирени и цветковые образы («лиловый», «сиреневый», «фиолетовый»). Сама сирень, сиреневый, лиловый, синий цвета сопутствуют героям рассматриваемых текстов и в критические, напряженные моменты их судьбы, и в мгновения абсолютного

любовного счастья. Поэт объединяет два знаковых для его творчества образа, сирень и свечу, как символ страсти и надвигающейся катастрофы. Женщина, столь значимая в жизни поэта, либо облачена в платье цвета сирени, либо окружена сиренью. Тарковский различает оттенки цвета: сиреневый и светло-сиреневый для него – цвета надежды на возможность возрождения, возвращения к жизни. По Тарковскому, сирень олицетворяет бессмертие.

Маркеры, появляющиеся в текстах другой тематики, автоматически вводят в смысловую ткань стихотворения тему любви. Например, стихотворение «Актер» в первую очередь раскрывает перед читателем палитру чувств персонажа, ощущающего бессмысленность, пустоту существования, которая смешивается с тоской по безвозвратно ушедшему, причем конкретного обозначения этой потери нет. Такая неопределенность еще сильнее обостряет восприятие читателем описанной в тексте ситуации как безысходной. Стихотворение относится к ролевой лирике, автор максимально отстранен от героя. В тексте описан эпизод из жизни провинциального актера, размышляющего о бесполезно растроченной жизни, прошедшей юности, обманувшем его искусстве. Сквозь эту бытовую зарисовку проглядывает другой смысловой пласт. Эпизод из театральной жизни оказывается одной большой метафорой, традиционно сопоставляющей жизнь и искусство.

А к ключевому для творчества Тарковского в целом мифу об утраченном рае любви и юности отсылают стихи:

Дранкой вверх несут мою тоску –
 Душные лиловые сирени. [Там же, с. 273]

Наличие этих цветов на первый взгляд совершенно неуместно в описанной ситуации, поэтический образ изначально кажется затемненным по смыслу, если не знать, в каких ситуациях этот образ возникает в других произведениях, не знать, что он связан с утраченным юношеским счастьем, неким идеальным бытием, наполненным любовью и творчеством. Это и есть

то, что потерял ролевой персонаж стихотворения «Актер», субъект в маске актера.

Таким же маркером является образ бабочки, регулярно появляющийся в лирических ситуациях, связанных с любовными переживаниями и воспоминаниями об утраченном счастье.

Особенно показателен текст «Бабочка в госпитальном саду», который посвящен как раз преодолению кошмара реальности посредством осознанного воссоздания потерянного прошлого мира, наполненного любовью и счастьем. Символом того мира, живым, реальным напоминанием о нем является бабочка:

Она, должно быть, из Китая,
Здесь на нее похожих нет,
Она из тех забытых лет,
Где капля малая лазори
Как море синее во взоре. [Там же, с. 132]

В сюжетном отношении ситуация проста и очевидна. Уже из заголовка становится ясно, что герой болен, поэтому находится в госпитале. В дальнейшем никаких подробностей читатель не получает, болезнь подтверждается разве что смятением, с которым субъект обращается к бабочке. Он наблюдает за ее полетом. Первая строфа посвящена подробному описанию полета, этот полет – единственное, что занимает героя. Китай оказывается символическим обозначением далекого, недоступного пространства, экзотичного в своей невозможности сосуществовать рядом с невыносимой для субъекта реальностью. Пространственная характеристика трансформируется во временную, открывая читателю знакомый хронотоп вечного «синего рая», который в данном случае представлен «синим морем во взоре». А дальнейшая аналогия бабочки и души вызывает в памяти подобную лирическую ситуацию из «Эвридики». Душа в поэтическом мире Тарковского – это не только и не столько духовный центр и стержень внутренней жизни, сколько средоточие памяти о тех, кого любит субъект, о

ком помнит и с кем не расстается в мыслях, снах и воспоминаниях. Тень мертвой возлюбленной, принимающая разные образы, – тоже часть его души.

Тенденция к повторению и варьированию комплекса постоянных образов, связанных с историей трагической любви, заметна в стихотворении «Ты, что бабочкой черной и белой...». Первый стих сразу вводит в иную историю, о чем свидетельствует совершенно новая цветовая атрибутика – черный и белый цвет никак не проявляли себя в «фальцевском» цикле. Детали «яд и нерусская речь» [Там же, с. 54], «черная верность обетам» [Там же] лишь подтверждают это. Другая любовь, другой характер и другой объект изображения. Но наряду с традиционным образом бабочки присутствует и «платок, ниспадающий с плеч» [Там же]. Это почти прямая цитата, отсылающая к одному из ключевых текстов, посвященных М. Г. Фальц – стихотворению «Ветер»:

Шатучий мост, и женщину в платке,

Спадавшем с плеч над медленной водою... [Там же, с. 215]

Не менее знаковыми являются птицы и весь связанный с ними комплекс ассоциаций – свобода, легкость, невесомость. Чаще всего данный символический комплекс смыслов ассоциируется с героиней, ее обликом, манерой и впечатлением, которое она производит на субъекта. Художественный образ строится опосредованно. Вместо прямого сравнения с птицей поэт наделяет героиню ее чертами и способностями:

...Ты была

Смелей и легче птичьего крыла. [Там же]

И душа еще была

От последнего объятья

Легче птичьего крыла. [Там же, с. 217)

С «птичьей» символикой связана стихия воздуха, водная и огненная стихия также присутствуют. Водная чаще имеет значение символического

антуража (например, река в стихотворении «Ветер» как грань между мирами). Огонь же сконцентрирован в образе свечи.

Стихотворение «Свеча», открывающее любовный цикл длиной в целую творческую жизнь, датировано 1926 годом (по стечению обстоятельств, это и первое опубликованное стихотворение А. Тарковского). Свеча – образ, наделенный многочисленными смыслами и культурными аллюзиями, многофункциональный символ, с помощью которого можно говорить о любви, творчестве. Наиболее четко он связан с оппозицией жизнь – смерть. Потому что пламя одновременно сильно и уязвимо. Оно хрупко и мужественно. Простое дуновение может уничтожить огонь, простая искра – зажечь его вновь. Пламя – легкое рождение и легкая смерть. А свеча в поэтической символике – прежде всего образ человеческой души. Тарковский использует метафору огня свечи, чтобы подчеркнуть одновременно страстность и хрупкость любовного чувства, связывающего субъекта с любимой женщиной, к которой и обращено стихотворение. Четверостишие построено на сопоставлении образа догорающей свечи и страстного жара. Но перед нами не бушующий пожар или буйное пламя, которые обычно сопровождают художественные описания страсти, а тихо догорающая свеча, символизирующая скрытый огонь, сжигающий героя изнутри.

Мерцая желтым язычком,

Свеча все больше оплывает.

Вот так и мы с тобой живем –

Душа горит и тело тает [Тарковский 2015, с. 365].

Важной характеристикой данного образа является конечность во времени процесса горения свечи. Причем, в стихотворении эта конечность подчеркнута: «свеча все больше оплывает» [Там же]. Таким образом поэт маркирует идею о неизбежном конце любовной истории. Тихая грусть человека, осознающего ускользание любви – настроение, формирующее стихотворение. Список текстов, в которых свеча символизирует любовное

томление, не исчерпывается лишь этим ранним четверостишием. Свеча появляется в качестве предмета обихода в стихотворениях «Как сорок лет тому назад» и «Был домик в три оконца...», атрибута, автоматически проговариваемого автором среди других знаковых вещей, составляющих предметное окружение сквозной любовной истории: дом с окошком в сад, свеча:

А ночью на крылечке

Прощались, и впотьмах

Затепливали свечки

В бумажных фонарях [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 336]

Это не только и не столько предметная деталь, сколько предмет, маркирующий ситуацию, которая бесконечное число раз воспроизводится в творчестве Тарковского, это архетипическая тоска по утраченной возлюбленной и миру, окрашенному в тона лета и счастья.

Этот хронотоп, наполненный памятными предметами, особыми ощущениями, исключительными по силе и глубине чувствами, останется нетронутым и неразрушенным, как особое герметичное пространство в поэтическом мире, на протяжении десятилетий. Его бессмертие будет отмечено поэтом в цикле «Как сорок лет тому назад»:

Как сорок лет тому назад,

Сердцебиение при звуке

Шагов, и дом с окошком в сад,

Свеча и близорукий взгляд,

Не требующий ни поруки,

Ни клятвы... [Там же, с. 320]

А одно из заключительных стихотворений в последнем авторском сборнике «Зимний день» – «В последний месяц осени...» – представляет собой своеобразное подведение итогов. Открывается стихотворение

перифразом первых строк из «Божественной комедии» Данте, что сразу придает строгость и торжественность общему тону текста. Развернутая метафора старости как «безлиственного и безымянного леса» [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 355] накануне «всеобесцвечивающей зимы» [Там же] (смерти) только усиливает эффект мрачной величественности, как и «слезы чистые», символ смирения и незамутненности внутреннего взора. Герой мужественно готовится встретить зиму жизни. Парадокс сюжета заключается в том, что, смело глядя в будущее, субъект видит не неизбежную смерть, а возвращение к блаженному прошлому, что резко меняет общую тональность:

И тут случилось чудо: на закате
Забрезжила из тучи синева,
И яркий луч пробился, как в июне,
Как птичьей песни легкое копьё,
Из дней грядущих в прошлое мое.
И плакали деревья накануне
Благих трудов и праздничных щедрот
Счастливых бурь, клубящихся в лазури,
И повели синицы хоровод,
Как будто руки по клавиатуре
Шли от земли до самых верхних нот. [Там же]

Знакомое читателю поэтическое пространство воссоздается с помощью узнаваемых деталей и атмосферы. Здесь нет синего платья, но есть синева небес и лазурь, нет крыльев, но есть «птичьей песни легкое копьё» [Там же] и синицы. И неизменная тема музыки прорастает сквозь руки на клавишах, рождающих прекрасные звуки.

Несмотря на то, что поэт снова и снова по осколкам воспоминаний воссоздает жизненный период неомраченным и нетронутым, в прошлом история имеет продолжение.

В идиллию предсказуемо врывается враждебное ей будущее. Субъекта охватывает страх перед надвигающимися на эту безоблачную жизнь

опасностями, приметы которых он начинает обнаруживать в до этого казавшейся безоблачной реальности. Это болезнь возлюбленной (похудевшие пальцы и горячечный румянец), бедность («А потом был продан «Рениш» [Там же, с.369]), бытовая неустроенность («Невысокие, сырые / Были комнаты в доме»[Там же]). Ощущение счастья потому так пронзительно, что рай уже омрачен даже для героя, который, казалось бы, сосредоточен только на своем счастье. В дальнейшем рассказанная история преобразуется в максимально обобщенный финал «Первых свиданий»:

Когда судьба по следу шла за нами,

Как сумасшедший с бритвою в руке [Там же, с. 217]

Не только мир безоблачного, но и мир омраченного счастья сохраняется для будущего. В разных декорациях с разными героями (точнее можно назвать их лишь масками, персонажами вымышленными, типовыми, даже мифическими) разыгрывается одна и та же драма в нескольких действиях: период абсолютного любовного счастья, болезненное расставание по инициативе женщины, ее скорая смерть и после скорбь героя длиной в жизнь. Иногда одно из этих трагических жизненных событий пропускается, но при этом оно подразумевается как скрытое, но не пропущенное звено трагической событийной цепи.

В подобной ситуации оказываются разные персонажи: и лирический субъект, оплакивающий первую любовь, утраченную вместе с невозвратными райскими днями детства и юности, и все тот же субъект, но в другой герметичной, не связанной с первой любовной историей. Это может быть пожилой актер («Актер»), или деревенский старик («Бобыль»), или Орфей, оплакивающий свою Эвридику («Эвридика»). У всех этих персонажей общая судьба, личная боль, история любви, которую они переживают, в сущности, одинаково, но при этом индивидуально, как люди с разным духовным опытом и мировоззрением. Общий тон каждого текста обычно передает внутренний мир персонажа. Например, старый актер патетичен в своей скорби, выраженной заученным, высоким слогом, а мир

деревенского бобыля чужд высокопарности в выражении чувств, поэтому и напряженная внутренняя жизнь не осознается им самим в полной мере, происходит независимо от его волеизъявления, его боль не выплескивается во внешний мир, а гнездится в снах и воспоминаниях, одновременно лишая человека обыденного покоя, но и давая надежду на существование идеального бытия, которое лишь ненадолго явило себя, оставив след на всю жизнь. Персонажи похожи, они в какой-то степени двойники, так как живут на грани двух миров, вынужденно существуя в стихии обыденности и тривиальности, они параллельно продолжают жить в надмирной, идеальной реальности, воссоздавая из своих снов и воспоминаний новую пространственно-временную структуру.

На лексическом и образном уровне выделяется блок черт и маркеров, которые позволяют объединить в одну группу определенное количество текстов, в которых вырисовывается замкнутый мир мечты, герметичной грезы длиной в жизнь. Это реальность, навсегда и безвозвратно утраченная, но время от времени прорывающаяся в сознание субъекта снами, воспоминаниями, явственными грезами. Это позволяет разделить поэтическую действительность на ту, которая была и теперь стала воспоминаниями, и ту, которая инфернальна, мистична и является либо плодом воображения тоскующего Орфея, потерявшего свою возлюбленную, либо потусторонней реальностью, открытой взору субъекта. Когда к субъекту приходят призраки умерших любимых, автору безразлично, существуют они в объективной реальности или нет, так сны и грезы неотделимы от реальности субъекта.

«Бобыль» – стихотворение об одиноком старике, доживающем в запустении и абсолютном безразличии к реальности последние дни своей жизни. До последнего кажется, что старик скорбит об умершей жене и именно эта потеря стала катализатором разрушения его личности и связи с миром. Автор приоткрывает перед читателем глубинное отчаяние героя через сновидение:

Видит сон про птицу райскую,
Про свою вину хозяйскую
Перед Богом и женой,
Про невзбитую подушку,
Непечатую чекушку
И про тот платок цветной. [Там же, с. 346]

Лишь в последнем катрене автор позволяет себе несколько намеков на истинную причину безразличия этого человека к жизни, которая его окружает. Это не скорбь по умершей жене, не старость, точнее – не только они.

Это связано с тем, что настоящему бобыль предпочитает прошлое, с тоской по кому-то в цветном платке, с райской птицей, которая давно отлетела от его жизни. Автор не разъясняет читателю, на какие именно переживания и утраты намекает цветной платок, который продолжает одновременно тревожить и радовать героя. Была ли это безответная любовь или состоявшаяся любовная история, трагически закончившаяся, что разлучило персонажа с обладательницей этого платка. Единовременное упоминание нездешней «райской птицы» и «того» цветного платка. Местоимение «тот» имеет здесь особый смысл. «Тот» обозначает не имеющего никакого отношения ни к скудной нынешней жизни, ни к хозяйству, ни к жене, а относящегося к совсем другой реальности, целому миру, возможно, лишь грезившемуся, но так никогда и не сбывшемуся. Автор не акцентирует на этом внимание, так как для него история сбывшейся любви не отличается от безответного чувства, глубинно присутствующего во внутренней жизни.

Это иная реальность, которая создается человеком, в которую он вступает, как только оказывается одержимым объектом любви.

Показательно, что характеристика героя почти всегда обозначена в самом названии, автору важно подчеркнуть специфичность героя, которого он включает в жесткую чувственно-поэтическую парадигму. В этом мире все

персонажи, независимо от их социального статуса, возраста, реалистичности или мифологичности, одержимы скорбью об утраченном рае и прошедшей любви. Этот трагический хор вызывает у читателя ощущение абсолютности страдания. Все персонажи, все обитатели этого мира терзаются бессмысленностью бытия и болью из-за утраченного счастья.

На основе истории об утраченном рае произрастает основной конфликт поэзии Тарковского. Для поэта отношения субъекта с миром и судьбой – одна из ключевых тем. Рок всегда враждебен человеку, поэтому постоянно приходится каким-либо образом отвечать на его вызовы.

Поэзия Тарковского – своего рода инструкция по выживанию в мире, который так редко бывает великодушен к человеку. Субъект ищет способы существования в пугающей его реальности и создает свой мир детских воспоминаний и утраченной любви, к которым постоянно возвращается в жизненном потоке. Это замена одного страдания на другое, потому что рай, о котором герой всегда помнит, – нечто утраченное и омраченное. Но эта боль подобна инициации, пройдя которую субъект обретает новое зрение, способность видеть суть вещей, получает инструмент познания мира, обретает поэтический дар. Таков способ борьбы лирического субъекта. В контексте рассматриваемого лирического сюжета вызов бросается не только герою, но и женщине, которую он любит. И она находится изначально в более уязвимой перед судьбой позиции.

Героиня поэзии А. А. Тарковского, несмотря на ограниченность деталей, позволяющих воссоздать ее внешность в подробностях, является полноценным персонажем и участником истории, наделенным ярким характером. О ее внешнем облике читатель действительно узнает не много. У нее серо-синие глаза, она одета в простое синее шелковое платье и носит бирюзовое кольцо. Все остальные детали и зафиксированные реакции на окружающую реальность формируют у читателя представление о ее характере. При поверхностном взгляде героиня кажется беззаботной, но в дальнейшем ее природная легкость предстает в ином свете – это умение быть

счастливой, несмотря ни на что. Даже несколько раз упомянутую в текстах «близорукость» в совокупности с остальными нюансами имеет смысл отнести к мировоззренческой позиции. Вместе с умением радоваться жизни и внушать это ощущение счастья окружающим, несмотря на надвигающийся мрак, болезнь, бедность, близорукость представляется в большей степени простодушной и бесстрашной позицией отказа смотреть в мрачное будущее, сопряженное со знанием о его безысходности.

Так, в стихотворении «Невысокие, сырые...» реакция героини на все признаки грядущего разрушения уютного мира любви и беззаботности парадоксальна – она смеется. Автор ограничивается короткой ремаркой об этом, что радикально меняет тон и общее настроение текста. Последний катрен вносит одновременно зловещую и жизнеутверждающую ноту.

Эту способность смеяться в лицо судьбе героиня не утрачивает, даже перейдя грань жизни. Такое же кажущееся неуместным, вызывающе веселое настроение она демонстрирует в стихотворении «Здравствуй, – сказал я, а сердце упало...». С бравурной интонацией поэт описывает встречу и разговор с призраком умершей возлюбленной. На первый взгляд, разговор представляется непринужденной беседой двух ненадолго расставшихся и снова встретившихся близких людей. Если бы автор не прокомментировал изумление субъекта ремаркой «...верно, и впрямь совершается чудо!», читатель бы не заметил в происходящем ничего необычного. И героиня снова «смотрит, смеется» [Там же, с. 383].

Ее смех – всегда смех вопреки, наперекор ударам судьбы, невыносимой боли, как и ее легкость – акт мужества, внутреннего преодоления тяжести болезни, бедности и одиночества.

Здесь, в том внимании, с которым автор анализирует парадоксальную реакцию героини, начинает проявляться второй поэтический пласт. Он связан с мировоззренческой установкой поэта об отношениях человека и судьбы, в которых человек всегда вынужден если не бороться, то каким-то образом реагировать на враждебно настроенный по отношению к нему мир.

В первобытности смех имел в том числе и ритуальный смысл – например, осмеяние смерти. Это актуально в контексте данных текстов Тарковского. Смех здесь – вызов смерти. С помощью смеха героиня и заговаривает смерть, и выказывает бесстрашие перед судьбой и презрение к ней. Это адекватный ответ на иррациональность и неконтролируемость высшего начала – судьба непоследовательна и безумна в своем произволе. С ней невозможно договориться, в ней нет никакой высшей справедливости, никакой адекватной реакции на тот или иной человеческий поступок.

Таким образом, героиня – не только объект любви и поклонения, но и личность, занимающая место в ряду других собеседников поэта, у которых он учится свободе, мужеству, способности сносить удары судьбы и ценить моменты счастья. Именно стоицизм, причем стоицизм скорее оптимистический, чем трагический, кажется поэту наиболее предпочтительным. Это высшая степень достоинства, на которую способен человек.

Также воспоминания об утраченной любви инициируют размышления о сущности творчества и творца, для которого любовь является одним из способов познания мира и призмой, сквозь которую мир видится в особенном свете. Кроме того, время и память как пути к созданию грез, снов и способы призывания любимых призраков становятся категориями, к которым постоянно апеллирует автор. Именно описанию своеобразного обряда инициации посвящено программное стихотворение «Первые свидания». Познавая любовь, субъект обретает поэтический дар и способность увидеть привычный мир под иным углом зрения и открыть в нем сокровенные тайны:

Ты пробудилась и преобразила
 Вседневный человеческий словарь,
 И речь по горло полнозвучной силой
 Наполнилась... [Там же, с. 217]

На свете все преобразилось, даже
Простые вещи... [Там же]

Опыт любви для Тарковского неразрывно связан с чувственным опытом юности в целом. Именно это время определено как период «до стихов», когда «тело душу жгло» [Там же, с. 191]. Постоянное взаимодействие духовного и телесного для автора – всегда важная составляющая процесса трансформации личности. Опыт чувственный и опыт духовный одинаково значимы для него, как и взаимодействие и противостояние этих двух способов познания мира. В разные периоды жизни человек отдает предпочтение то одному, то другому из них. Юность как раз характеризуется поэтом как время острого, всеобъемлющего восприятия действительности, полной концентрации на жизни внешней, что обогащает человека впечатлениями, из которых и формируется мировоззрение в дальнейшем. Без этого полученного материала невозможна будущая поэтическая рефлексия.

Поэт создает своего рода концепцию преодоления конечности бытия усилием воли к запоминанию и мысленному воспроизведению. В стихотворении «Как сорок лет тому назад...» присутствует размышление о сущности времени. Автор сопоставляет две возможности существования – в реальном мире и в мире воображения. Одно и то же событие может быть конечным в одном мире и бесконечным в другом:

И поезд в десять пятьдесят
Выходит из-за поворота.
В одиннадцать конец всему,
Что будет сорок лет в грядущем
Тянуться поездом идущим... [Там же, с. 321]

Время становится в этом тексте предметом исследования, поводом к эксперименту. Присутствует четко обозначенная и закреплённая во времени точка одновременно конца старой и отсчета новой истории, в которую трансформируется текущая. Поезд становится не только символом

расставания (антураж вокзала является одним из наиболее актуальных для поэтических историй о расставании влюбленных), но и образом, в котором сконцентрирована идея непрерывности и незаконченности однажды запущенного метафизического движения, будь то любовь или творческий акт. Над субъектом ставится своего рода эксперимент. Он заново переживает события сорокалетней давности, соответственно они не закончились. Он помнит все до последней детали, вплоть до точного времени, когда произошло расставание с возлюбленной. Таким образом, бесчисленное количество раз воспроизводимое мгновение перестает быть прошлым, а становится частью вечности. Вечность оказывается полем деятельности поэта, он реконструирует этот хронотоп, населяет его героями. Время становится субъективной, подвижной категорией, легко подчиняющейся воле субъекта. Пространство – более статичная, но произвольная субстанция.

Пространство при соприкосновении с любовным хронотопом также оказывается подверженным трансформации. Параллельно с историей об утраченном рае первой любви разворачивается другая художественная линия, посвященная напряженному и непрерывному диалогу субъекта с умершей возлюбленной, ее тенью, посещающей сны. Обстановка, в которой происходят эти встречи, воссоздаваемая атмосфера не имеют ничего общего с идиллическим миром первой любви. В стихотворении «Ветер» субъект испытывает благоговейный ужас перед любимым призраком, утратившим имя и говорящим на языке, недоступном живому человеку.

С образами умершей возлюбленной связаны Персефона и Эвридика. Одно из стихотворений цикла имеет название «Эвридика», но героине ближе переключка с образом Кору, так как Кора (Персефона) – богиня рождения и смерти, относительно свободно перемещающаяся между миром мертвых и живых, в отличие от Эвридики, которая может находиться лишь в мире мертвых.

Утратив земное тело, героиня обретает способность присутствовать рядом с субъектом, сливаясь с окружающим миром, обнаруживать себя в вечернем свете, дожде, ветре:

И ткань твоей одежды

Из ветра и дождя... [Там же, с. 322]

Отзвуки этой истории, превратившейся в абсолютный, герметичный, идеальный миф, позволяют индивидуальной, интимной истории стать универсальным опытом, который в той или иной форме переживается личностью.

Два творческих процесса (конкретизация и обобщение) параллельно происходят в творчестве Тарковского во всей его временной протяженности, так как для поэта одновременно важно собственное намерение перенести в поэтическую реальность личные события, ключевые для формирования своего внутреннего мира, и вписать их в универсум, придав им общечеловеческое звучание.

Таким образом, миф о любви в творчестве А. Тарковского был связан с поставленными в центр описания ассоциациями и воспоминаниями, отсылающими к первой романтической привязанности и ранним юношеским переживаниям. Но в процессе переосмысления возник многоуровневый миф, являющийся основой мировоззренческой картины мира Тарковского и накладывающий отпечаток и на идейном, и на лексико-образном уровне на все остальные эмоционально-чувственные переживания.

История отношений субъекта и любимой женщины конкретна и абстрактна одновременно. В ней присутствует и напряженное осмысление базовых законов бытия, и работа по созданию символической истории. При этом поэт стремится обозначить, воссоздать мир, в котором происходят события, запечатлеть в конкретных деталях образ возлюбленной. Конкретно все: количество ступеней, сиреневые кусты, бьющиеся в окно, и рояль определенной марки. Место действия описано с такой точностью, что у

читателя создается ощущение, будто по совокупности примет он смог бы найти места, бывшие молчаливыми свидетелями событий.

Для поэта характерно стремление запечатлеть реальные, живые образы и той, которую любил, и мира, который потерял, но при этом воссозданная поэтическая личность возлюбленной стремится к общечеловеческому абсолюту, воплощая в себе черты идеальной жизненной программы субъекта в мучительном взаимодействии с миром и судьбой.

2.5. Дом – средоточие мира и рая¹⁵

Поэтический мир, в отличие от художественного, организуется не вокруг личности и истории лирического героя. Если в художественном мире пространство призвано окаймить духовный путь героя, то поэтический мир самодостаточен и ценен сам по себе. Поэтическая реальность прямо и непосредственно предстает перед читателем, чья точка зрения совмещается, сливается с авторским, субъектным взглядом.

Мир А. Тарковского, организованный путем взаимодействия и соотношения с лирическим субъектом, имеет центричную структуру, обусловленную способом познания субъектом окружающего мира. В центре этой художественной системы находится дом. Концепт дома включен сразу в несколько смысловых оппозиций и рядов. Он является средоточием всех сокровенных смыслов и важных воспоминаний субъекта и входит в философскую парадигму.

Для феноменологического и литературоведческого исследования глубинных ценностей и смыслов замкнутого поэтического пространства дом представляет определенную привилегированную, сакральную сущность. Это одна из самых мощных сил, интегрирующих чувства, мысли, воспоминания, мечты, чаяния человека, и связующим принципом этой интеграции является

¹⁵ Параграф лег в основу статьи: Царёва О. А. Дом как центр поэтического мира А. А. Тарковского // Мир русского слова. 2022. №2. С. 62-70

воображение. Для личности это пространство является исключительно притягательным, оно переживается человеком со всей пристрастностью, на которую способно наше воображение. Воспоминания о внешнем мире никогда не имеют такой эмоциональной тональности, как воспоминания о доме: они нас волнуют больше, чем можно предположить, являются одним из главных феноменов внутреннего мира человека. Дом обладает необыкновенной психологической емкостью: при формировании образа память и воображение неразделимы. Это связано с тем, что вокруг дома формируется множество образов и картин, связанных с ощущением уюта, тепла и защищенности.

Что касается конкретного воплощения образа, то дом предстает в творчестве Тарковского как в целостном виде, так и в виде отдельных, разрозненных образов. Сразу необходимо отметить, что не во всех текстах упоминание тех или иных бытовых подробностей, которые можно считать маркерами жилого пространства, имеет отношение к идейному содержанию и символическому наполнению стихотворения. Иногда путем упоминания нескольких деталей обозначено место действия. Это свойственно для сюжетных стихотворений, где возникает необходимость закрепить персонажей во времени и пространстве, обозначить их привязанность к тому или иному месту, в котором происходит действие. Например, стихотворение «Перед листопадом»:

Только осталась мне самая малость

Шороха осени в доме моем... [Тарковский 1991 – 1993

(1), с. 27]

Образ дома создается в контексте творчества Тарковского эксплицитно и метонимически-имплицитно. В первом случае дом обозначается с помощью непосредственного очерчивания пространства на лексико-тематическом уровне: дом, комната, коридор. Например,

В дом вошел я, как в зеркало [Там же, с. 32]

...но сердцу не надо

Ни нового дома, ни нового сада... [Тарковский 1991 – 1993 (2), с. 64]

Во втором случае исследуемый образ можно воссоздать по разного рода метонимическим художественным деталям, имеющим отношение к дому, интерьеру: крыша, дверь, окно, ворота, стол. Например, в стихотворениях «Позднее наследство» и «Ночной дождь»:

Рдеет занавеска

В прорези окна [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 31]

И дождь всю ночь стучит о крышу,

Как и тогда стучал всю ночь. [Там же, с. 36]

Одна деталь позволят герою перенестись из невыносимой для него реальности настоящего в блаженное прошлое. Эта деталь специфична, так как проводником в прошлое становится не материальный образ, который рождает воспоминание, а звук, возникающий в результате взаимодействия мира дома, образ которого свернут в одну деталь, с миром природы (дождь). Именно момент взаимодействия внутреннего и внешнего, нахождения на грани между пространствами становится ключевым и раскрывает замысел автора.

Дом может выполнять различные функции в поэтическом мире Тарковского и выступать в разных ипостасях.

Во-первых, образ дома используется автором по своему прямому назначению. Дом – это жилище, место обитания лирического субъекта или персонажа. Жилищем может быть и деревенский дом, и городская квартира, комната, абстрактный дом без указания подробностей, некое обжитое пространство с привычными предметами. В таких случаях дом становится местом, в котором происходят события, или частью антуража, ландшафта. В текстах Тарковского появляются совершенно различные жилые помещения, дома разных периодов его жизни, маркированные по-разному с временной

точки зрения, с помощью единого комплекса мыслей и ассоциаций приводятся к единому образу. Границы отдельных сегментов пространства становятся проницаемыми, и тем самым образуется единый символический контекст.

Внутреннее пространство дома лирического субъекта обустроено аскетично, но каждый предмет мебели, интерьера важен для авторского замысла. Самым частотным является стол. Стол – предмет многофункциональный, в обычной жизни используется и для приема пищи, и для бумажной работы, для рисования, игр и т. д. Некоторые из этих функций имеются у стола и в поэтическом пространстве Тарковского. Стол используется лирическим субъектом для поэтического труда и приема пищи. Рассмотрим существование предмета в рамках каждой функции детальнее.

Стол – место для работы. Именно за столом лирический субъект занимается творчеством:

Душа...

К столу присядет и скрипит пером [Там же, с. 61]

... на чернильные пятна погляжу и присяду к столу.

[Там же, с. 249]

В обоих примерах присутствует ощущение кратковременности, сиюминутности. Лирический субъект как будто не всегда использует стол в качестве рабочего места. Глагол «присядет» с префиксом, имеющим значение неполноты действия, добавляет оттенок незавершенности.

Кроме того, важными коннотациями наделяются эпизоды, связанные с приемом пищи. Семейные застолья («Дом напротив», «Жизнь, жизнь»), пиршества, праздники чаще всего объединяют персонажей, позволяют им установить связь друг с другом. За одним столом могут собраться люди и другие живые существа из разных времен, разных эпох, из мира живых и мира мертвых.

Так, в стихотворении «Стол накрыт на шестерых» печальная трапеза объединяет живых и мертвых. Живого героя окружают умершие, утраченные любимые: отец, брат и возлюбленная. Автор проводит условную границу, подчеркивая, что мертвые – гости в доме хозяина, лирического субъекта. Лирический субъект разделяет печальную трапезу с братом и отцом, позже к ним присоединяется умершая возлюбленная. До финального монолога героини все, кроме нее самой, представляются живыми, несмотря на то что в тексте очевидны автобиографические мотивы, а брат и отец автора к 1940 году действительно мертвы. Но в самом тексте именно лирическая героиня окончательно утверждает трагизм ситуации:

И звучат из-под земли
 Наши голоса. [Там же, с. 372]

Упоминание звучащих из-под земли голосов порождает противоречие. Лирический герой находится в гостях у своих родных под землей. Именно образ стола позволяет создать эффект внепространственности. Герои садятся за стол, и мир с привычными законами перестает существовать.

Центральный образ семейного стола, объединяющего людей одной семьи, живших в разные временные промежутки, представлен в цикле «Жизнь, жизнь». Именно за столом собирает лирический субъект несколько поколений своей семьи, которые не могли бы встретиться во временном потоке иным образом:

Я вызову любое из столетий,
 Войду в него и дом построю в нем,
 ...А стол один и прадеду, и внуку. [Там же, с. 242]

Стол стирает границы, привычные для рационального мира. Лирический субъект мечтает разделить трапезу с любимыми и близкими себе по духу («С Овидием хочу я брынзу есть» [Там же, с. 207]) и верит, что мистический ритуал совместного приема пищи дает возможность преодолевать диктат времени и пространства.

Стол – символический центр дома, который собирает вокруг себя членов семьи, служит для единения родных и близких душ. Если поэт хочет представить обычную жизнь обычной семьи, он рисует картину совместного приема пищи.

В нескольких других текстах стол не упоминается, но остается идея застолья, праздника, пира. Это способ общения субъекта с миром:

...Я младший из семьи
 Людей и птиц, я пел со всеми вместе,
 И не покину пиршества живых. [Там же, с. 189]

Совместный прием пищи делает субъекта частью мира и близким любимым живым существам и в привычном контексте неодушевленным предметам.

Совмещение и мирное сосуществование двух важных ипостасей образа стола как мистически-мифологического предмета и бытового объекта осмысливается О. М. Фрейденом: «Прежде всего, что может быть проще стола, комнаты или одежды? Мы увидим, однако, впоследствии, что стол, обыкновенный стол для еды, осмыслялся в образах высоты-неба, и именно оттого, что он стал местопребыванием божества злака и плода, божества-животного, он сделался столом, на котором лежат яства и за которым едят. Что может быть естественнее и жизненнее, чем потребность в одежде или в жилище? А между тем потребность эта осмыслялась представлением о космичности покрыва и сопоставлением палатки с небом, комнаты с преисподней. И акт еды, житейски-реальный и вполне физиологичный, не перестает таковым же оставаться, хотя и связывается с кругом определенных образов» [Фрейденом 1997, с. 54].

В текстах чаще всего встречаются следующие виды пищи: хлебные изделия (хлеб, лепешка, каравай, баранка), фрукты и ягоды (яблоко, земляника), приготовленные блюда (кулеш, суп из мидий, щи). Из напитков чаще всего упоминаются вода, вино, молоко.

Немногочисленный список самых простых и незамысловатых продуктов питания лишний раз свидетельствует об аскетизме лирического субъекта при взаимодействии с миром. Кроме того, образы еды чаще являются отвлеченными символами, нежели пищей, необходимой для насыщения голода. Тот или иной продукт субъект чаще видит или держит в руках, нежели поглощает.

Белый хлеб в руках несет [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 28]

В руках его яблоко и стрекоза [Там же, с. 31]

Особое место занимают образ хлеба, а также связанные с ними образы зерна и злаковых культур. С образом зерна связаны важные для поэта мотивы трансформации, вечного перерождения.¹⁶

Предпочтения в еде дифференцируют персонажей по принципу близости и чуждости лирическому субъекту. Еду у Тарковского можно разделить на простую и сложно приготовленную. Сложносочиненные блюда – удел обывателя, который вызывает ненависть и неприятие лирического субъекта. Например, в стихотворении «Елена Молоховец» изысканные блюда («лещи со спаржей в зеве» [Там же, с. 155], «раки бордолез» [Там же]) становятся символом мещанства, ненавистного лирическому субъекту.

Таким образом, мотив принятия пищи и в поэтическом мире Тарковского имеет символическое значение.

Несколько раз упомянута колыбель как образ, необходимый для развития лирического сюжета внутри отдельного стихотворения. Эпизодическими являются упоминания скамьи.

Кроме уже упомянутых объектов, связанных с идеей дома и домашнего убранства, присутствует бытовая утварь. Среди предметов кухонной утвари важное место занимают всевозможные емкости: корзина, чаша, стакан, блюдце, коробка, сумка, глечик, кувшин, ведро, кубок, ковш, таз. Других

¹⁶ В статье С. В. Кековой «Эонотопос в поэтическом мире А. Тарковского: к проблеме религиозно-философской герменевтики поэтического текста» детально рассмотрена реализация метафоры «идти путем зерна». См. Кекова С. В. Эонотопос в поэтическом мире А. Тарковского: к проблеме религиозно-философской герменевтики поэтического текста // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия философия. Психология. Педагогика., Саратов, 2008, с. 29

предметов значительно меньше. На большое количество лексики, обозначающей посуду, а также другие предметы быта, необходимые для хранения чего-либо (сумка, коробка, короб и т. д.), приходится ограниченное количество лексики, называющей инструменты.

Противопоставление сосуда или емкости, необходимых для хранения, другим орудиям и оружию уже обозначалось и разрабатывалось в культурологических исследованиях. Например, в работе «Сотворение женщин» Элизабет Фишер пишет: «По всей вероятности, первым орудием человеческих рук был именно сосуд-хранилище... Многие теоретики полагают, что сумка, куда складывали добытую пищу, ремень и сетка для переноски еды появились раньше прочих первобытных изобретений» [Fisher 1975, p. 142].

Такие предметы, как ведро, таз наделены чисто бытовой функцией. Некоторые предметы имеют многоаспектный символический смысл. Например, наиболее часто встречающийся кувшин. Этот предмет используется как образ сравнения для храма Баграта: «пустынный храм Баграта – в кувшин расколотый» [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 299]. В стихотворении «Я тень из тех теней» кувшин – языческий атрибут: «Жертвенный кувшин выходит из кургана». [Там же, с. 351] Таким образом, на одно бытовое упоминание приходится несколько символических.

Обстановка в любом жилище из мира Тарковского минималистична, что отражает общую тенденцию аскетизма и подчеркивает актуальную для Тарковского идею «царственной нищеты», необходимой для обретения внутренней свободы. Исключение составляют только тексты, в которых автор намеренно обличает чуждый ему мещанский образ жизни. Дома персонажей, вызывающих презрение, переполнены всевозможными предметами, призванными отразить социальный статус обывателя: мебелью, утварью, неуместными украшениями. Тема мещанства не особенно глубоко разработана в творчестве Тарковского, но ей уделено определенное внимание. Например, в стихотворении «Новоселье» нарочито претенциозная

и безвкусная обстановка буржуазного быта противопоставлена идеалу незамысловатого аскетичного уюта.

В текстах же, где образ дома представлен имплицитно-метонимически, можно заметить, что больше внутреннего убранства дома автора интересуют его границы с внешним миром – окна, двери, ворота. Мотив перехода из одного пространственного поля в другое становится ключевым. Этот мотив связан с процессом познания. Стены дома – это стены «я», сквозь которые (с помощью окон и дверей) поэт видит мир, таким образом границы дома становятся своего рода призмой, делающей реальность личностной и субъективной. Но одновременно такой способ ограничивает обзор и искажает взгляд, поэтому субъект стремится к разрушению, стиранию границ. Идея домашнего очага не уничтожается, напротив, она культивируется, но пространство дома должно расшириться и вместить в себя мир.

Дом-субъект имеет антропоморфную структуру, становится зеркальным отражением лирического субъекта, аспектов его внутреннего мира и настроения. Дом отражает общий строй души субъекта, кроме того, принимает некоторые черты человеческого облика, человеческие привычки. Самой важной точкой соприкосновения является наличие и у человека, и у дома внешнего облика и внутреннего мира. У дома есть свои воспоминания, мысли, чувства, но они напрямую зависят от внутреннего мира хозяина, что налагает на человека ответственность за реальность, на которую он оказывает влияние.

Наиболее пронзительно мотив «живого» дома звучит в стихотворении «Дом напротив», в котором разрушение «старого деревянного дома» обнажает душу жилища:

Остались в доме сны, воспоминанья,
 Забытые надежды и желанья.
 Сруб разобрали, бревна увезли.
 Но ни на шаг от милой им земли

Не отходили призраки былого,
И про рябину пели песню снова... [Там же, с. 178]

Дом остается субъектом, существом, имеющим дух и плоть. Дом для поэта – не только материя, физический предмет, стены и окна, это еще и одухотворенная материя, он способен мыслить и чувствовать, правда, мысли и чувства переходят от человека в окружающее пространство. В этом смысле дом неразрывно связан со своими обитателями, даже если они покидают его.

Таким образом, мир есть отражение субъектного начала, а дом – сердцевина, внутренний мир человека. На образ дома переносятся черты и особенности внешней и внутренней жизни человека. Дом обживается человеком и воспринимает от него способность любить, страдать, чувствовать, мыслить.

Представления о глубинных отношениях духовного и материального аспекта в феномене дома находятся в центре внимания поэта. Поэт озвучивает мысль о существовании внутренней, потусторонней жизни дома, инициированной присутствием в нем людей, но более от этих людей не зависящей. Дом продолжает жить собственной жизнью даже после отъезда хозяев и разрушения.

Похожая мысль развивается в стихотворении «Здесь дом стоял...». Факт трагической гибели во время войны ребенка и старика репрезентирован не напрямую, несколько остраненно. Обозначены люди, которые жили в уничтоженном доме, названа причина смерти – «бомба сто кило» [Там же, с. 135]. Поэт ставит читателя перед ужасающим фактом, который невозможно проигнорировать. Но в тексте этот факт окружен дотошным описанием домашней утвари:

Куча серых тряпок, на ней самовар,
Шкафчик, рядом лошадь [Там же]

Таким образом достигается максимальный эффект воздействия на читателя. В этих вещах сохранилась та жизнь, которая была насильственно оборвана, но ее отголоски остались в предметах. Поэт констатирует, что

здесь навсегда поселятся бедные духи войны. Вещи, составляющие внутренний уклад дома, становятся проводниками духа из мира потустороннего в мир реальный.

Не только человеческие жилища присутствуют в поэтическом ландшафте Тарковского. Дома, убежища, пространства покоя и относительной безопасности есть также у птиц, зверей, насекомых. Особенно внимателен поэт к «домам» птиц, то есть гнездам.

Гнездо пробуждает в человеке мечты о защищенности и покое, хотя и является с объективной точки зрения вещью хрупкой. В этом есть противоречие, что типично для полных парадоксов мира поэта.

В поэтическом мире Тарковского образ дома-гнезда используется в привычном значении, о чем свидетельствует расхожая формулировка «семейное гнездо». Также фразеологизм «свить гнездо» появляется в стихотворении «Сколько листвы намело...» в прямом значении «обосноваться», но в совершенно непривычном контексте. Поэт размышляет о специфике собственного мировосприятия и использует для ее обозначения следующий «природно-домашний» образ:

...в моих стихах

Свила гнездо Эсхилова трагедия. [Там же, с. 196]

С идеей уюта птичьего гнезда связана и важная для поэта концепция жизни, спасительной и великодушной к субъекту.

Даже далеко отходя, на первый взгляд, от собственных онирических переживаний, поэт продолжает мыслить образами, связанными с темой жилища, в данном случае птичьего. Обретение/создание дома как укромного уголка в необъятном, порой пугающе-опасном мире – это путь, который проходят все формы жизни, как физической, так и духовной. Будь то жизнь человека, мифологического героя, животного в физическом воплощении или даже жизнь идеи в духовной плоскости.

Появляется этот образ всегда в поэтической ситуации, сопряженной с вечной борьбой всего живого за жизнь, с проявлением мужества перед лицом

испытаний, которые постоянно приходится преодолевать каждому живому существу. Посредством этого образа поэт сталкивает с судьбой обитателей мира природы, подчеркивая, что и над ними властвует рок, которым является сама природа с ее жестокими законами.

Например, в зловещей сказке-стихотворении «Серебряные руки» гнездо становится мишенью для судьбы:

Птичьи гнезда и сучки сухие

Обирает поверху судьба. [Там же, с. 31]

Гнездо стоит в одном ряду с сухими сучьями. Этим подчеркивается его хрупкость. Жилище, которое птицы создают кропотливым трудом, на самом деле может быть уничтожено в любой момент. Сопоставление созданного живыми существами дома для защиты, сохранения жизни с засохшими сучьями, в которых нет жизни, выявляет и подчеркивает незащитность перед судьбой всего хрупкого и недолговечного. Судьба никак не персонифицирована, она представлена в виде безличной силы, творящей бессмысленное уничтожение.

Образ дома – это пространство счастья. Активность воображения почти не сдерживается предметной реальностью дома. Это пространство превращается в наше духовное пристанище, своеобразный духовный музей, где мы храним образы, всецело принадлежащие нам – образы дорогой и сокровенной жизни. Следовательно, это пространство ценно как место нашего уединения и нашего одиночества. Образы, связанные с домашней жизнью, даруют личности иллюзию устойчивости, они идентифицируют человека, открывают для него сокровища прошлого, память о других домах, в которых он был счастлив. Единство фантазий и воспоминаний создает образы, которые определяют внутренний мир человека в его предельных ценностях. Считается, что первый дом – это мечта, а последний – это размышления. Но и эти размышления неотделимы от воображения, которое связывает прошлое, настоящее и будущее. Образы дома внушают нам чувство устойчивости, нам кажется, что, поселившись в них, мы заживем

иной жизнью, подлинно нашей до глубины души. Но это уже другой поэтический образ – художественный, связанный с творческим воплощением. Этот образ создает новую реальность, выражает новую сущность, он возвращает нас к человеческой речи.

Дом предстает средоточием ярких вспышек воображения субъекта, высвечивающих синтез воспоминаний и того, что лежит вне памяти. Субъект рисует картины, которые имели место в реальности, но представлены они в преломленном свете художественного восприятия. Кроме предметов, которые маркируют пространство жилища, закрепляя его тем самым в определенном временном пласте, как это происходит в стихотворении «Вещи», поэт часто апеллирует к некоему иллюзорному пространству, переместившись в которое, субъект возвращается к истокам, к своему глубинному «я», к ощущениям, которые находятся вне сознания и непосредственных воспоминаний. Тогда материальный облик жилища, воссоздаваемый путем обозначения конкретных бытовых деталей, перестает быть важным для поэта, на первый план выходит обобщенный образ, пространство, не обязательно заключенное в рамки стен и окон, атмосфера которого соответствует представлению о домашнем уюте. Тогда в качестве «дома» может выступать и лес, и степь, и природа в целом, к которым поэт обращается за поддержкой и помощью, пространство, находящееся в оппозиции к миру, окружающему субъекта и не удовлетворяющему его, как поэта и как личность.

Из всех воспоминаний о местах, в которых приходилось жить, домах, которые давали поэту кров и убежище, нужно извлечь скрытую за внешними деталями сущность, общий знаменатель, существование которого позволяет говорить о существовании целостного, абстрактного образа, вырисовывающегося в поэтическом мире Тарковского.

В творчестве поэта в идиллическом звучании дом как образ семейного уюта и гармонического порядка, радостей любви и дружбы выступает в статусе утраченной ценности. Отсюда возникает оппозиция дома,

репрезентирующего прошлое, и дома, представляющего настоящее. Дом прошлого репрезентирован в текстах во всей своей полноте и детальном воплощении.

Жилище в мире Тарковского обогащено множеством мифологических значений. С концептом дома детства в творчестве Тарковского соотносятся мотивы и архетипы исходного хаотического состояния мира и «шести дней творения», «райского сада» как «золотого века». В реальности настоящее и будущее всегда подавляет прошлое, но в творчестве этот непреложный закон может быть нарушен по желанию художника. Так, в сакральных мифах концепт прошлого доминирует над другими временными пластами, подавляет настоящее и устраняет возможность будущего в ритуальных циклах воспроизводства человека и социума.

Первым, прямым и важнейшим предназначением дома в поэтическом мире Тарковского является его способность выполнять функцию убежища.

Способность оберегать и защищать реализуется любым пространством, ограниченным какими-то стенами, с помощью которых автор отгораживает субъекта от мира. Здесь всегда присутствует оппозиция пространства жилого, безопасного, дарящего ощущение уюта и тепла, и мира враждебного. Парадоксально этот факт подтверждается тем, что в мире Тарковского нет ни одного неуютного дома: все дома в разной степени выполняют свои главные функции: защищать и дарить покой.

Это может быть дом, комната, шалаш, гостиничный номер, теплушка, вокзал, греческая кофейня. Все эти помещения в определенном контексте наделяются необходимыми характеристиками (в первую очередь, ими являются субъективные ощущения безопасности, тепла и уюта), позволяющими отнести их к временным или постоянным жилищам. Например, в стихотворении «Хорошо мне в теплушке...». В условиях разрушенного мира, в котором сбиты все ориентиры и уничтожены точки в пространственно-временном поле, благодаря которым человек находит в себе силы мыслить, чувствовать, любить, помнить, не может существовать дом

как образно-смысловой комплекс в полном смысле этого понятия. Так как дом для этого сложно и тонко устроенного мира является ядром личности, без которого она не способна к внутренней жизни, а личность в создавшихся условиях угнетена и почти уничтожена. Поэтому пространство, в какой-то степени сохраняющее те или иные «домашние» маркеры, оставляет за собой лишь самые простые свои функции – формальное физическое укрытие от внешнего мира, сомнительное ощущение безопасности, тепла и уюта, ибо никакие другие функции человеком, лишенным всего, оказываются не востребованными, все надежды, желания и стремления утрачены:

Хорошо мне в теплушке

Тут бы век вековать [Там же, с. 124]

В этом стихотворении представлена в совершенно новом ключе уже ставшая привычной парадигма дом (обычно детства) – рай. Оба элемента этой парадигмы присутствуют в тексте и названы непосредственно.

Да, теплушка не может быть пристанищем духа, но для человека, павшего духом, потерявшего связь с собой, этот дом на колесах, движущаяся точка в пространстве, переходный участок жизненного пути, плоскость небытия становится раем. Отсюда есть только два выхода: «на фронт» или «домой» (то есть в дом настоящий).

Особенно пронзительно звучит нота любви к дому, когда она сопряжена с мотивами бездомности и изгнанничества.

В стихах, написанных в военное время и затрагивающих военную тематику, образ дома практически не встречается. Он возникает только тогда, когда у автора появляется необходимость констатировать факт его уничтожения. Поэту, чтобы донести до читателя трагедийность происходящих событий и степень разрушения мира, необходимо не только показать и описать события, связанные с болью, смертью, кровью, но и особым образом продемонстрировать нарушение общего миропорядка.

Бездомность – особая философская категория в поэтическом мире Тарковского. Несколько раз в стихотворении «Хорошо мне в теплушке...»

повторяется слово «бездомовный». Вместо привычного «бездомный» устаревшее и просторечное, тем самым привлекающее внимание читателя, слово постоянно возвращает его к оппозиции дом – не дом.

Этот эпитет встречается в стихотворении «Хорошо мне в теплушке...», насквозь проникнутом ощущением бездомности, и в одном из текстов «ахматовского» цикла.

Братъ крутой кипяток -
Бездомовный напиток [Там же]

Проживание ощущения дома и бездомности в цикле, посвященном памяти А. Ахматовой, представляется логичным. Одной из ярчайших черт личности Ахматовой, по свидетельствам современников, была ее «бездомность», заключающаяся как в вынужденном неимении собственного жилища, так и в отсутствии привязанности к вещам, равнодушии к быту. Это отражено К. Чуковским: «...она была бездомной кочевницей... Даже в юные годы, в годы краткого своего “процветания”, жила без громоздких шкафов и комодов, зачастую даже без письменного стола... Вокруг нее не было никакого комфорта, и я не помню в ее жизни такого периода, когда окружавшая ее обстановка могла бы назваться уютной.

Самые эти слова “обстановка”, “уют”, “комфорт” были ей органически чужды – и в жизни, и в созданной ею поэзии. И в жизни, и в поэзии Ахматова была чаще всего бесприютна... Не расставалась она только с такими вещами, в которых была запечатлена для нее память сердца» [Чуковский 2001 (5), с. 205].

Тарковский не мог не знать о равнодушии Ахматовой к миру материального, так как входил в круг ее друзей. В цикле памяти эта черта навязчиво обыгрывается в трех текстах из шести. Таким образом, личность Ахматовой включена в одну из важнейших для Тарковского парадигм и стоит в одном ряду с Григорием Сковородой, который мог чувствовать себя уютно и безопасно, не имея спасительного укрытия. Это высшая степень развития духа, по мнению Тарковского.

Субъект же, напротив, предстает мечтателем, который грезит об очаге, и воображение открывает ему область, лежащую за пределами самого раннего пласта памяти. Автор рисует картины конкретных событий, людей и мест, которые четко и последовательно воспроизводятся в его памяти. Дом – это опора субъекта в испытаниях, ненастьях, житейских бурях.

Это противопоставление не столь однозначно, оно основывается в большей степени на субъективных впечатлениях, нежели на четких критериях, поэтому невозможно говорить об однозначном разделении поэтов на эти две группы. Для творчества Тарковского характерны черты как первого, так и второго способа построения образного ряда, связанного с «домашней» символикой. Несомненно, образ дома (особенно дома детства, который позже трансформируется в образ гораздо более абстрактный, менее эмоционально, но более рационально, мистически и философски насыщенный) детализирован, описания, связанные с детскими годами, сохраняют множество милых сердцу автора бытовых мелочей и субъективных впечатлений. Стремлению уйти от мира и закрыться от враждебных бурь и ветров в этом «маленьком раю» автор противопоставляет противоположное стремление, основанное на желании постигнуть мир, каким бы безжалостным и холодным он часто ни виделся одинокому и потерявшему человеку, сделать его своим, родным и домашним. Лирическим субъектом владеют два желания: восстановить и сохранить утраченный мир счастья и любви в прошлом и, дойдя до сущности мироздания, найти истоки гармонии в мире настоящем и реальном, каким бы несовершенным внешне он ни казался.

С архетипом дома неразрывно связан архетип дороги, он примыкает к нему и в смысловом, и в пространственном отношении. Образы дома и дороги являются базовыми, фундаментальными для многих человеческих культур. Обретение, построение и утрата, потеря собственного дома, уход из родного дома и возвращение домой, дом неподвижный, как бы въевшийся в дорогое место, и дом кочевой, передвижной, дом в дороге – вот наиболее

известные архетипические оппозиции, порождающие устойчивое и расширяющееся пространство все новых смыслов, символов, мифов и образов. На первый взгляд, эти оппозиции неравновесные, асимметричные – дом, казалось бы, гораздо более «весомый» образ-архетип; это, видимо, так и есть, однако дорога (или путь) – это та несущая образная конструкция, без которой и сам образ дома становится недостаточно воплощенным.

Обретение дома предполагает трансформацию внешнего, открытого пространства в закрытое и уютное. Пространство дома плотное, насыщенное множеством прямых и скрытых, явных и полузабытых, бессознательных смыслов, знаков и символов. Дом становится окончательно своим, когда, наконец, создается его прочный образ, связывающий воедино внутренние и внешние пространства человека, семьи или сообщества.

Дом – нечто невесомое, открытое ветрам всех времен, субстанция, которая вечна и способна материализоваться в любом времени и в любом пространстве, соединяя тех, кто не мог бы встретиться вне художественной реальности, в силу принадлежности к разным эпохам. Особенно важен для автора и уместен образ дома бывает в тех произведениях, в центре которых находится диалог субъекта с близкими ему по духу личностями, с которыми он разминулся во времени. Например, в стихотворении «Анжело Секки» местом встречи лирического субъекта и его кумира детства, астрофизика Анжело Секки, жившего в XIX веке, становится старая башня, в которой великий астроном совершил главные открытия своей жизни:

От мерцовского экваториала

Он старых рук не властен оторвать;

Урания не станет, как бывало,

В пустынной этой башне пировать [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 85]

Описанное в тексте возвращение ученого или художника, находящегося в изгнании, в то место, где он был счастлив и находился в процессе творчества и напряженного познания, является одним из

важнейших мотивов в творчестве Тарковского. Это и есть возвращение домой и возвращение к себе в одной из многочисленных вариаций. И в самой сути этого действия уже заложена невозможность вернуться в тот дом в его первоначальном виде, в котором он когда-то был покинут и долгое время храним в памяти. Для Анжело Секки все уже слишком поздно, это возвращение не может вернуть ему тот мир, в котором он был счастлив, а его деятельность была плодотворна. Тарковский ассоциирует себя с Анжело Секки, примеряет на себя его судьбу:

Еще ребенком я оплакал эту

Высокую, мне родственную тень [Там же]

Понятие родства актуально для творчества Тарковского в целом и в своем глубинном понимании восходит к принципиальному делению мира на «родственное» и «неродственное», совпадающее с оппозицией дом – не дом. Но такое разделение является промежуточным этапом в мироощущении субъекта, который стремится стереть эту границу.

Кроме того, дом становится смысловым центром произведений, в которых поэт размышляет о непрерывной связи поколений, о памяти и продолжении рода как единственном доступном человеку бессмертии. Например, вокруг этого образа выстраивается философская концепция знакового цикла «Жизнь, жизнь». В нем поэт философствует о жизни и смерти и предлагает читателю жизнеутверждающую концепцию, в которой миропорядку как таковому чужда идея умирания, есть лишь вечная трансформация.

Фрагментарность пространства связана со свойствами художественного времени. Автор легко совмещает различные временные отрезки, расширяет границы путем введения в текст деталей и персонажей, которые стойко ассоциативно связаны с тем или иным реальным и художественным слоем.

Дом и окружающая действительность (мир в широком смысле либо в узком смысле – лес, город) находятся в оппозиции друг к другу. Это два

противостоящих друг другу пространства. Причем в разных лирических ситуациях пространства маркированы по-разному. Если в тексте речь идет о разрушительном воздействии человека на природу, то почти всегда дом напрямую отражает внутреннюю сущность человека, носит на себе печать того, кто обитает в нем. Например, в стихотворении «Зеленые рощи, зеленые рощи» тема отчуждения человека от природы проставлена наиболее остро и образ дома символизирует закрытое пространство, в котором заперт человек. Он отделен от природы, частью которой является. Он бессилен («Я – брат ваш, лишенный наследственной мощи» [Там же, с. 33]) и враждебен миру, с которым утратил связь:

А если я из дому вышел, уж верно
С собою топор прихвачу... [Там же]

Именно страх и беспомощность, вызванные невозможностью выйти в открытый мир, рождают ненависть к нему.

Особенно четко бывает обозначена граница между двумя локусами. Для субъекта важен мотив перехода из одного состояния в другое, сопряженный с переменной в мыслях, переменной отношения к тому или иному объекту или личности.

Возвращение домой – это возвращение к себе. Эта мысль актуальна для творчества Тарковского в целом, но в разные периоды она варьируется. В текстах 1930-х годов к остальным смыслам, заложенным в образе дома, присовокупляется идея ответственности перед собой и миром за свои мысли и поступки, от которой субъект стремится убежать, прекрасно осознавая свое равнодушие. Таким образом возникает мотив беспокойной совести, которая отравляет субъекта. Дом становится вместилищем души, духа в его высшем, идеальном проявлении.

Психомоделирующая функция дома позволяет объяснить механизм опосредованного воплощения эмоций. Внутреннее состояние лирического субъекта оказывается «сплавленным» с деталями домашнего интерьера.

Благодаря этому они обретают суггестивную важность психологических символов.

Ранняя лирика Тарковского имеет медитативный, идиллический характер. Близость темы любви, семьи, дружбы, творческого круга близких по духу людей, отцовства предполагает значимость образ дома для творчества этого периода. Но на этот период творчества приходится также жесткая оппозиция «дом – внешний мир». Лирический субъект лишь ищет место в мире, он не чувствует себя уверенно. Пространство дома освоено.

Образ дома в лирике Тарковского очень динамичен, он важен и исключителен не только в статичном варианте. Важнее, чем внутреннее обустройство пространства, грани, соединяющие его с другими пространственными полями.

Дом населен символическими обитателями, главным и чаще всего упоминаемым из них является сверчок. Сверчок (наименование происходит от корня с звукоподражательным значением) приобретает в мире А. Тарковского мифопоэтические черты. Е. Б. Лысенко отмечает значимость и многофункциональность этого образа: «Он неразрывно связан с домашним очагом, являясь оберегателем всякого гостя, явившегося в мир его песен. Сверчок хранит запечное тепло, память о прошлом, сконцентрированную в звуках “бедной скрипки”, “с единственной медной струной”. Полночный язык сверчка не требует толкования, он доступен в своей бытовой безыскусности, будучи одновременно самым загадочным, чарующим, сопутствующим ночному времени. Песня сверчка также сложена с искренней простотой» [Лысенко Гармоническая полифония...].

В древней мифологии сверчок представлялся как дух дома, домовый. Наличие сверчка в доме ассоциировалось с представлением об уюте, тепле, благополучии. В культурном пространстве образ сверчка трактуется не только и не всегда как символ домашнего уюта. Сверчок – в том числе и воплощение самой жизни, пусть и в малом существе. Все эти аспекты используются Тарковским при введении данного образа. Одно из важнейших

для понимания авторского взгляда на феномен творчества и творца стихотворений называется «Сверчок». Открывается оно установлением абсолютной связи до полного совмещения субъекта и объекта:

Если правду сказать,

Я по крови – домашний сверчок. [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 59]

Сверчок как образ, отражающий место поэта в современном ему обществе, в контексте данного текста противопоставляется другому образу, актуальному для творчества Тарковского в целом, – образу цикады (как упоминалось ранее, авторское «я» в иносказательном плане отражает во многих текстах близкий образу цикады образ кузнечика).

В жизни Тарковского, а соответственно и в поэтической жизни субъекта меняется жизненный уклад, одна эпоха приходит на смену другой, прошлое оказывается жестоко уничтожено настоящим, но это не меняет глубинную сущность пространства дома, исторические и социальные катаклизмы не затрагивают самого сокровенного в этом пространстве, которое является отражением внутреннего мира субъекта. Архетипический образ дома, соотносимый с утраченным раем, одновременно остается в памяти субъекта и периодически воспроизводится и проецируется на реальный дом настоящего. Дом, в котором живет субъект, описан не очень подробно, в текстах упоминаются только те предметы, которые позволяют лаконично охарактеризовать особенности личности, мировосприятия и привычки субъекта. Например, часто обозначается письменный стол, что позволяет подчеркнуть профессию и деятельность субъекта. Кроме этого всегда обозначается позиция субъекта как поэта, осмысляющего окружающую действительность. С этой точки зрения домашний уклад преломляется сквозь призму именно поэтического восприятия действительности, именно поэт способен ощутить одухотворенность материальных вещей, которые его окружают: «Всю чепуху, столь милую поэту...» [Там же, с. 51]. Таким образом, поэт вводит в текст стихию

материального мира, присутствие которой в идеальном мире поэзии делает восприятие мира более чувственным и земным.

В этом отрывке присутствует намек на извечный спор об уместности включения стихии быта, материального аспекта в художественную ткань поэтического текста. Тарковский последовательно одухотворяет быт, наделяя каждую деталь символическим значением и комплексом ассоциаций.

Впечатление единственности явленного внешнего мира создается не только с помощью необычного представления его предметов. Оно создается построением его в целом и характером авторской позиции. В стихотворениях возникают самые обыкновенные предметы быта:

На свете все преобразилось, даже

Простые вещи – таз, кувшин... [Там же, с. 219]

Отбор этого бытового материала нарочито случаен и не обусловлен. Целью такого отбора становится стремление к созданию непосредственности возникающих ассоциаций. Поэту важно воспроизвести внутреннюю работу человеческого сознания, которому свойственна случайная ассоциативность мышления.

В реальности, обычной жизни время течет непрерывно и невозвратно. В мифологические времена прошлое не уходило от настоящего, продолжая присутствовать в жизни. Мифологическое время – «начальное», «первое», «время предков», «первотворения», «первопредметов» [Мифы народов мира, с. 252].

Эта мысль актуальна для творчества Тарковского, в стихах о детстве поэт часто стремится воссоздать реальность самых ранних лет жизни человека, в которой он существовал до того момента, как начал себя помнить. Именно в прошлом, по мнению Тарковского, нужно искать сущность поэтического дара.

Поэтическое слово преобразовывает мир, делает его уютным и домашним. В связи с этим художественное произведение становится внутренней формой дома, который воссоздан силой поэтического

воображения и возвращен из небытия. А. Тарковский наследует мотив обретения дома, в котором «Бог сохраняет все», от А. Ахматовой. Этот латинский девиз с герба Фонтанного дома стал эпитафией к «Поэме без героя». Не случайно одно из стихотворений из цикла памяти А. А. Ахматовой («Домой, домой...») проникнуто мотивом обретения дома в его абсолюте через смерть и возрождение.

Дом находится в процессе трансформации, он нестатичен. Субъект постоянно воссоздает его заново и в процессе совершенствуется. Он строит его и обустривает, это и позволяет сродниться с ним, стать с обжитым жилищем одним целым. Перестановки в доме так или иначе отражают изменения во внутреннем состоянии субъекта, и только в этом взаимодействии человека и его жилища рождается гармония, которая поддерживается в процессе бесконечного изменения, производимого самим субъектом. Ощущая власть над окружающим его пространством, поэт ощущает власть над жизнью и судьбой. Размышлениями о таких перестановках проникнуто стихотворение «25 июня 1939 года». Этот текст является одним из плодов многолетней привычки поэта писать по стихотворению в каждый день рождения и повествует, в частности, о другой привычке:

Я так любил домой прийти к рассвету,

И в полчаса все вещи переставить... [Там же, с. 31]

В тексте нет прямого указания на то, что дает субъекту эта деятельность. Можно предположить, что творческий процесс создания стихотворения, возведенный в почти бытовой ритуал, тоже позволяет субъекту организовать время и пространство вокруг себя. Но так как далее следует любовное перечисление бытовых мелочей и повседневных предметов, можно предположить, что само соприкосновение с этим поэтическим миром повседневности приносит поэту ощущение уверенности, покоя и счастья.

К перестановке домашних предметов поэт возвращается в следующей строфе, где этот процесс свидетельствует об иных переживаниях:

Расставлено все в доме по-другому... [Там же]

Здесь очевидно, что изменения в интерьере произошли по чьей-то чужой воле, это символизирует вторжение в частную жизнь человека, сопряженное с лишением его внутренней свободы.

Расставлено все в доме по-другому,

Июнь пришел, я не томлюсь по дому,

В котором жизнь меня терпению учит [Там же]

Но одного уюта недостаточно для внутренней гармонии – происходит и обратный процесс. Передавая себя, субъект перестает чувствовать и окружающий его дом, которого он должен быть достоин. Это идеальный мир, в котором возможно лишь идеальное бытие.

Дом перестает дарить ему счастье, потому что, изменяя себе, поэт утрачивает связь с окружающей его реальностью.

И тайная меня тревога мучит, –

Что сделал я с высокою судьбою,

О боже мой, что сделал я с собою! [Там же]

Он теряет связь с домом («я не томлюсь по дому» [Там же]), потому что отрекся от своего истинного предназначения. Он передает дом, позволяя кому-то чужому хозяйничать в нем. Связь с домом способен поддерживать и ощущать только человек, находящийся в гармонии с собой, не предающий себя и свое пристанище.

Работа субъекта по трансформации мира в целом и дома в частности бывает не только духовной и метафизической, но и предметной. Интерес к реальному миру в его эмпирически познаваемом воплощении, в противовес далекому и абстрактному миру идей, сопряжен еще и со стремлением окружающий мир трансформировать, менять, привносить в него что-то новое, создавать его.

Миф об утраченном рае, основными компонентами которого являются ощущение счастья, счастливая любовь, мир природы и дома, ласково оберегает ребенка, а потом взрослого человека-субъекта. Этот миф замкнут

сам в себе, принадлежит прошлому и максимально обособлен от реальности настоящего. Духовным центром этого мира является дом. Субъект существует одновременно внутри этого мира и в реальности. Его греза не принадлежит ни прошлому, ни настоящему. Только волей субъекта эта воссозданная им реальность вступает во взаимодействие с различными временными пластами. Это закрытый от всех ветров, жизненных и исторических бурь мир, который вступает во взаимодействие с поэтической реальностью. Иногда хронотоп находится в оппозиции к остальному поэтическому миру, иногда оказывает воздействие на него, расставляя новые акценты, отражая скрытые авторские переживания, внося новые краски прошлого в реальность настоящего.

В период послевоенного творчества у А. Тарковского происходит перестройка модели художественного пространства: в горизонтальной структуре снимается оппозиционность дома и дороги. Лирический герой, в силу трагических обстоятельств, оказывается принужден к жизни в замкнутом пространстве дома. И теперь дом получает общую теплую эмоциональную окрашенность: воспоминания о детстве, о родителях становятся символом самого необходимого для каждого человека. Творчество, горение, ранее присущие миру дороги, – теперь неотъемлемые атрибуты дома, ставшего не просто жильем, а особым миром – миром любви, уюта, простой человеческой жизни.

С образом дома связано несколько ключевых тем в творчестве Тарковского. Любовно конструируемый образ мира детства в центре имеет образ отчего дома, наполненного счастьем и уютом. Стоит отметить, что хронотоп детства проработан очень четко, хотя и представляет собой некое универсальное, абстрактное бытие, то есть совмещает в себе как условные, так и конкретные черты в описании поэтической реальности.

Еще одно подробно описанное жилище – это дом, на котором лежит память о любви. В нем разворачивалась история, воспоминание о которой проходит через все творчество поэта. Это дом возлюбленной, описанный в

деталей. Он присутствует в поэтическом мире как средоточие тех чувств и переживаний, которые испытывал герой в юности. Для Тарковского необходимо привязать тот или иной комплекс ощущений и воспоминаний к конкретному пространственному образу, материализовать его. Важны не только чувства, но и то, как они преобразуют окружающую действительность. Даже внешний облик дома воспринимается сквозь призму влюбленности, он окрашен в цвет, которого нет в спектре солнца:

Я верил, что из рая,

Как самый лучший сон,

Оттенка не меняя

Переместился он [Тарковский 1991 – 1993 (2), с. 336]

Поиск «потерянного рая», воссоздание реальности, которая существует лишь в плоскости внутреннего мира субъекта, является одним из основных творческих процессов. Мир лирического субъекта множится и усложняется. Во-первых, существует реальность, формируемая как пространство, в которое помещены и субъект, и персонажи. Кроме того, внутренний мир субъекта представляет собой целый набор взаимосвязанных, моделируемых плоскостей, создание которых стимулируется воображением и воспоминаниями.

Выводы по Главе 2

Поэтический мир Арсения Тарковского разделен на несколько хронотопов, находящихся в сложном взаимодействии, которое детерминировано разделением действительности на мир реальный и мир идеальный. Реальный мир не приносит лирическому субъекту счастья, он предстает во всем своем жестоком равнодушии, приверженности ложным ценностям. В этой действительности нет места творчеству, любви, дружбе, духовному родству. С помощью искусства лирический субъект стремится совершенствовать реальность. Он видит свое предназначение в том, чтобы

привнести в мир бережное отношение к каждому объекту действительности, проявить активное сочувствие к тем, кто в нем нуждается, стать голосом и языком для всех и всего, кто был лишен возможности транслировать в мир свои мысли, переживания, страдания. Кроме того, когда борьба становится особенно жестокой, а реальность – невыносимой, лирический субъект стремится укрыться в идеальной реальности, созданной им самим. Данный абсолют счастья, личный рай складывается из нескольких хронотопов: мир детства, любовный миф и пространство степи. Формируемый из данных пространственно-временных концептов хронотоп рая противопоставлен окружающей поэта реальности.

Глава 3. Взаимообусловленность лирического субъекта и мира

3.1. Лирический субъект и поэтический мир

В тех случаях, когда лирическое «я» обозначает свое присутствие в поэтическом мире, между ним и миром возникают сложные, противоречивые связи. Мир и личность оказывают друг на друга влияние, видоизменяют друг друга в процессе взаимодействия. Факт изменения обеих сторон в результате этого взаимодействия представляется поэту неизбежностью, реальностью, не всегда принимаемой им, но неотменяемой. В поэтическом мире Тарковского объекты претерпевают разного рода воздействие, которое оказывается неотъемлемой частью либо процесса созидания, либо процесса разрушения, либо процесса изменения. Остановимся на каждом мотиве подробнее.

Мотив разрушения проявляется в области мира реального, так как действительность представляет опасность для всего живого и всего одушевленного в поэтической реальности А. А. Тарковского.

Опасность быть уничтоженным нависает над всем в мире: над животными и растениями, домами и городами, реальными людьми и мифологическими персонажами. Именно по этой причине лирический субъект видит собственное предназначение в преодолении смерти и разрушения с помощью обретаемого бессмертия.

Оппозиция смерти и бессмертия исследуется в статье П. А. Цыпиловой «Образы и мотивы античной танатологии в поэзии Арсения Тарковского». Особое внимание уделено поискам скрытых возможностей победить или трансформировать деструктивную силу: «Преодолению отвращения и страха перед смертью в поэзии Арсения Тарковского служит идея непрерывности и единства всей вселенной, взаимодействие и взаимовлияние всех природных реалий и как следствие – способность к превращению одних форм в другие и развитие темы смерти как последней метаморфозы, дающей возможность не

только духовного, но и физического бессмертия вследствие обращения в новую материю» [Цыпилева 2015, с. 27].

Бессмертие декларируется и утверждается лирическим субъектом. Авторская концепция бессмертия связана с идеей сиюминутности. Неприятие смерти выражается в утверждении победы жизни над смертью в конкретный момент:

Ни тьмы, ни смерти нет на этом свете [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 207].

Я бессмертен, пока я не умер. [Там же, с. 242]

«В текстах Арс. Тарковского, описывающих процесс метаморфозы, не обозначается причина, послужившая началом, “толчком” осуществления превращения, что свидетельствует о постепенном сглаживании резкой границы между естественной и вызывающей страх и отвращение насильственной смертью в сознании поэта, их уравнении, так как итогом смерти метаморфозы выступает превращение истерзанной физической оболочки в часть гармоничного природного пространства» [Цыпилева 2015, с. 28] Таким образом, трансформация – один из путей преодоления смерти.

Процесс изменения всегда сопряжен с взаимодействием лирического субъекта и мира в разных аспектах. Трансформация как результат взаимодействия происходит в двух направлениях, что порождает разные лирические сюжеты.

В первую очередь мотивы взаимодействия мира и субъекта и трансформации как результата связаны с творческим процессом.

Стать поэтом в мире Тарковского возможно, только претерпевая постоянные физические и духовные изменения, призванные уподобить творца миру, слить их воедино.

Поэт в свою очередь и встраивается в существующую реальность, и стремится изменить ее, не нарушая мировой гармонии, не вторгаясь ни в чью жизнь.

3.2. Мотивы труда и ремесла

Трансформация как результат взаимодействия является важным концептом поэтического мира А. Тарковского.

Взаимодействие субъекта и мира чаще всего происходит через труд. Тема труда и ремесел не раз появляется в поэтическом пространстве Тарковского. Это связано с идеей трансформации мира и субъекта и созданием новой реальности.

У Тарковского образы людей, занятых физическим трудом, ремесла, инструменты, описание трудового процесса необходимы для материализации идеи изменения субъекта под воздействием мира и мира под воздействием субъекта.

Таким образом, Тарковский напрямую обращается к философской концепции труда, но переосмысливает ее в личном ключе.

Традиционно трудовой процесс воспринимается философами как утверждение победоносной власти человека над миром, способность по собственной воле менять окружающую реальность, подчинять себе, использовать по своему усмотрению всех, кто эту реальность населяет. Таким труд предстает, например, в работах немецкого феноменолога Э. Финка «Основные феномены человеческого бытия. Труд и власть» и французского философа Гастона Башляра «Земля и грезы воли» (посвященная этому аспекту глава носит название «Режущая воля и твердые материалы. Агрессивный характер инструментов»).

Э. Финк рассуждает о глубинной природе физического труда так: «...в труде человек изменяет форму данных природой вещей, но не оставляет их такими, каковы они от природы, он придает им иную форму, он изменяет природу, он действует против дикой природы. В нетронутой природе у человека скудные возможности: он может жить, питаясь съедобными плодами, ягодами, грибами, кореньями и т. п., которые он собирает. Но

собираение, хозяйствование на базе создания запасов уже является примитивной формой труда. Только когда человек изготавливает себе приспособления для охоты: стрелу и лук, сети, капканы, охотничьи ямы, – он может убивать на охоте животных, лучше питаться, может также ловить дико живущих животных, содержать их в стадах, приручать и разводить. Культура собирателя, охотника и пастуха относится к ранним формам, связанным с бродячим, кочевым образом жизни. С оседлостью начинается земледелие и тем самым – более интенсивная фаза битвы человека с дикой природой» [Феномен труда в художественном истолковании 2013, с. 38].

Финку вторит Гастон Башляр: «Инертный предмет, предмет твердый дает удобный повод не только для непосредственного соперничества, но еще и для целенаправленной, уклончивой и возобновляемой борьбы. <...>

Инструмент сразу же превратится в орудие разрушения и увеличит коэффициент агрессии против материи» [Башляр 2000, с. 47].

Очевидно, что в большинстве философских исследований, посвященных идее труда и сущности трудового процесса, особое внимание сосредоточено на теме насилия, с которой неизбежно сопряжен труд.

И не менее очевидно, что физический труд в таком его понимании не может быть близок А. А. Тарковскому. Так как всякое грубое вмешательство в окружающий мир, реализация власти, насилие представляются поэту неприемлемыми и вызывают лишь боль за тех, кто пострадал от беспардонного вмешательства. Поэтом постоянно подчеркивается последовательно декларируемая чуждость лирическому субъекту тяги к насилию и подавлению. Итак, поэту близок и важен труд, но чужда его глубинная подоплека в привычной, принятой в области философии трактовке. Соответственно идея труда важна для Тарковского в новом воплощении и наполняется новым смыслом и иными ассоциациями.

Отношения лирического «я» с миром живой и неживой природы совершенно особенные, так как в поэтической вселенной субъект не наделен исключительным функционалом и не играет главенствующую роль.

Тарковский отказывается признавать человека возвышающимся над кем-то или чем-то в этом мире и отказывается признавать хоть что-то в этом мире лишенным жизни и души.

Труд становится для поэта метафорой созидания себя и мира. Через тот или иной вид ремесла и физического труда субъект реализует идею изменения мира и себя. Остановимся подробно на самых значимых мотивах трансформации.

Во-первых, в поэтическом мире Тарковского присутствует мотив сотворения поэта. В процессе творения либо участвуют внешние силы, либо имеет место мотив «самосотворения».

В стихотворении «К стихам» процесс создания поэта из обычного человека передан с помощью метафоры гончарного ремесла. Лирический субъект становится объектом, на который оказывает воздействие мастер:

И чудом вырос из-под рук,

Едва меня лопата времени

Швырнула на гончарный круг. [Тарковский 1991 – 1993

(1), с. 64]

Трансформация происходит через физические и духовные изменения:

Мне вытянули горло длинное,

И выкруглили душу мне,

И обозначили былинные

Цветы и листья на спине [Там же]

В подтексте этого стихотворения классический «Пророк» А. С. Пушкина, к которому в тексте есть прямая отсылка:

И, как пророк, заговорил... [Там же]

Но метаморфозы, происходящие с телом и душой субъекта, обратны, противоположны тем, которые происходят с поэтом-пророком А. С. Пушкина. Пушкинский поэт-пророк становится неземным существом, приобщившимся к миру небесному и обретшим сверхъестественные способности.

Поэт-пророк Тарковского, напротив, сближается с земным миром, осеняется земным началом, уподобляется всему земному, становится его частью.

В стихотворении «Кузнец» также представлен процесс сотворения из себя поэта. Сам лирический субъект осознанно пытается изменить себя, чтобы создать творца, способного понимать язык всего сущего, слышать и запечатлевать голоса всего живого:

Сам на себе я самого себя

Самим собой ковал... [Там же, с. 281]

Разница в концепции, представленной в двух текстах, заключается в выборе того, кто является творцом, вдохновителем глубинной трансформации. В стихотворении «К стихам» таковой является некая необозначенная сила извне. Внимание концентрируется только на инструменте:

Лопата времени швырнула на гончарный круг [Там же]

Несмотря на то, что идейно произведения отличаются, их сближают похожие образы. В первую очередь это образ горла как инструмента для творчества, так как поэт для Тарковского – прежде всего певец. Именно с горлом происходят основные метаморфозы:

Мне вытянули горло длинное [Там же]

Идея поэтического творчества, репрезентированного в виде созидательного физического труда, получила свое развитие в одном из стихотворений из цикла «Пушкинские эпитафии». Несмотря на отсылку к Пушкину в заглавии цикла, стихотворение открывается аллюзией на эпизод из рассказа Л. Н. Толстого «Кавказский пленник»:

Как тот Кавказский Пленник в яме,

Из глины нищеты моей

И я неловкими руками

Лепил свистульки для детей.

Не испытав закала в печке,
 Должно быть, вскоре на куски
 Ломались козлики, овечки,
 Верблюдики и петушки.

Бросали дети мне объедки,
 Искусство жалкое ценя... [Там же, с. 328–329]

Эпитет «жалкое» по отношению к собственному искусству важен для понимания целостной авторской концепции. Он отсылает к одной из важнейших для структуры поэтического мира идее нищеты, которая напрямую связана с идеей абсолютной свободы. Лирический субъект и близкие ему по духу герои, носители идеи «царственной нищеты», ощущают себя не связанными никакими обязательствами с внешним миром, так как либо в силу определенных внешних обстоятельств, либо в результате личного выбора они не получают от этого мира никаких благ, которые по обыкновению являются платой за компромиссы и предательство себя.

Нищета – это возможность не предавать себя, жить согласно собственным принципам, ни от кого не зависеть. Только таким способом можно обрести власть в высоком смысле, власть, заключающуюся не в подавлении других, а в обособленности собственной судьбы, ее необусловленности ничем, кроме собственного личного закона. Это единственное воплощение, в котором имеет право на существование идея власти в нравственной системе координат А. Тарковского.

Так можно объяснить следующие образы в поэзии Тарковского: «царственная нищета», «самый косноязычный и нищий из всех государей Псалтири» [Там же, с. 330] (о Григории Сковороде), «горбатая царская плоть, престол нищеты и терпения» [Там же, с. 169] (о верблюде), «плоть фараона с ноготь» [Там же, с.171] (о мотыльке).

Личность Григория Сковороды, как было сформулировано ранее, является для Тарковского мировоззренческим абсолют, а нищета как выбор – основная черта личности Сковороды в презентации А. Тарковского:

Но по земле моей Вселенной

Он до меня прошел, как царь... [Там же, с. 330]

Продолжить эту смысловую цепочку нищета – свобода можно понятием счастья (радости), которое даруется выбравшим такой путь. В рамках концепции счастья, сопряженного с нищетой, находятся и домашние пространства. Идеальным воплощением является шалаш из «Степной дудки»:

Живи хоть ты, глоток сухого дыма,

Шалаш, кожух, овечьё молоко. [Там же, с. 208]

Именно с лексемы, обозначающей чувство радости, начинается катрен, завершающийся лексемой «нищета», которая определяется столь важное для субъекта состояние души:

И моя отрада

В том, что от людей

Ничего не надо

Нищете моей... [Там же, с. 266]

В уже упомянутой статье О. Седакова указывает на прямую связь концепций нищеты и свободы: «Не то что “смысл” (вопиющий среди лозунгов о счастье миллионов, о том, как не ждать милостей от природы и т. п.) – звучание этих слов производило головокружение: земля уходила из-под ног, мы оказывались в среде (действительно, в среде: световоздушной, цветозвуковой среде) свободы. Свободы небывалой, как будто потусторонней. И замечу: не только и не столько нашей свободы от кого-то или чего-то – а свободы всего остального от нас.

Быть причиной чьей-то свободы – большое счастье, может быть, самое большое» [Седакова «Звезда нищеты». Арсений Александрович Тарковский].

Здесь речь идет не о самоуничижении или скромности. Это философия отказа, которая никак не отменяет осознания собственного высокого предназначения.

О. А. Седакова также отмечает эту парадоксальную, на первый взгляд, особенность: «Я боюсь, что “смирение” привычно поймут как нечто вроде «личной скромности»».

Никто другой не относил себя к «роду» Феофана Грека и Данте Алигьери, никто не рассказывал о голосах, беседовавших с “маленькой Жанной”, как человек, которому такой опыт хорошо известен. Не один Тарковский любил великое искусство и высокие души – но он один любил их вблизи, как свой своих. Другие рассказывали историю неразделенной любви к великим теням или историю сиротства в мире после конца прекрасной эпохи» [Там же].

Хотя, несомненно, тоска по утраченному прошлому присутствует в сознании лирического субъекта в разных воплощениях.

Например, в стихотворении «Мне другие мерещатся тени...» поэт с грустью наблюдает за тем, как ремесло и физический труд перестают быть важными, необходимыми для человечества и человека:

Наблюдать умиранье ремесел

Все равно, что себя хоронить... [Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 325]

Трагизм ситуации прежде всего заключен в глубинном разрыве человека и вселенной. Исключая из своей жизни физический труд и ремесла, личность утрачивает связь с природой и земным миром, которые являются источником гармонии.

Прежде чем констатировать факт автоматизации труда, Тарковский представляет целый список профессий, некоторые из которых достаточно редки: переплетчик, красильщик, кружевница, лудильщик, златобит. Поэт осознанно привлекает внимание читателя к практически забытым ремеслам,

чтобы обратить его на то, насколько далеки и непонятны для человека настоящего ремесла прошлого.

В поэтическом мире Тарковского представлены следующие виды созидательного физического труда: строительство, работа с глиной/землей, работа с металлом, работа с тканью, земледелие.

Работа с огнем воплощена в гончарном, кузнечном и точильном труде. Огонь становится средством создания новой реальности.

Точильное ремесло возникает в связи с детскими воспоминаниями в автобиографическом рассказе «Точильщики»: «В детстве я был огнепоклонником.

На базаре, в том городе, где мы жили, был точильный ряд. Там стояло человек двадцать оборванцев у своих станков, похожих на прялку. По временам весь цех точильщиков, словно по команде, снимался с места и разбредался по городу. Тогда на улицах звучал, повторяясь в басах и тенорах, напев, действовавший на меня, как труба на боевого коня....

Нож отливал холодным, выступавшим всё ярче голубоватым серебром, колесо с тонким приводным ремешком быстро-быстро кружилось. Кружился и волшебный камень карборунд. Точильщик прижимал к нему нож, и начинал идти золотой дождь, дивный золотой дождь, под который я подставлял руку. Искры покалывали её, ничуть не обжигая.

Смотреть на точильный огонь я мог часами. Тогда ничто на земле не отвлекло бы меня от моего молитвенного созерцания» [Тарковский 1991 – 1993 (2), с. 160].

Несмотря на добродушно-ироничный тон, свойственный всем рассказам поэта о детстве, здесь присутствуют все важные для А. Тарковского идейные моменты: «Мясники приносили им ножи, и эти неприятные орудия, имевшие дело с сырым мясом, казалось, забывали о нём и приникали к точилу. Сыпались искры, сыпались искры по меньшей мере с двадцати ножей сразу, с двадцати кружащихся точильных камней. Открыв рот, не видя ничего, кроме огня, я переходил от одного точильщика к

другому. Раскалённое солнце катилось по небу, было жарко, но мне было не до жары. Я не задумывался над тем, что происходило со мной, я был слишком мал для этого, но я растворился в огне» [Там же].

Здесь присутствует и привычное отторжение насилия и смерти, отраженное в характеристике ножей как «неприятных» орудий из-за следов крови и сырого мяса на них. Здесь есть мотив постижения реальности через растворение в ней, а также мотив трансформации через огонь.

Лирический субъект заморожен ремесленным процессом, но этот процесс никогда не ассоциируется с подавлением и насилием. Автор упрямо опускает этап прямого воздействия на что-либо и кого-либо.

Все три лирических переживания получили развитие в восприятии поэтической реальности лирического субъекта.

Наиболее напряженно, эмоционально и противоречиво осмысливается работа с деревом. Созидательная деятельность, направленная на строительство разного вида жилищ, является центральной, в ней в первую очередь реализует себя субъект. Построить дом – это создать вокруг себя безопасное пространство. Построить дом – это сотворить свой мир. Постройка жилища может как быть представлена в прямом значении, так и являться метафорой для разного рода состояний субъекта, творческих и психологических трансформаций. Независимо от того, чем строительство является в том или ином тексте, процесс описывается детально:

Я любил свой мучительный труд, эту кладку

Слов, скрепленных их собственным светом...

[Тарковский 1991 – 1993 (1), с. 61]

Осознание несовершенства способа создания дома, доступного человеку, заставляет искать более близкие, несвязанные с разрушительными действиями пути. Поэт обращается к миру других живых существ. Дом строят и близкие по духу лирическому субъекту живые существа. Например, кузнечики и ласточки. Во всех случаях присутствуют детали, отражающие некоторые подробности строительного процесса. Например, таковыми

являются инструменты. В стихотворении «Ласточки» нет прямого описания строительства, но на него указывает упоминание инструментов, необходимых человеку, но ненужных ласточке для создания гнезда:

Летайте, ласточки, но в клювы не берите
Ни пилки, ни сверла... [Там же, с. 299]

Здесь находит поэт свой идеал. Инструменты в данном случае – символ насильственного воздействия, оказываемого на мир, ласточки же подают пример «бескровного», не сопряженного с разрушением строительства.

Для описания процесса постижения субъектом мира также используется данная метафора:

Во вселенной наш разум счастливый
Ненадежное строит жильё. [Там же, с. 308]

Построить дом – это обжить некую часть пространства (и чем больше эта часть, тем ближе субъект к миру, в котором стремится раствориться), сделать ее уютной и безопасной, что не связано с возведением стен и отгораживанием от мира. Это противоположное движение. Движение в мир, которое совершается для того, чтобы реальность стала родной, близкой, понятной.

В основе этой, казалось бы, вдохновляющей деятельности, лежит глубинный стыд и ужас субъекта, связанный с нежеланием совершать любое насилие над окружающим миром. Чтобы построить дом, в определенных случаях необходимо срубить дерево.

А если я из дому вышел, уж верно
С собою топор прихвачу потому,
Что холодно было мне в яме пещерной... [Там же, с. 33]

Так зарождается глубинное противоречие отношений лирического субъекта и мира. Для поэта мучителен внутренний конфликт, заключающийся в невозможности отказаться от эксплуатации Вселенной, несмотря на стремление оберегать и хранить ее обитателей. Этот конфликт лирический субъект пытается разрешить разными способами. Стремление

устранить это противоречие и обрести новый способ взаимодействия с миром, исключая насилие в любом проявлении, задает тон духовным исканиям лирического субъекта, определяет его действия.

Новая действительность и новые отношения с ней рождаются через переосмысление привычных действий, поиск аналогов привычным для человека видам труда в жизни других живых существ, изменение угла зрения.

Таким образом, Тарковским переосмысливается идея труда. Создавая идеальный мир, райский хронотоп, Тарковский не только выстраивает пространство, рассказывает о событиях, происходивших в разных временных пластах. Он еще и стремится с нуля воссоздать новый способ общения и взаимодействия, новые способы существования в мире. Это в первую очередь распространяется на идею труда.

Выводы по Главе 3

Авторское «я» часто не проявляет себя в поэтическом мире, оставаясь лишь призмой, сквозь которую читатель может увидеть поэтический мир. Но также можно наблюдать и случаи взаимодействия субъекта с окружающей его поэтической реальностью. Лирический субъект, наделенный индивидуальными чертами, вступает в сложные отношения с миром, меняющие и мир, и самого субъекта.

В первую очередь творческий процесс является в поэтической реальности Тарковского генерирующим метаморфозы, происходящие при взаимодействии мира и субъекта.

Мир меняет человека и творит из него поэта. На физическом уровне происходит уподобление субъекта миру, растворение в мире, единение с ним.

Поэт творит и этим создает новый мир. Процесс сотворения поэтического слова чаще всего репрезентирован метафорически в виде какого-либо трудового или ремесленного процесса (строительства, труда

гончара, кузнеца и т. д.). Любое духовное действие Тарковский стремится представить в плоскости материальной, в физическом выражении. Духовная трансформация поэтически выражается в зримых конкретных изменениях. Даже на неосязаемое и метафизическое оказывается конкретное физическое воздействие («выкруглили душу» [Там же, с. 64]), а метафизическое в свою очередь способно творить зримое («разум строит жильё» [Там же, с. 308]).

Поэт сталкивается с необходимостью трансформации идеи мастерства и труда. Это связано с тем, что привычное понимание трудового процесса как волевого акта, заключающегося в навязывании объекту своей воли, неприемлемо для него. Высшей целью становится поиск возможности для лирического субъекта жить и творить, не нарушая глубинную гармонию мира, не принося в жертву ничьих жизней.

Заключение

Поэтический мир Арсения Тарковского – поле для взаимодействия постоянно меняющегося субъекта и мира. Это порождает множество точек зрения, раскрывающих разные нюансы авторской реальности. Точно постулируемые философские максимы сталкиваются между собой, противоречат друг другу, и на острие этого конфликта, на стыке двух противоположных полюсов, которые, на первый взгляд, кажутся несовместимыми, рождается сложное и неоднозначное мировоззрение А. Тарковского. Бравурные интонации смешиваются с нотами трагического стоицизма, сопряженного с осознанием несовершенства мира, бездушности реальности, уничтожающей все вокруг, и невозможности быть свободным.

Есть авторы, на протяжении всего творческого пути преданные нескольким ключевым темам. В данном диссертационном исследовании выделены и подробно изучены следующие мотивы: утраченная любовь, обретение дома в мире, полном опасностей и потерь, навсегда ушедшее детство, рай как ответ окружающему субъекту аду.

Взаимодействие мира и лирического субъекта носит противоречивый и сложный характер. Силой творчества субъект стремится изменить существующий мир и создать собственную реальность, из которой исключены жестокость и несправедливость. В этих двух направлениях и выстраивается лирическая стратегия.

В проведенном исследовании доказано, что поэтический мир Арсения Тарковского состоит из нескольких хронотопов. В первую очередь, это мир реальный и мир идеальный.

Мир реальный, воспринимаемый лирическим субъектом наполнен тревогами, это место, в котором царят несправедливость, несвобода, тирания во всех ее ипостасях. Лирический субъект планомерно создает стратегию выживания в неудобном для себя пространстве. В стратегию входит поиск и

создание убежища, а также поведенческие навыки, заимствованные у других живых существ, тоже становящихся жертвами бездушной реальности.

Кроме этого, поэт создает параллельную реальность, противопоставленную миру повседневности. Так формируется концепт рая. В эту реальность входят степное пространство, мир детства и любовный миф. Они объединены образом дома, который становится центральным и смыслообразующим для каждого пространства в поэтическом мире А. Тарковского.

Можно заметить, что прошлое для поэта всегда окрашено идиллическими красками, диапазон же эмоциональных деталей, необходимых для изображения настоящего, расширяется от абсолютно кошмара до мерного рутинного быта. И первая, и вторая крайность далеки от золотых грез прошлого, в которых каждый миг исключительно важен, каждая деталь – повод для вдохновения.

Субъекту оказывается необходимо потерять земной рай, чтобы впоследствии обрести, обжить, сделать его своим по-настоящему. Пока субъект погружен в ситуацию, в окружающей реальности всегда находится что-то, способное причинить боль. Воссоздать рай можно только тогда, когда он отнят насильно или утрачен по собственной роковой ошибке субъекта. В любом случае в понимании истоков переживаний субъекта важен сам факт возможности обрести прошлое исключительно в скорби о его потере.

Но есть пространство, в котором время перестает существовать, грани между настоящим, прошлым и будущим стираются, погружая поэта в идеальную реальность. Это степь, которая отделена от привычного мира и населенная близкими поэту существами.

Герои, органично вписывающиеся в мир Арсения Тарковского, – это люди, лишённые тщеславия, жажды славы, странники, наблюдатели за жизнью. Они живут вдалеке от больших городов, вне реальности, в которой что-то значат титулы, звания, положение в обществе, власть и богатство. Наравне с людьми в поэтическом мире А. Тарковского представлены

животные, птицы, насекомые, деревья, растения. Все они имеют способность чувствовать, мыслить, выражать чувства на собственном языке. Они так же уязвимы, так же страдают от жестокости и безразличия мира. Высшее предназначение поэта – услышать и сделать понятным язык каждого.

В поэтическом мире А. Тарковского субъект, по сути, является пространством, в котором он находится. Не только субъект обуславливает пространство, но и пространство обуславливает его. Постоянное взаимодействие окружающей реальности и субъекта приводит к невозможности отделить внутренний мир субъекта от окружающих его существ и явлений. Взаимная обусловленность личности и мира служит излюбленной идее слияния человека с действительностью. Кроме того, функцией субъекта может быть наделено любое существо, независимо от того, является ли оно одушевленным в привычном смысле слова.

Исследованные в диссертации ключевые мотивы и образы поэтического мира Арсения Тарковского, его специфичная субъектная структура и пространства, из которых мир состоит, позволяют осмыслить творчество Арсения Тарковского в новом ключе.

Библиография

1. Абелюк, Е. С. Олимпиадные кульбиты «Кузнечика» / Е. С. Абелюк // Литература. Учебно-методический журнал для учителей словесности. – 2014. – № 01. – С. 37–44.
2. Бак, Д. Комментарии / Д. Бак // Тарковский А. Стихотворения. – М., 2005. – С. 448–478.
3. Бак, Д. «Ахматовский цикл» Арсения Тарковского: к истории текста / Д. Бак // Контрапункт. – М., 2005. – С. 271–281.
4. Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
5. Башляр, Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Г. Башляр. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998 (Французская философия XX века). – 268 с.
6. Башляр, Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Г. Башляр. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1999 (Французская философия XX века). – 344 с.
7. Башляр, Г. Земля и грезы воли / Г. Башляр. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2000 (Французская философия XX века). – 384 с.
8. Башляр, Г. Земля и грезы о покое / Г. Башляр. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2001 (Французская философия XX века). – 320 с.
9. Башляр, Г. Избранное: Поэтика грезы / Г. Башляр. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. – 440 с.
10. Башляр, Г. Избранное: Поэтика пространства / Г. Башляр. – М.: Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 376 с.
11. Башляр, Г. Психоанализ огня / Г. Башляр. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. – 176 с.
12. Белкина, М. Скрещение судеб / М. Белкина. – М.: Книга, 1988. – 528 с.

13. Бетаки, В. Русская поэзия за тридцать лет (1956-1986) / В. Бетаки. – Antiquary, 1987. – С. 79–82
14. Бокарев. А. С. Поэтика русской лирики второй половины XX – начала XXI века: субъектная структура и образный язык: дис.... доктора филол. наук / Бокарев А. С. – Ярославль, 2021. – 425 с.
15. Боковели, О. С. Вариативные модели актантного класса «Адресант» vs «адресат» в лирике Арсения Тарковского / О. С. Боковели // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2018. – № 12(90). – С. 9–13.
16. Боковели, О. С. Модель мира в философской лирике А. А. Тарковского : дис. ... канд. филол. наук / Боковели О. С. – Абакан, 2008. – 152 с.
17. Бройтман, С. Н. Из лекций по исторической поэтике / Бройтман С. Н. – Тверь: Тверской государственный университет, 2001. – 66 с.
18. Бройтман, С. Н. Лирический субъект / С. Н. Бройтман // Чернец, Л. В. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М., 1999. – С. 95–104
19. Бройтман, С. «Мир, меняющий обличье» / С. Бройтман // Вопросы литературы. – 2001. – № 4. – С. 318–324.
20. Бутырин, К. М. Проблема поэтического символа в русском литературоведении (XIX–XX вв.) / К. М. Бутырин // Исследования по поэтике и стилистике. – Л.: Наука, 1972. – С. 248–261.
21. Верещагина, Е. Н. Поэзия Арсения Тарковского в контексте традиций серебряного века : дис. ... канд. филол. наук / Верещагина Е. Н. – Вологда, 2005. – 212 с.
22. Волкова, П. Д. Арсений Тарковский (жизнь семьи и история рода) / П. Д. Волкова. – М.: Эксмо, 2002. – 221 с.
23. Воронов, В. Уберегись от искушений / В. Воронов // Литературная газета. – 6 сентября. – С. 4.

24. Воронова, Т. А. Словарь лирики Арсения Тарковского / Т. А. Воронова. – Воронеж: Издательство Воронежского университета, 2004. – 295 с.
25. Воронова, Т. А. Белый цвет в поэтической палитре Арсения Тарковского / Т. А. Воронова // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – 2018. – № 3 (20). – С. 30–35.
26. Воспоминания об Анне Ахматовой. – М.: Советский писатель, 1991. – 720 с.
27. Гандлевский, С. Поэтическая кухня / С. Гандлевский. – СПб.: Пушкинский фонд, 1998. – С. 92–95.
28. Гельфонд, М. М. «Живите в доме – и не рухнет дом...»: дома Арсения Тарковского / М. М. Гельфонд // Литература. – 2013. – Первое сентября. – № 3. – С. 31–35.
29. Гельфонд, М. М. «Рыцарь бедный» и Чарли Чаплин: о «мандельштамовском» стихотворении Арсения Тарковского / М. М. Гельфонд // Грехневские чтения. Словесный образ и литературное произведение: сборник научных трудов. – Нижний Новгород, 2010. – Вып. 6. – С. 108–115.
30. Гельфонд, М. М. «Стол накрыт на шестерых»: жизнь лирического сюжета / М. М. Гельфонд // Поэзия мысли: сборник научных статей в честь профессора Инны Львовны Альми. К 80-летию со дня рождения. – Владимир: Транзит-Икс, 2013. – С. 132–141.
31. Гаспаров, М. Л. Избранные статьи / М. Л. Гаспаров. – М.: Новое литературное обозрение, 1995. – 478 с.
32. Гиппиус, В. В. Некрасов в истории русской поэзии XIX века / В. В. Гиппиус // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. – М., Л.: Наука, 1966. – С. 225–275.
33. Греков, Ю. Памяти Арсения Тарковского / Ю. Греков // Кодры. – 1990. – № 5. – С. 197–205.

34. Грудцева, О. На земле материнской / О. Грудцева // Дружба народов. – 1972. – № 4. – С. 278–280.
35. Гулова, И. А. «Гармонии стиха божественные тайны»: (О поэтике А. А. Тарковского) / И. А. Гулова // Русский язык в школе. – М., 2002. – № 3.1. – С. 66–71.
36. Дадашидзе, И. Под сенью волшебных гор / И. Дадашидзе // Дружба народов. – 1979. – № 10. – С. 257–258
37. Декомб, В. Дополнение к субъекту: Исследование феномена действия от собственного лица / В. Декомб. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 576 с.
38. Денисова, Е. Л. Человек природа – мир в поэзии Н. Заболоцкого, Вс. Рождественского, А. Тарковского / Е. Л. Денисова // Художественная концепция человека в советской литературе. – Хабаровск, 1983. – С. 10–26.
39. Де Шарден, Пьер Тейяр. Божественная среда / Пьер Тейяр де Шарден; пер. с фр. О. С. Вайнер. – М.: ООО «Издательство АСТ» ; ЗАО НПП «Ермак», 2003. – 314 с.
40. Де Шарден, Пьер Тейяр. Феномен человека / Пьер Тейяр де Шарден. – М.: АСТ., 2012. – 384 с.
41. Джандакова, Е. В. О поэтике числа у А. Тарковского и Б. Слуцкого / Е. В. Джандакова // Учёные записки МГПИИЯ им. Мориса Тореза. – Т. 58. – М., 1971. – С. 116.
42. Дзуцева, Н. Чернота, окрыленная светом (Цветаева и Ахматова в поэтическом мире Арсения Тарковского) / Н. Дзуцева // Дни Андрея Тарковского на Ивановской земле. – ИвГУ, 2002. – С. 7–16.
43. Жолковский, А. К. Блуждающие сны и другие работы / А. К. Жолковский. – М.: Наука, 1994. – 430 с.
44. Жолковский, А. К. Избранные статьи о русской поэзии / А. К. Жолковский. – М.: РГГУ, 2005. – 65 с.

45. Жолковский, А. К. Поэтика пространства / А. К. Жолковский. – М., 2011. – 608 с.
46. Жирмунский, В. М. Преодолевшие символизм / В. М. Жирмунский // Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. – СПб., 2001. – С. 364–405.
47. Жирмунский, В. М. Теория стиха / В. М. Жирмунский. – Л.: Советский писатель, 1975. – 662 с.
48. Жирмунский, В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. – Л., 1973. – 405 с.
49. Зорин А. Портрет поэта из созвездия Большого Пса / А. Зорин // Радуга – Vikerkiar. – Таллин, 2001. – № 4. – С. 78–85.
50. Зунделович, Я. О. Этюды о лирике Тютчева / Я. О. Зунделович. – Самарканд, 1971. – 168 с.
51. Зырянов, О. В. Жизнь лирического интертекста: (Пушкинский прецедент в стихах Арсения Тарковского) / О. В. Зырянов // Дергачевские чтения 2000: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. – Екатеринбург, 2001. – С. 94–98.
52. Иванов, Вяч. Вс. Из наблюдений над четырёхстопным ямбом современных поэтов / Вяч. Вс. Иванов // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. – Т. III. – М., 2004. – 731 с.
53. Иванова, Н. Я ветвь меньшая / Н. Иванова // Литературная Грузия. – 1976. – № 11. – С. 88–90.
54. Искандер, Ф. Ласточкино гнездо / Ф. Искандер. – М.: Фортуна Лимитед, 1999. – С. 342–343.
55. Истогина, А. Путём стиха, путём любви / А. Истогина // Тарковский А. Звезда над Арагацем: Переводы и стихотворения. – Ереван, 1989. – С. 3–11.
56. Истогина, А. Гармония в стихийных спорах / А. Истогина. – М.: Московские учебники и картолитография, 2004. – С. 176–184.

57. Каверин, В. Арсений Тарковский / В. Каверин // Каверин В. Вечерний день. – М., 1982. – С. 241–242.
58. Кабанков, Ю. Н. Одухотворение текста: Дискурсивный срез текста стихотворения Арсения Тарковского «Первые свидания» / Ю. Н. Кабанков // Литература. Язык. Культура. Владивосток, 2004. – С. 48–51.
59. Караулов, Ю. Н. Русская языковая личность и задачи ее изучения URL:https://destruction.narod.ru/karaulov_jasikovaja_lichnost.htm (дата обращения: 5.02.2023)
60. Кекова, С. В. К вопросу о поэтическом языке Арсения Тарковского / С. В. Кекова // Вопросы стилистики. – Вып. 22. – Саратов, 1988. – С. 55–65.
61. Кекова, С. В. Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского / С. В. Кекова. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2016. – 350 с.
62. Кекова, С. В. Арсений Александрович Тарковский / С. В. Кекова // Кекова С. В., Измайлов Р. Р. Сохранившие традицию. – Саратов: Лицей, 2003. – С. 55–79.
63. Кекова, С. В. Философия слова Арсения Тарковского в контексте русской религиозной философии языка / С. В. Кекова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Философия. Психология. Педагогика. – Вып. 5 – Саратов, 2011. – С. 51–55.
64. Кекова, С. В. Эонотопос в поэтическом мире А. Тарковского: к проблеме религиозно-философской герменевтики поэтического текста / С. В. Кекова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия философия. Психология. Педагогика. – Саратов, 2008. – С. 27–31.
65. Кихней, Л. Г. Корреляция «слова» и «вещи» в акмеистической традиции (Осип Мандельштам, Арсений Тарковский) / Л. Г. Кихней

- // Постсимволизм как явление культуры. – Вып. IV. – М., 2003. – С. 66–71.
66. Ковальджи, К. «Загореться посмертно, как слово» / К. Ковальджи // Тарковский А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. – М.: Художественная литература, 1991. – С. 9–10.
67. Кодуэлл, К. Поэзия и сновидение / К. Кодуэлл // Кодуэлл К. Иллюзия и действительность. – М.: Прогресс, 1969. – 368 с.
68. Корман, Б. О. Избранные труды. История русской литературы / Б. О. Корман. – Ижевск, 2008. – 732 с.
69. Корман, Б. О. Избранные труды. Теория литературы / Б. О. Корман. – Ижевск, 2006. – 552 с.
70. Кривоусова, З. Г. «Поэт начала века» в творчестве Арсения Тарковского / З. Г. Кривоусова // 100 лет Серебряному веку: материалы Международной научной конференции. – М., 2001. – С. 174–177.
71. Кузнецова, С. А. Мотив дома в творчестве Арсения Александровича Тарковского и пушкинская традиция / С. А. Кузнецова // Пушкин и русская культура. – М., 1999. – Вып. 2. – С. 134–141.
72. Кузьмина, Н. А. Как мимолётное видение / Н. А. Кузьмина // Русская речь. – 1987. – № 3. – С. 48–52.
73. Ларцев, В. Г. Космос в советской поэзии / В. Г. Ларцев. – М.: Знание, 1977. – 64 с.
74. Латур, Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию / Б. Латур ; пер. с англ. И. Полонской ; под ред. С. Гавриленко ; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. – 384 с.
75. Латур, Б. Политики природы. Как привить наукам демократию / Б. Латур. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. – 510 с.
76. Лиснянская, И. Отдельный (вспоминательная повесть) / И. Лиснянская // Знамя. – 2005. – № 1. – С. 84–135.

77. Лукьянов, С. М. О Владимире Соловьёве в его молодые годы / С. М. Лукьянов. – Петроград, 1916. – С. 32.
78. Лысенко, Е. Б. Гармоническая полифония: звукообразы в лирике А. А. Тарковского [Электронный ресурс] / Е. Б. Лысенко // URL:https://literary.ru/literary.ru/show_archives.php?subaction=showfull&id=1205321739&archive=1205324210&start_from=&ucat=& (дата обращения: 12.12.2021).
79. Македонов, А. В. Свершения и кануны: о поэтике русской советской лирики / А. В. Македонов. – Л.: Советский писатель, 1985. – 360 с.
80. Максимов, Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока / Д. Е. Максимов. – Л.: Советский писатель, 1975. – 552 с.
81. Максимов, Д. Е. Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока / Д. Е. Максимов // Блоковский сборник. – Тарту, 1972. – Т. 2. – С. 25–121.
82. Мансков, С. «Деревья» в поэзии А. Тарковского / С. Мансков // Дергачевские чтения 2000. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы Международной научной конференции. 10–11 окт. 2000 г. – Екатеринбург, 2001. – С. 310–323.
83. Мансков, С. А. Предметный мир поэзии Арсения Тарковского / С. А. Мансков // Вестник Барнаульского гос. пед. ун-та. Сер: Гуман. науки. – Барнаул, 2001. – № 1. – С. 63–69.
84. Мансков, С. А. Поэтический мир Арсения Тарковского (Лирический субъект. Категориальность. Диалог сознаний): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Мансков С. А. – Барнаул, 2001. – 20 с.
85. Мансков, С. А. Руки в художественном мире Арсения Тарковского / С. А. Мансков // Литература и текст. Литературоведение: сб. науч. тр. / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена ; Барнаул. гос. пед. ун-т. – СПб.; Барнаул, 1998. – Ч. II. – С. 26–30.
86. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 408 с.

87. Методология анализа литературного произведения. – М., 1988. – 347 с.
88. Мирошник, Л. В. Метафоры времени в поэзии Арсения Тарковского / Л. В. Мирошник // Лексико-грамматические инновации в современных славянских языках. – Днепропетровск, 2005. – С. 275–278.
89. Михайлов, Ал. Поэты и поэзия / Ал. Михайлов. – М.: Просвещение, 1978. – 224 с.
90. Михайлов, А. Сила и тайна слова / А. Михайлов. – М.: Современник, 1984. – 350 с.
91. Нечаенко, Д. А. Сон, заветных исполненный знаков: Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе / Д. А. Нечаенко. – М.: Юридическая литература, 1991. – 304 с.
92. Павловская, И. Г. Образы пространства и времени в поэзии Арсения Тарковского : дис. ... канд. филол. наук / Павловская И. Г. – Волгоград, 2007. – 198 с.
93. Пекелис, М. А. Бесприютная флейта: о поэзии Арсения Тарковского / М. А. Пекелис // Философская школа. – 2017. – № 1. – С. 122–128.
94. Петрова, З. А. Стилистический аспект образа времени в лирике А. Тарковского / З. А. Петрова // Материалы XXVII межвуз. науч.-метод. конф. преподавателей и аспирантов. Вып. 12. 4.1. – СПб.: Изд-во СПбГУ. – С. 60–64.
95. Петрова, З. А. Духовный опыт Арсения Тарковского / З. А. Петрова // Культурное пространство человечества и духовный мир педагога: сб. материалов научно-практ. конф. Ассоциации творческих учителей России. – М., 2000. – С. 93–98.
96. Платон, Кратил. Собрание сочинений в четырёх томах / Кратил Платон. – М.: АН СССР, Институт философии. – Мысль, 1990. – 2883 с.

97. Поморцева, Е. В. Парадигма культуры в эстетике Арсения Тарковского / Е. В. Поморцева // Дергачёвские чтения 96. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. – Екатеринбург, 1996. – С. 80–82.
98. Ратгауз, Г. Неизгладимая печать / Г. Ратгауз // Литературное обозрение. – 1990. – № 7. – С. 84–85.
99. Резниченко, Н. А. Две Психеи. Арсений Тарковский и Владислав Ходасевич / Н. А. Резниченко // Вопросы литературы. – 2017. – № 5. – С. 141.
100. Резниченко, Н. А. «От земли до высокой звезды»: Мифопоэтика Арсения Тарковского / Н. А. Резниченко. – Нежин; Киев: Издатель Н. М. Лысенко, 2014. – 272 с.
101. Резниченко, Н. А. «Наместник дерева и неба»: Мифопоэтические контексты лирики Арсения Тарковского [Электронный ресурс] / Н. А. Резниченко. – URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_24_502 (дата обращения: 23.03.2021).
102. Барт, Ролан. Ролан Барт о Ролане Барте / Ролан Барт. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. – 224 с.
103. Руссова, С. Н. Философская поэзия Н. А. Заболоцкого и А. А. Тарковского: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Руссова С. Н. – М., 1990. – 16 с.
104. Руссова, С. Н. Сонет А. А. Тарковского в контексте традиций / С. Н. Руссова // Развитие традиций и формирование жанров в советской литературе. – М, 1991. – С. 27–34.
105. Руссова, С. Автор и лирический текст / С. Руссова. – М.: Знак, 2005. – С. 99–103.
106. Северская О. «Субъект» современной поэзии как прагматическая переменная / О. Северская // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика / под редакцией Х. Шталь, Е.

- Евграшкиной. – Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag Der Wissenschaften, 2018. – С. 185 – 195.
107. Седакова, О. А. ««Звезда нищеты». Арсений Александрович Тарковский»: [Электронный ресурс] / О. А. Седакова. – URL: <https://www.olgasedakova.com/Poetica/236> (дата обращения: 22.01.2022).
108. Сильман, Т. Заметки о лирике / Т. Сильман. – Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1977. – 224 с.
109. Скворцов, А. Э. «Поэт» Арсения Тарковского: от реального – к идеальному / А. Э. Скворцов // Вопросы литературы. – 2011. – № 5. – С. 263–284.
110. Сковорода, Г. Сочинения в двух томах / Г. Сковорода. – М.: Мысль, 1973. – 1108 с.
111. Социология вещей: сб. ст. / под ред. В. С. Вахштайна. – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2006. – 392 с.
112. Софронова, Л. А. Три мира Григория Сковороды / Л. А. Софронова. – М.: Индрик, 2002. – 462 с.
113. Столяров, О. О. Библейская символика в творчестве Б. Пастернака, А. Ахматовой, А. Тарковского: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / О. О. Столяров; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН. – М., 2006. – 15 с.
114. Страшнов, С. Исповедальное слово: Поэзия и современная общественная система / С. Страшнов // Лит. обозрение. – 1988. – № 11. – С. 19.
115. Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика / под редакцией Х. Шталь, Е. Евграшкиной. – Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag Der Wissenschaften, 2018. – 450 с.
116. Сулова Е. Субъект и субъективация в новейшей русской поэзии: подступы к типологии / Е. Сулова // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика / под редакцией Х.

- Шталь, Е. Евграшкиной. – Peter Lang Gmbh, Internationaler Verlag Der Wissenschaften, 2018. – С. 129 – 142.
117. Сухих, И. Н. Шеншин и Фет: жизнь и стихи / И. Н. Сухих // Фет Афанасий. Стихотворения [Электронный ресурс]. – СПб. : Академический проект, 2001. – URL: <http://gramma.ru/LIT/?id=1.68> (дата обращения: 13.01. 2020).
118. Тарковская, М. А. Осколки зеркала / М. А. Тарковская. – М.: Дедалус, 1999. – 287 с.
119. Тарковская, М. Арсений Тарковский. Жизнь и творчество / М. Тарковская // Тарковский А. Стихотворения. – М., 2005. – С. 5–23.
120. Таратута, Е. «Гори, гори, моя звезда» / Е. Таратута // Юность. – 1991. – № 7.1. – С. 82–84.
121. Татаринцов, А. «Если правду сказать, я по крови домашний сверчок» / А. Татаринцов // Континент. – 1983. – № 3. – С. 394–399.
122. Топоров, В. Н. Вещь в антропоцентрической перспективе / В.Н. Топоров // Аequinox. – М., 1993. – С. 70–94
123. Топоров, В. Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227–284.
124. Тропкина, Н. Е. Образы детства в поэзии Арсения Тарковского / Н. Е. Тропкина // Мировая словесность для детей и о детях. Вып. 9 / МГПУ. – М., 2004. – Ч. 11. – С. 359–364.
125. Тропкина, Н. Е. Образы времени в лирике 1920-х-1960-х гг. / Н. Е. Тропкина // Филологический сборник. – Вологда, 2002. – С. 294–300.
126. Тынянов, Ю. Н. Блок / Ю. Н. Тынянов // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 118–123.
127. Тюпа, В. И. Потсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века / В. И. Тюпа. – Самара, 1998. – 115 с.
128. Урбан, А. Конфликты в поэзии А. Тарковского / А. Урбан // Звезда. – 1966. – № 11. – С. 205–211.

129. Урбан, А. Наедине с историей / А. Урбан // Возвышение человека. – Л., 1968. – С. 146–153.
130. Урбан, А. Неделимый мир. Стихи и переводы А. Тарковского / А. Урбан. – Ашхабад, 1970. – № 5. – С. 86–93.
131. Урбан, А. Образ человека – образ времени: Очерки о советской поэзии / А. Урбан. – Л.: Художественная литература, 1979. – 328 с.
132. Урбан, А. «Посредине мира» / А. Урбан // В начале семидесятых. Литература наших дней. – Л.: Художественная литература, 1973. – С. 203–241.
133. Успенский, Б. А. История и семиотика / Б. А. Успенский // Труды по знаковым системам. – Вып. 22. – Тарту, 1988. – С. 77.
134. Учамбрина, И. А. «Мой путь от земли до высокой звезды»: поэзия Арсения Тарковского, 11 класс / И. А. Учамбрина // Литература в школе. – 1997. – № 7. – С. 23–27.
135. Филиппов, Г. Обытовление бытия: О современной философской поэзии / Г. Филиппов // Критика и время. Литературно-критический сборник. – Л., 1984. – С. 267–280.
136. Филиппов, Г. Перекличка памяти с судьбою / Г. Филиппов // Звезда. – 1970. – № 7. – С. 211.
137. Филиппов, Г. В. Русская советская философская поэзия: Человек и природа / Г. В. Филиппов. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1984. – 208 с.
138. Феномен труда в художественном истолковании : сборник научных статей / под ред. Л. Ю. Фуксона. – НГТИ, КемГУ, 2013. – 122 с.
139. Флоренский, П. А. Иконостас: [Электронный ресурс] / П. А. Флоренский. – URL: <https://www.litmir.me/br/?b=92797&p=1> (дата обращения: 22.01.2022).
140. Флоренский, П. Имена: Сочинения / П. Флоренский. – М.: Эксмо, 2008. – 912 с.

141. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М., 1997. – 449 с.
142. Халфин, Ю. Последний поэт Серебряного века: Три встречи с Арсением Тарковским [Электронный ресурс] / Ю. Халфин. – URL: <http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200204203>. (дата обращения: 22.01.2022).
143. Харман, Грэм. Объектно-ориентированная онтология: новая «теория всего» / Грэм Харман. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2021. – 272 с.
144. Харман, Грэм. Спекулятивный реализм: введение / Грэм Харман. – М.: РИПОЛ классик, 2020. – 290 с.
145. Хворощан, А. Энергия преодоления / А. Хворощан // Литературное обозрение. – 1980. – № 3. – С. 24–29.
146. Царёва, О. А. Григорий Сковорода в поэтическом мире Арсения Тарковского / О. А. Царёва // Сборник статей XLII Международной научно-практической конференции «Российская наука в современном мире» (Москва, 30 ноября 2021 г.). Часть 2. – Москва: Научно-издательский центр «Актуальность РФ», 2021. – С. 24–26.
147. Царёва О. А. Своеобразие концепта дома в поэтическом мире А. А. Тарковского / О. А. Царёва // Мир русского слова. – Санкт-Петербург, 2022. - №2. – С. 62-71.
148. Царёва, О. А. Любовный миф как один из центральных хронотопов в поэтическом мире Арсения Тарковского / О. А. Царёва // Мир науки, культуры, образования. – Горно-Алтайск, 2021. – № 6 (91). – С. 574–576.
149. Царёва, О. А. Основы субъектно-объектной организации поэтического мира Арсения Тарковского / О. А. Царёва // Modern Humanities Success. – 2022. – № 2. – С. 62–66.
150. Царёва, О. А. Тема детства в лирике Арсения Тарковского / О. А. Царёва // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2015. – № 7. – Ч. 1. – С. 198–202.

151. Царёва, О. А. Хронотоп степи в поэтическом мире А. Тарковского / О. А. Царёва // Профессорский журнал. Серия: Русский язык и литература. – 2021. – № 4 (8). – С. 26–34.
152. Цыпилева, П. А. Образы и мотивы античной танатологии в поэзии Арсения Тарковского / П. А. Цыпилева // Вестник Томского университета. – 2015. – С. 25–30.
153. Чаплыгина, Т. Лирика Арсения Тарковского в контексте поэзии Серебряного века: дис. ... канд. филол. наук / Т. Чаплыгина. – Иваново, 2007. – 208 с.
154. Черкасова, Л. П. Слово «трава» в поэтической речи А. Тарковского / Л. П. Черкасова // Вопр. стилистики: сб. науч. тр. / Саратовский университет. – Саратов, 1993. – Вып. 24. – С. 58–63.
155. Черненко, М. М. Поэзия Арсения Тарковского: диалог культур и времен: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Черненко М. М.: Киевский университет им. Тараса Шевченко. – Киев, 1992. – 18 с.
156. Черненко, М. М. Степь как прообраз Ойкумены в лирике Арсения Тарковского / М. М. Черненко // Арсений Тарковский. Жизнь и творчество: материалы Международной научной конференции, посвященной 90-летию со дня рождения поэта. – Кировоград, 1997. – С. 22–27.
157. Эйхенбаум, Б. М. О литературе / Б. М. Эйхенбаум. – М.: Советский писатель, 1987. – 544 с.
158. Эрн, В. Ф. Г. С. Сковорода. Жизнь и учение / В. Ф. Эрн. – М.: Путь, 1912. – 342 с.
159. Юдин, Ю. Б. Неоклассики. Очерки современной поэзии / Ю. Б. Юдин // Стратегия личности в современной культуре. – Кемерово, 1990. – С. 38–55.
160. Asmuth, В. Aspekte der Lyrik / В. Asmuth. – Westdeutscher Verlag. – 1976.

161. Burdorf, D. The I and The Others: Articulations of Personality and Communication Structures in the Lyric / D. Burdorf // Journal of Literary Theory. – 2017. - № 11(1) – P. 22 – 31.
162. Culler, J. Theory of the Lyric. – Cambridge, 2015.
163. Fisher, E. Women's Creation / E. Fisher. – McGraaw-Hill, 1975.

Словари, энциклопедии, справочники

1. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т. 1 / гл. ред. С. А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 2000. – 672 с.
2. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т. 2 / гл. ред. С. А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 2000. – 720 с.
3. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова ; РАН. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. – 4-е. изд., доп. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.
4. Полная энциклопедия символов / сост. В. М. Рошаль. – М.: Эксмо; СПб. : Сова, 2003. – 528 с.
5. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. – М.: Аграф, 1999. – 384 с.
6. Словарь литературоведческих терминов / под ред. Л. И. Тимофеева, С. В. Тураева. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
7. Трессидер, Дж. Словарь символов [Электронный ресурс] / Дж. Трессидер // URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/29.php (дата обращения: 05.12.2021)

8. Философский энциклопедический словарь / редкол. С. С. Аверинцев, Э. А. Араб-Оглы, Л. Ф. Ильичев. – М.: Советская энциклопедия, 1989. – 815 с.
9. Эмблемы и символы / вступ. ст. и коммент. А. Е. Махова. – 2-е изд., испр. и доп. с оригин. гравюрами 1811 г. – М.: Интрада, 2000. – 368 с.
10. Энциклопедия мифологии [Электронный ресурс] // URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_myphology/2061/%D0%92%D0%A0%D0%95%D0%9C%D0%AF (дата обращения: 12.02.2022)

Источники

1. Белый, Андрей. Пепел: сборник стихотворений (ред. 1929 г.) [Электронный ресурс] / Андрей Белый // URL: https://rusilverage.blogspot.com/2014/01/blog-post_2413.html (дата обращения: 03.12.2021).
2. Евангелие от Матфея: [Электронный ресурс]: URL: <https://ekzeget.ru/bible/evangelie-ot-matfea/glava-5/stih-10/> (дата обращения: 22.01.2022)
3. Tarkovskij, Arsenij Aleksandrovich. Poesie scelte. Introduzione e traduzione di Donata De Bartolomeo. – Edizioni Scettro del Re, Roma, 1992. – P. 11.
4. Венок Арсению Тарковскому: Стихотворения // Дружба народов. – 1997. – № 6. – С. 203–217.
5. Китс, Дж. Стихотворения / Дж. Китс. – Л.: Наука, 1986. – 392 с.
6. Овидий, Публий Назон. Метаморфозы / Публий Назон Овидий. – М.: Азбука, 2016. – 400 с.
7. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений в 10 тт. Т. 4 / А. С. Пушкин. – М.: Издательство Академии Наук СССР, 1963. – 552 с.

8. Самойлов, Д. С. Избранные произведения в 2 тт. / Д. С. Самойлов. – М.: Художественная литература, 1989. – 1116 с.
9. Тарковский А. А. Проза. Письма / сост., подг. текстов и коммент. М. А. Тарковской и В. А. Амирханяна. – М.: Литературный музей, 2021. – 896 с.
10. Тарковский, А. А. Собрание сочинений: в 3 тт. / А. А. Тарковский. – М.: Художественная литература, 1991. – 1256 с.
11. Тарковский, А. А. Стихотворения и поэмы / А. А. Тарковский; сост., подг. текстов и коммент. М. А. Тарковской и В. А. Амирханяна. – М.: Литературный музей, 2021. – 512 с.
12. Тарковский, А. А. Стихотворения разных лет. Статьи, заметки, интервью / А. А. Тарковский; сост., подг. текстов и коммент. М. А. Тарковской и В. А. Амирханяна. – М.: Литературный музей, 2017. – 608 с.
13. Тарковский, Арсений. Перед снегом / Арсений. Тарковский. – М.: Советский писатель, 1962. – 144 с.
14. Тарковский, Арсений. Земле земное / Арсений. Тарковский. – М.: Советский писатель, 1966. – 145 с.
15. Тарковский, Арсений. Вестник / Арсений Тарковский. – М.: Советский писатель, 1969. – 292 с.
16. Тарковский, Арсений. Стихотворения / Арсений Тарковский. – М.: Художественная литература, 1974. – 288 с.
17. Тарковский, Арсений. Волшебные горы / Арсений Тарковский. – Тбилиси: Мерани, 1978. – 284 с.
18. Тарковский, Арсений. Зимний день / Арсений Тарковский. – М.: Советский писатель, 1980. – 95 с.
19. Тарковский, Арсений. Избранное / Арсений Тарковский. – М.: Художественная литература, 1982. – 736 с.
20. Тарковский, А. А. Избранное / А. А. Тарковский. – Смоленск: Русич, 2002. – 448 с.

21. Тарковский, Арсений. Стихи разных лет / Арсений Тарковский. – М.: Современник, 1983. – 210 с.
22. Тарковский, Арсений. Быть самим собой / Арсений Тарковский. – М. : Советская Россия, 1987. – 256 с.
23. Тарковский, Арсений. От юности до старости / Арсений Тарковский. – М. : Советский писатель, 1987. – 112 с.
24. Тарковский, Арсений. Звезда над Арагацем. Стихи и переводы / Арсений Тарковский. – Ереван: Советакан грох, 1988. – 238 с.
25. Тарковский, Арсений. Благословенный свет / Арсений Тарковский. – СПб. : Северо-Запад, 1993. – 368 с.
26. Тарковский, Арсений. Белый день / Арсений Тарковский. – М. : Эксмо-Пресс, Яуза, 1998. – 384 с
27. Тарковский, Арсений. Poems / Арсений Тарковский. – London: Poets And Painters Press, 1998. – 47 с.
28. Тарковский, Арсений. Дымилаась влажная земля / Арсений Тарковский ; публ. – М. Тарковской и Д. Бака // Октябрь. – 2005. – № 10. – С. 137–141.
29. Тарковский, А. Над старыми тетрадиями / А. Тарковский // День поэзии. – М., 1989. – С. 38.
30. Тарковский, А. О народности, поэзии, о национальных и классических традициях / А. Тарковский // День поэзии. – М., 1968. – С. 141–149.
31. Тарковский, А. А. Судьба моя сгорела между строк / Арсений Тарковский. – М.: Эксмо, 2009. – 400 с.
32. Тарковский, А. «Традиционный» это «точный» / А. Тарковский // Вопросы литературы. – 1972. – № 2. – С. 148–150.
33. А. А. Тарковский От Алигьери до Скиапарелли // Химия и жизнь. – 1982. – № 7. – С. 82-85.
34. Тарковский А. Волна вослед волне / Беседу с поэтом записала И. Гришина// Литературная газета. – 1980. – 13 авг. – С. 3.

35. Тарковский А. Стихи должны иметь адрес во времени / Беседу с поэтом записал А. Меружанян // Литературная Армения. – 1983. – № 4.1. – С. 48–50.
36. Тарковский А. Лаврин А. «Когда отыскан угол зрения»: Диалог // Литературное обозрение. – 1984. – № 6. – С. 44–48.
37. Тарковский А. «Я полон надежды и веры в будущее русской поэзии» / Беседу с поэтом записал К. Ковальджи // Вопросы литературы. – 1979. – № 6. – С. 196–213.
38. Тарковский А. Выступление на вечере поэзии Мандельштама / публ. Т. Л. Бессоновой // Творчество писателя и литературный процесс. – Иваново, 1992. – С. 132–133.
39. Тарковский А. Ответ на анкету «Живые страницы», посвящённую творчеству А. Блока // Вопросы литературы. – 1980. – № 10. – С. 25.
40. Тарковский, А. Письма Анне Ахматовой / А. Тарковский // Вопросы литературы. – 1994. – № 6. – С. 329–338.
41. Тарковский, А. Письма Евдокии Ольшанской // Ольшанская Е. Поэзии родные имена. Воспоминания. Стихи. Письма. – Киев, 1995. – С. 197–241.
42. Тарковский, А. Анна Ахматова / А. Тарковский // Голоса поэтов. – М., 1965. – С. 5–11.
43. Беседа с А. Тарковским / Записал Г. Елин // Литературная Россия. – 1980. – 26 дек. – С. 5.
44. Цветаева, М. И. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе / М. И. Цветаева. – М.: Альфа-книга, 2008. – 2014 с.
45. Чуковский, К. И. Собрание сочинений в 15 томах. – М., 2001.