

УДК 211.5 : 791.43.01

© Пашков К.В., 2011

Андрей Тарковский и постсекулярная культура

Константин Пашков

В статье проанализировано отношение художественных и религиозных установок кинематографа Андрея Тарковского, который рассмотрен в контексте современных дискуссий о постсекулярной культуре. Кинематограф Тарковского идентифицирован как феномен, подготавливающий наступление постсекулярной эпохи, в нем выделены определяющие черты постсекулярной культуры.

Ключевые слова: секулярная культура, постсекулярность, постсекулярная культура, религиозное измерение кино.

Сегодня, спустя 25 лет после ухода из жизни выдающегося режиссера Андрея Тарковского (1932-1986) его творческое наследие остается тревожащим и вдохновляющим к размышлению о Боге, смысле бытия человека, парадоксах творчества и любви не только для преданных зрителей картин мастера, но и для всех тех, кто, восхищаясь или критикуя его фильмы, обнаруживает близость между его темами и своими профессиональными интересами, совсем необязательно имеющими непосредственное отношение к кинематографу *как особой художественной и культурной практике.*

Обращение к исследованию творчества Тарковского является поводом для профессионального разговора о степени конгенности форм синтетического искусства кино "духу времени" конца столетия с присущей этому времени уникальной духовной и общекультурной конфигурацией. Более того, культурологическое размышление, центрированное на анали-

зе *религиозной ангажированности* искусства, и в частности, кинематографа, может быть актуально для описания конфигурации культуры не только последней четверти прошлого, но и начала нынешнего столетия. Такое размышление может иметь форму анализа религиозного измерения кинематографа Тарковского в контексте современных дискуссий [1 - 2] в социологии религии, философии, богословии и культурологии, посвященных феномену *постсекулярной культуры*.

Для того, чтобы контекст, в котором мы предлагаем проблематизировать религиозное измерение кинематографа Тарковского, стал более ясен, необходимо сделать несколько замечаний относительно самого феномена постсекулярности, формирование которого тесно связано с кризисом того комплекса культурных установок и ценностей, которые ассоциируются с культурным и политическим "проектом модерна", лежащим в основании парадигмы европейской культуры, начиная с эпохи Просвещения.

Как известно, культурный пафос Просвещения базировался на утверждении культа разума, идеи прогресса и обязательной критики всего того, что имело отношение к "традиции, предрассудкам и авторитету", прежде всего, – критики религии. О скорой смерти религии, "нелепого предрассудка" в эпоху науки и разума, просветители заявили с такой силой и беспрецедентностью, что многие ученые уже в XX ст. предпочли мыслить проблему взаимосвязи религии и культуры в терминах и координатах именно просвещенческой, и по букве и по духу, *теории секуляризации*. Эта теория утверждала не только вполне доказанный факт усиливающейся маргинализации религии в культуре, но и настаивала на ее скором вытеснении из всех сфер жизни общества и постепенном вымирании, за ненадобностью. В XX ст. естественными продуктами развертывания в культуре просвещенческих идеологических установок и теории секуляризации стала, с одной стороны – секулярная культура Запада, а с другой – радикально-атеистическая советская

культура, единые как в вере в благотворность научного прогресса, так и в то, что религия опасна для гармоничного развития человечества в будущем.

Сегодня, однако, "проект модерна" и теория секуляризации уже не могут претендовать на безоговорочную легитимацию в культуре. Установки модерна признаны до определенной степени репрессивными, а его идеалы – наивная вера в прогресс и позитивность секуляризации – подвергнуты критике как нереалистические и даже опасные "для того, что люди понимают под культурой, то есть для плеяды артефактов, норм, ценностей, установок и коллективных ментальных построений, с помощью которых люди определенного общества опосредуют свои отношения и упорядочивают свои дела" [3, с. 169]. Отнюдь не только интеллектуальная критика философских и культурных оснований модерна [4-5], но и сама культурно-историческая реальность свидетельствует о том, что конфигурация европейской культуры за последние десятилетия постепенно меняется в сторону реабилитации ранее насильно из нее удаленного, возвращения в центр культуры многого из числа того, что было вытеснено модерном на ее периферию.

К числу маргиналий европейской культуры эпохи модерна, ставших актуальными для культурной и политической жизни современности, несомненно, принадлежит и религия. О весьма специфических изменениях в ценностных ориентирах евро-атлантической цивилизации конца XX ст., ознаменовавшихся общим повышением градуса религиозной ангажированности частной и общественной жизни людей и культуры в целом, заявил в прошлом яркий сторонник теории секуляризации, а с конца 90-х годов ее критик и исследователь феномена *постсекулярности*, авторитетнейший американский социолог религии Питер Бергер [7], а также самый серьезный философский теоретик "проекта модерна" Юрген Хабермас [6].

Секулярность, секулярная культура постепенно отступает, и на ее место приходит постсекулярность и постсекулярная культура, предполагающие "не автоматическое возобновление власти религии, а возобновление ее гражданской роли, ставшее возможным, благодаря утрате религией власти над обществом и индивидом" [8, с. 221]. Таков вывод, который *очень осторожно* можно сделать на основании работ как западных, так и отечественных специалистов, занимающихся изучением места и роли религии в современном обществе и культуре [9]. Конечно, религиозность, пришедшая в эпоху постсекулярности на смену атеизму или безразличию в отношении к религии, имеет как конфессиональный, так и в значительной мере, *внеконфессиональный характер*, что является характерной особенностью постмодернистской эпохи с её толерантностью и склонностью к эклектике, экспериментам в самых разных пространствах культуры и духа.

Все вышесказанное о ситуации постсекулярности и формирующейся постсекулярной культуре, на наш взгляд, имеет непосредственное отношение к кинематографу Андрея Тарковского, который может быть опознан как культурный феномен, *предшествующий и подготавливающий постсекулярность* в рамках господствующей секулярной (атеистической) культуры. Не только кинотексты Тарковского, но и его дневниковые записи и воспоминания современников дают нам возможность говорить о нем как о *носителе постсекулярной ментальности* с характерной для этой ментальности потребностью в политической и религиозной свободе, нежеланием подчиняться навязываемым властью или традицией идеологическим схемам и культурным стереотипам.

Обратившись к материалам из "Мартиролога" (дневников) режиссера и его теоретической работе "Запечатленное время", попробуем обозначить ниже постсекулярное художественно-религиозное "кредо" Тарковского.

Впервые идею сопряжения художественного дерзания и религиозного поиска Тарковский поднял в своем втором фильме "Страсти по Андрею", где он попытался "исследовать вопрос психологии творчества, душевные состояния и гражданские чувства художника, создающего духовные ценности непреходящего значения" [11, с. 129]. Как отметил близко знавший режиссера А. Гордон, его "фундаментальные взгляды на окружающий мир становились более зрелыми, он внутренне рос, приходил к признанию иррациональности бытия и его божественности" [12, с. 246] не столько в ходе работы над фильмом, сколько в результате неприятностей, свалившихся в связи с официальным запретом "Рублева" и размышлениями над происходящим вокруг фильма.

Интенсивные размышления не остались без последствий и привели к тому, что следующий фильм "Солярис" оказался столь насыщен метафизическими и даже богословскими аллюзиями и намеками, что к удивлению и негодованию самого Тарковского, цензоры прямо обвинили его в религиозной пропаганде, потребовав *"изъять концепцию Бога"* [10, с. 67] из фильма, формально выполненного в жанре разрешенной и популярной в СССР научной фантастики. Хотя сам режиссер лишь много позднее в своих дневниках запишет, что *"смысл искусства в поиске Бога в человеке. В поиске Пути для человека"* [10, с. 433], именно об этом поиске уже шла речь в "Солярисе".

По сюжету фильма, "что-то" или "кто-то" (может разумный Океан, а может и Бог), шокировал человека избыточностью своих даров, создав на борту орбитальной станции такую "космическую" ситуацию, в которой человек неожиданно для себя оказался заложником своей собственной памяти, взбудораженной появлением тревожащих его совесть незваных "гостей" из подсознания и из прошлого. Перед лицом нечеловеческой щедрости Океана, от которой героям фильма нельзя было укрыться, которую не получалось научно объяснить, и на которую не удавалось симметрично ответить,

за фантастическим сюжетом проступала обозначенная режиссером универсалия духовного пути поиска человеком смысла своего бытия: от греха – к покаянию и прощению. Любопытно в этой связи, что сам Тарковский называет религиозным не "Солярис", а наиболее автобиографичную и глубоко личностную свою картину "Зеркало". Интроспекции главного героя картины, который, пребывая в положении болящего (а возможно, и умирающего, как это было заявлено в ранних версиях сценария), максимально приблизился к вечности, репрезентируют метафизический взгляд на целокупность бытия, где переплетаются природа и история, и где через самопознание перед лицом вечности, в смешении прошлого с настоящим, трагизма с надеждой, боли с радостью, рождается предчувствие того, что, не смотря на мелочность и абсурдность реальности, она все же имеет свой тайный, видимый пока как в тусклом стекле, смысл.

В картине "Сталкер" режиссер решил попытаться окончательно порвать *"с традиционным отношением к задачам и функциям фильма как такового"* [10, с. 188]. Укрывшись за фантастическим сюжетом, Тарковский продолжил начатое в "Солярисе" и "Зеркале" кинематографическое освоение пространства переживания религиозного опыта с его обязательным *misterium tremendum*. По замыслу режиссера, перед зрителем должно было возникнуть *"непрерываемое, подробное действие, но уравненное с религиозным действием, чисто идеалистическое, то есть полутрансцендентальное, абсурдное, абсолютное... Схема жизни человека, стремящегося (действительно) понять смысл жизни"* [10, с. 129].

Критикуя техногенную цивилизацию как опасное наваждение, заслонившее от человека суть бытия, показывая обратную сторону секулярного обесмысливания творения, Тарковский снял пронзительную *"картину о существовании Бога в человеке и о гибели"*.

Первый из двух "западных" фильмов Тарковского – "Ностальгия" – имел задачей актуализировать на языке кино ту "тоску по трансцендентному, по иному, чем этот мир, по пе-

реходящему за границы этого мира" [15, с. 45], о которой писал любимый Тарковским философ Н. Бердяев. Подхватывая тему тоски по трансцендентному, режиссер попытался в картине "передать состояние человека, переживающего глубокий разлад с миром и с собою, не способного найти равновесия между реальностью и желанной гармонией, – переживающего ностальгию, спровоцированную не только его удаленностью от Родины, но и глобальной тоской по целостности существования" [11, с. 325]. Фильм также продолжил начатую в "Сталкере" и важную для режиссера тему "слабого" человека, "слабость" которого *"и есть действительная ценность и надежда жизни"* [11, с. 328]. Фактически, картина показывала зрителю парадоксальную победу "слабого" человека над "сильным" миром сим, победу в эсхатологической, религиозной перспективе, которая наступала по ту сторону смерти, принятой тоскующими по иномирию, и уходящими в него друг за другом главными героями.

Последний фильм Тарковского "Жертвоприношение" – это не только притча на тему индивидуального постижения главным героем картины Александром религиозного принципа: *"жертва – единственная форма существования личности"* [10, с. 156], но и кинематографическое диагностирование ситуации кризиса секулярной культуры, как в западном, так и в советском его вариантах, выявление причин этого кризиса и поиск путей выхода из него.

Фильм можно интерпретировать в контексте размышлений Тарковского над различием и сходством между Западом, нагоняющем своим прагматизмом на режиссера "уныние и печаль" [10, с. 280], и Россией, к которой у него было сложное отношение. Стоит подчеркнуть, что любя Родину, и полагая, что в ней *"чувствуется иная сущность, в отличие от западной – смертной и ошибочной"* [10, с. 464], Тарковский "не вкладывал абсолютного смысла" [10, с. 204] в идею инаковости России по отношению к Западу, не считал ее, подобно славя-

нофилам, "предназначенной спасти человечество" [13, с. 144]. На наш взгляд, весьма символично, что став причастным после эмиграции жизни сразу в "двух мирах", Тарковский уравнил в фильме степень катастрофизма несомого ими обоими. Он вывел следующую формулу описания ядра этого катастрофизма, заявленного в фильме в словах Александра – западного человека, рассматривающего альбом русских средневековых икон: "Теперь мы уже не умеем молиться". В секулярную эпоху человек разучился молиться, и – "...материализм поразила всю западную жизнь и парализует ее. Здесь материализм действительно в действии. В России же не материализм, а антиидеализм. Что такое, что идеализм, но наизнанку" [10, с. 505]. В моделируемой фильмом ситуации угрозы жизни на планете в эпоху военного Армагеддона "материализм" и "антиидеализм" уравниваются как равновеликое зло. Вопрос, который ставит Тарковский в фильме, в конечном счете, может быть сформулирован следующим образом: *"Способен ли человек особым усилием изменить состояние (равновесие) добра и зла? В каких случаях? Способна ли в человеке победить его духовная сущность в тех случаях, когда речь идет не о грехе, а о верности духовному?"* [10, с. 591].

Ответ Тарковского – все возможно, если человек, осознавший свою персональную ответственность за судьбу мира, *"переступает черту допустимого и нормального человеческого поведения, не опасаясь быть квалифицированным попросту сумасшедшим, ощущая свою причастность к целому, к мировой судьбе"* [12, с. 591]. Собственно это и делает Александр, когда приносит в жертву Богу свой дом и свои отношения с семьей и сыном. По замыслу режиссера, своим(и) жертвоприношением(ями) он совершил акт веры сродни Авраамову, выбрал сторону добра и чудесным образом спас мир от гибели в ядерной катастрофе.

Выделяя религиозное измерение в кинематографе Тарковского и рассматривая его творчество в контексте постсекулярной культуры, провозвестником которой он, безусловно, являлся, попробуем ниже утвердить эту позицию бо-

лее пристальным вглядыванием в содержательное пространство того "символа веры", который исповедовал режиссер. Попытаемся уточнить, во что же верил Тарковский, и как его вера повлияла на восприятие его творчества в постсекулярную эпоху.

Итак, констатируем, что как фильмы, так и дневники Тарковского содержат в себе достаточно много информации, позволяющей говорить о том, что религиозность режиссера, хотя и была конфессионально ориентированной, в целом не являлась образцом последовательной ортодоксии, а свидетельствовала скорее о развитости у него синкретичного религиозного мышления в духе "new age", столь популярном в современном мире.

Если говорить о конфессиональном христианстве Тарковского, то оно, несомненно, проявило себя не столько в бытовании соответствующей тематики в его фильмах, сколько непосредственно в жизни режиссера, который в трудных случаях уповал на помощь Бога (*"А я верю! Верю в то, что Бог не оставит меня..."* [10, с. 259]) и никогда не упускал возможности, особенно за границей принять участие в церковном богослужении или съездить поклониться "моей иконе Владимирской Божией Матери" [10, с. 394]. Даже хоронить себя Тарковский завещал обязательно по христианскому обряду: *"... если Бог меня приберет, ответить меня в церкви... Не грустить! Верить, что мне лучше там"* [10, с. 194]. Примечательно, что именно православие, а не католичество опознавалось Тарковским в качестве "своей" конфессии, о чем свидетельствует зафиксированный в дневнике случай, с невозможностью помолиться в католическом соборе в Лорето, где хранился галилейский дом Иосифа и Марии: *"Когда я был в соборе, мне показалось обидным, что я не могу помолиться в католическом соборе, не то, что не могу, но не хочу. Он чужой мне все-таки"* [10, с. 274].

Несмотря на симпатии к христианству вообще и православию в частности, Тарковский, посчитал необходимым

даже в рамках своего кинематографического манифеста "Запечатленное время", поместить критику церкви *как института*, который, по его мнению, злоупотребляет искренней тоской человека по Абсолюту, отнюдь не всегда предлагая ему в ответ на его духовные чаяния подлинное спасение и истину: "*Даже церковь неспособна утолить эту жажду человеком Абсолюта, существуя, увы, как придаток, слепок, как карикатура на общественные институты, организующие практическую жизнь*" [11, с. 344].

Возможно, что столь однозначно негативная оценка церкви у Тарковского проистекает из того печального факта, "что ни в православной литературе, ни среди православных христиан, которых он несомненно знал, он не встретил никого, кто мог бы разделить с ним его опыт, его видение мира" [15, с. 90]. Так или иначе, недостающую ему подлинную духовность Тарковский решил искать не внутри церкви, а за ее оградой, у знахарей и эзотериков, в неопшаманизме Кастанеды, в популярных в последней четверти столетия даосизме и буддизме. Так, цитированный нами выше А. Гордон сообщает, что уже в начале 70-х годов духовные поиски Тарковского не только активизировались, но и заметно разнообразились: "я стал замечать, что Андрей занимается йогой, пользуясь свободными часами, и занимается регулярно" [12, с. 246], более того "со времен "Зеркала" интересовался он парапсихологией, восточной философией, метафизическими и мистическими явлениями" [12, с. 261].

Режиссер, которого на Западе называли "поэтом и мистиком" [10, с. 330], достаточно много говорит в дневниках о своих спиритуальных поисках. Так, 1972 годом датируется начало его интереса к дзену: "*увлекся дзеном. Сейчас читаю чью-то диссертацию или просто исследование о Коане. Очень интересно*" [10, с. 73].

В 1979 году с подачи его итальянских друзей начинаются занятия медитацией, не постоянные, но по видимому успешные и потому вызывающие настойчивое желание возобновления: "*Надо искать покой. Надо серьезно заняться медитацией (вот, опять*

я мыслю итальянскими категориями), буддизмом" [10, с. 345]. Возможно следствием увлечений философией и практиками Востока, который был, по мнению Тарковского "ближе к Истине, чем Запад" [11, с. 347], а также реализацией скрытого желания *"иногда отдохнуть, поверив, отдав, подарив себя концепции чем-то похожей, ну, скажем, на Веды"* [там же], объясняется его высказывание 1985 года о кармической предопределенности, довлеющей над человеком. *"Жизнь хоть и можно изменить, — вернее ее облик, — карма остается кармой. Т.е. независимой от нашего желания"* [10, с. 550].

Мотивами восточной же философии, по видимому, надо объяснять и довольно нетипичное высказывание о природе души, бессмертие которой понимается им как хаотичное путешествие во времени: *"... Раз время — способ для человека материализоваться в подлунном мире (один из способов), то и реинкарнация не может зависеть от времени, и душа способна, следовательно, воплощаться в разных эпохах так же. Можно умереть сегодня и возродиться к жизни в XV веке или в XXV..."* [10, с. 446].

Увлечение спиритизмом (к примеру, известный сеанс, где был вызван дух Пастернака) и парапсихологией (нашедшее явное кинематографическое выражение в финале фильма "Сталкер", где дочь Сталкера передвигает взглядом стакан) не менее характерно для Тарковского, чем увлечение восточной философией. Так, 1976 годом датируется следующая запись, заставляющая вспомнить о странном почтальоне Отто из "Жертвоприношения": *"Вчера был у Варвары. Она скорее коллекционер псиявлений, чем ясновидящая или целительница. Хотя энергия ее ощущается. Потом неизвестно, услугами каких духов она пользуется. Она и сама этого не знает"* [10, с. 147]. Отметим, что таких записей о посещении самых экзотических знахарей и "ведьм", как называл ворожей Тарковский, в дневниках удивительно много: *"Для меня это очень интересно"* [10, с. 371], записал он, после очередного визита в одну из групп занимающихся "эзотерическими проблемами".

В 1978 году режиссер всерьез задумывается о том, чтобы снять фильм "в основе лежащий на Кастанеде" [10, с. 189]. Объясняется это тем, что с точки зрения Тарковского, пейотические трансы Кастанеды давали интересный ответ на важный для него вопрос: *"можно ли выйти за сознание человека для новой, не субъективной оценки реальности?"* [10, с. 409]. Именно поэтому, видимо, в дневниках восторженно отмечено: *"перечитал Кастанеду "Уроки Дона Хуана". Замечательная книга! И очень правдивая, потому что 1) мир совсем не такой, как он нам представляется, и 2) он вполне может стать другим при определенных условиях"* [10, с. 195].

Вплоть до последних дней своей жизни Тарковский обдумывал также идею *"снять фильм об Иисусе. Конечно не так, как Пазолини"* [10, с. 149], поскольку материалом для экранизации должны были служить не канонические тексты, а знаковый для внецерковной духовной традиции текст "Евангелий" столпа антропософской школы Р. Штайнера [10, с. 555]. Отдавая предпочтение Штайнеру перед Блаватской, Успенским и Гурджиевым, книги которого Тарковский в свое время также в огромном количестве читал, приобретая их на Западе [10, 322], режиссер даже свое лечение от смертельной болезни решил доверить врачам - антропософам. К сожалению, даже антропософское лечение не увенчалось успехом...

После сказанного выше о религиозном измерении кинематографа Тарковского и о неоднозначном характере его религиозности и духовных поисков, попробуем кратко указать некоторые направления рецепции его творчества в постсекулярной культуре. Отметим, что как и всякое на самом деле значительное явление в истории мирового искусства и культуры, кинематограф Тарковского подвергся многочисленным интерпретациям, попыткам освоения и присвоения его "сути" различными культурными и идейными силами и течениями. Укажем самые интересные, на наш взгляд, опыты подобного рода.

Как показывают последние серьезные публикации о Тарковском, в нем, к примеру, могут видеть прямого продолжателя традиций русской духовной культуры [17], воплотившего в кинематографе ее ценности и идеалы, актуализировавшего "для современного мира" [13, с. 11] темы классической русской литературы и философии серебряного века [16]. Есть попытки акцентировать нью-эйджевое измерение в творческом наследии режиссера, к примеру, предложенная в книге Н.Болдырева любопытная интерпретация его творчества как опыта успешного приближения "к дзенскому пониманию мира как потока, насыщенного магической силой" [18, с. 9].

В ином, но тоже показательном для современности ключе – в направлении изучения мифологизаций фигуры Тарковского в современном массовом сознании – ориентировал свое исследование известный киновед и культуролог К. Разлогов [19].

Заслуживает внимания и такие парадоксальные обращения к интерпретации фильмов Тарковского, как у Славоя Жижека, истолковавшего "идеалистические" картины режиссера в психоаналитическом ключе и включившего их в свое развернутое переоснование марксистского материалистического проекта [20]. Наконец, вспомним и о скандальном фильме Ларса фон Триера "Антихрист", посвященном Тарковскому и действительно, таящем за сценами жестокости и порнографии прямые отсылки к поэтике и скрытую полемику с идейным содержанием фильмов мастера [21]. Продолжая перечисление постсекулярной "тарковскианы", можно вспомнить и полярные оценки его творчества в профессиональной литературе, и труды философов кино, феминистские, постмодернистские, деконструктивистские публикации. Однако, в рамках статьи объять необъятное вряд ли получится.

Итак, вспоминая пронзительные слова режиссера, *"я никогда не желал себе преклонения (мне было бы стыдно находиться в роли идола). Я всегда мечтал о том, что буду нужен"* [10, с. 389], мы пола-

гаем возможным утверждать, что Андрей Тарковский действительно нужен современности. Он был не только предтечей, но и основателем постсекулярной культуры с ее неоднозначной религиозностью, рецидивами атеизма и настойчивыми, но пока безуспешными поисками консенсуса в размышлениях о природе человека и смысле его бытия.

Описанная выше сложность в однозначном определении религиозного кредо мастера и множество попыток обращения к его творческому наследию служат ярким подтверждением конгениальности его творчества глубинным устремлениям духа нашего времени, пока не ясного нам самим, но взыскующего понимания. Как написал когда-то режиссер, *"пусть каждый, кто пожелает, заглянет в мой фильм, как в зеркало, и увидит там самого себя"* [11, с. 306].

ЛИТЕРАТУРА

1. The secularization debate / Ed. W.H. Swatos, D.V.A. Olson. – Lanham, Boulder, N.Y., Oxford : Rowman & Littlefield publishers, inc., 2000.
2. Кырлежев А. Постсекулярная эпоха: заметки о религиозно-культурной ситуации // Континент. – 2004. – № 120; Морозов А. Наступила ли постсекулярная эпоха? // Континент. – 2007. – № 131; Узланер Д. В каком смысле современный мир может быть назван постсекулярным // Континент. – 2008. – № 136. – С. 339-355.
3. Вілсон Б. Соціологія релігії / Б.Вілсон. – Харків : Акта, 2002.
4. Post-secular philosophy: between philosophy and theology / ed. by Ph. Blond. – L.& N. Y. : Routledge, 2001.
5. Phenomenology and the "theological turn": the French debate / Dominique Janicaud, Jean-Francois Courtine, Jen-Louis Chretien, Michel Henry, Jean-Luc Marion, Paul Ricoeur. – N.Y. : Fordham University Press, 2000.
6. Хабермас Ю., Ратцингер Йозеф (Бенедикт XVI). Диалектика секуляризации. О разуме и религии. – М. : ББИ св.ап.Андрея, 2006.
7. Peter Berger and the Study of Religion. - L.& N. Y.: Routledge, 2001.

8. Віллем Ж.-П. Європа та релігії. Ставки ХХІ століття / Ж.-П. Віллем. – К. : Дух і літера, 2006.
9. Єленський В. Двадцять чотири Європи: Теорія секуляризації і релігії на заході Старого Континенту // Людина і світ. – 2003. – №11. – С.28-37.
10. Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986 гг./ А.Тарковский. – Città di castello, Международный институт им.Андрея Тарковского, 2008.
11. Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С.95-349.
12. Гордон А. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском / А.Гордон. – М., 2007.
13. Сальвестрони С. Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура / С.Сальвестрони. – М. : ББИ св. апостола Андрея, 2009. Бердяев Н. Самопознание / Н.Бердяев. – М., 1990.
14. Перевезенцев В., прот. Категория "отнесенности" у прот. Александра Шмемана и Андрея Тарковского: сходство и различие / В. Перевезенцев // Вестник Русского Христианского Движения. – № 195(1). – 2009. – С.78-90.
15. Евлампиев И. Художественная философия Тарковского / И.Евлампиев. – СПб. : Алетейя, 2001.
16. Bird R. Andrei Rublev. – L. : BFI Publishing, 2004.
17. Болдырев Н. Жертвоприношение Андрея Тарковского / Н.Болдырев. – М. : Вагриус, 2004.
18. Разлогов К. Тарковский: мифологизация образа художника / К.Разлогов // А.А.Тарковский в контексте мирового кинематографа. – М., 2003. – С.15-21.
19. Жижек С. Вещь из внутреннего пространства / С.Жижек // Гендерные исследования (ХЦГИ). – № 9. – 2003. – С.2-43.
20. Чубуков В. "Антихрист" : увидеть корни вещей // "Эксперт". – 2009. – № 22 (660). 08 июня — 15июня (2009)http://community.livejournal.com/drugoe_kino/1848035.html