

Генрих Киршбаум

Экфразы Андрея Тарковского и эстетика меланхолии в эпоху застоя

В художественном пространстве между концом оттепели и началом перестройки были разработаны определенные экфрастические и иконографические приемы и лейтмотивы, в которых своеобразно преломлялась специфическая культура меланхолии брежневской эпохи. В начале 1970-х сангвинический энтузиазм оттепели окончательно уступил место пессимистической и фаталистической, меланхолично-флегматичной поэтике эпохи застоя, удушья и уныния, внешних и внутренних эмиграций. Если культура оттепели, будучи культурой открытия (открытости) и воодушевления, педалировала свою социальность и коммуникативность, то сменившая ее культурно-поэтическая формация, наоборот, стимулировала возникновение различных частных островков, культурно-психологических ниш и укромных уголков. Художники, писатели и поэты оказались задвинуты в спонтанно возникавшие субкультурные ареалы подпольно-элитарного дружества или одиночества. Одних (само)изоляция толкала на дерзкие формальные эксперименты, контрастировавшие с конвенциональными клише официальной эстетики, другие развивали поэтику приватности.¹ Знаковый для оттепели пафос индивидуализации и эмансипации от тотали-

1 Самой известной формулировкой этой личной и одновременно поколенческой позиции в нео-стоическо-экзистенциалистском ключе является нобелевская лекция Бродского (2000, 55–56).

тарной культурной коллективизации сталинской эры в 1970-е годы трансформируется в этос интимности, последней хрупкой личной лиричности мира и человека посреди царящих вокруг идеологических клише, устаревших формул и тавтологических эстетических идиом.

Жанровым воплощением такого габитуса в словесности традиционно является элегия. Под жанрами мы здесь, конечно же, понимаем не умозрительные мертвые сосуды эстетических форм, а коды и каналы коммуникации, живые языки культуры. Элегия в таком ракурсе является не только древнейшим поэтическим жанром, но и тем, что этот «жанр» в себе воплотил – автономную эстетику и этику памяти, медитативный модус воспоминания и безответного, безутешного вопрошания и «задумчивости» («думы»), мнемонического пребывания в размышлении. В нашей статье² нам хотелось бы очертить некоторые экфрастические меланхолично-элегические контексты эпохи, с которыми взаимодействует поэтический мир Андрея Тарковского.³

МЕТАПОЭТИКА МЕЛАНХОЛИИ И ФИГУРАЦИИ УТРАТЫ

Элегическая топика задумчивости и грусти, одиночества и разочарования традиционно работает с поэтико-культурными коннотациями времен года. В так называемом *Corpus Nurokraticum*, который приписывают Полибосу, «жизненные соки» сопоставляются с временами года: черная желчь меланхолии – с осенью, флегматическая лимфа – с зимой. Любимая пора поэтов и художников эпохи застоя – и Тарковский здесь не является исключением – поздняя осень на границе зимы. Именно это время года, обладая наибольшей мнемопоэтической силой, вызывает воспоминания об утраченном детстве:

2 Данная статья продолжает наши исследования по поэтике меланхолии (см. Киршбаум 2012).

3 Вовлеченность в эстетические парадигмы эпохи застоя несколько не умаляет поэтической самостоятельности Тарковского. То, что и сегодня, 30 лет спустя после смерти режиссера, его фильмы смотрят и ценятся, говорит не о вневременной актуальности Тарковского, а о том, что его произведения, когда-то затронув нерв своего времени, существенно изменили самосознание эпохи, которой наследует сегодняшняя культура. Для самого Тарковского эта связь с современностью была сама собой разумеющейся презумпцией искусства. Ср.: «Мне всегда казалось, что любой человек, как и любой художник (как бы далеко ни отстояли художники-современники друг от друга в своих позициях, эстетических и идейных пристрастиях), не может не быть закономерным порождением окружающей его действительности [...] Ясно, что всякий человек выражает свое время и несет в себе определенные его закономерности...». (Тарковский 2002, 283–284) Тарковский, защищающийся от упреков официальной критики в отрыве от зрителя, далее цитирует соображения Герцена о врожденной «народности» искусства (см. Тарковский 2002, 284–285).

Лишь сроки осени подходят,
И по участкам жгут листву,
Во мне звенит и колобродит
Второе детство наяву.
(Гандлевский [1973]; 2008, 11)

В путешествии по аллегорическим ландшафтам культурной меланхолии нужен гид, проводник – сталкер. Нашим Вергилием, на первый взгляд неожиданным, но связующим ту близкую и одновременно далекую эпоху с нашей, должен быть поэт, а не прозаик, лирик, а не эпик. Последним большим элегиком, призванным в поэты в 1970-е годы, является Сергей Гандлевский. В процитированном стихотворении 1973 года Гандлевский остается в традиционной топике осенней элегии, но локализует ее пространственно – в городском или дачном быте и временно – в позднем ноябре и декабре. Именно в этом мнемо-хронотопе меланхолии на грани флегматичности автобиографический рассказчик вспоминает утраченное детство.

Меланхолия всегда была не только речью о потерянном рае (PARADISE LOST), но и речью о самой меланхолии. Меланхолия – это мета-меланхолия. Такая видообразующая самонаправленность по-своему создает психо-поэтическое пространство автономии, в конкретном культурном контексте эпохи застоя – автономии полузапрещенной-полуразрешенной приватности. Меланхолическо-элегическая поэтика работает не только автотекстуально, но и во многом метатекстуально, при этом сам метатекст указывает на самого себя и тематизирует собственную метатекстуальность, исходя из непоправимой утраты, непостижимости и недостижимости самого оригинала, самого «текста», сокрытого и сокровенного.

Меланхолия как синдром и как эстетическое понятие, или даже точнее, культурно-эстетическая программа и парадигма, референциальна постольку, поскольку она самореференциальна. Она рефлектирует, отражает то, что наблюдатель – лирический (анти)герой меланхолии – видит в зеркале: самого себя, нарцисса, смотрящего в кривое зеркало самоотвращения. «Дурная бесконечность» меланхолической рефлексии начинается и заканчивается в саморефлексии. В брежневскую эпоху это самоотражение, настойчивее всего присутствующее в ЗЕРКАЛЕ Тарковского, оказывается «серьезной пародией» и альтернативой, психо-поэтической и жанро-риторической параллельной акцией к тавтологической эстетике официальных, церемониальных дискурсов эпохи застоя. Элегия как голос расставания и разлуки, как дикция утраты и поражения лишь внешне томится по потерянной идиллии, главной ценностью которой оказывается сама ее опустошенная идеальность и непоправимость утраты. Элегический субъект, погруженный в оставленность – богом, смыслом, родиной, дру-

гом, возлюбленной – лишен сил тосковать по конкретному объекту утраты и поэтому тоскует по самой транзитивности тоски.⁴

Конечно, меланхолики не просто «аномические изгои», но и «диссиденты» (Schings 1977, 6), и в черном печальнике таится бунтовщик (см. Schings 1977, 47–48). Но в элегической социофобии зреет как бунтовщичество, так и соглашательство. Советский культурный и литературный меланхолик 1970-х временами находит в себе ресурсы для холерического взрыва негодования, но не реже он и скатывается в полу-флегматичную апатию. Его влечет психологизированная этика и эстетика сдачи и самоуничтожения, поражения и резиньяции, обладающая в русской культурной традиции – от святых Бориса и Глеба – своей кенотической притягательной силой.⁵ Повидимому, меланхолия как раз и является – по крайней мере, в интересующую нас здесь эпоху застоя – тем промежуточным пространством, в котором делается попытка примирения между восстанием и коллаборационизмом. Поэты, писатели, художники, музыканты и режиссеры 1970-х становятся как рефлекторным медиумом такого протестно-соглашательского темперамента меланхолии, так и его моделирующим генератором.

Меланхолия живет парадоксами и апориями – ощущением бесчувственности, – а точнее, даже не живет, а умирает от них, возводя само (свое) умирание в тему. Элегическое уныние – «смертный грех», но не только в теологическо-историко-церковном смысле, но и как психо-эстетическое состояние, даже скорее, стояние, застой, который видит в смерти не только свою первопричину, но и свое избавление. Смерть – эту сокровенную концовку, кульминацию, развязку – элегия в отличие от эпики или драмы не выставляет напоказ, а бережно таит как талисман и фетиш жанра; сам падший ангел-хранитель меланхолии остается за кадром. Элегия не договаривает, оставаясь, застывая в промежутке. Промежуток – центральная тема для меланхолического искусства 1970-х. Очередной пример из Гандлевского – стихотворение Декабрь 1977 года, которое тематизирует трансцендирующее межвременье – безвременье – между осенью и зимой:

Кленовый лист на стареньком пюпитре.

Идет смычок, и слышится зима.

(Гандлевский [1977]; 2008, 20)

4 Наши соображения о безымянности и внеобъектности меланхолии частично корреспондируют с соображениями Юлии Кристевой, считающей, что меланхолический индивидуум не полагает, что ему нанесен какой-то ущерб, но считает себя пораженным каким-то фундаментальным недостатком, врожденной нехваткой. В толковании Кристевой «его печаль может быть наиболее архаичным выражением нарциссической травмы, несимволизируемой, неизменюемой – столь ранней, что ее нельзя соотносить ни с каким внешним агентом (субъектом или объектом)» (Кристева 2010, 19).

5 О кенотических традициях в русской культуре и литературе см. Uffelmann 2010.

Календарным и метеорологическим сдвигом на конец ноября – начало декабря «преодолевается», деавтоматизируется и одновременно форсируется конвенциональная, каноническая осенняя элегичность, «унылая пора». Это форсирование создается приемами, которые, говоря словами стихотворения Гандлевского *ПОРТРЕТ художника в отрочестве*, можно было бы назвать поэтикой «замедленной съемки» (2008, 147); в этой поэтике приостановки, замирания жизни преломляется и художественно реабилитируется та атмосфера, та культура стагнации и ретардации, которая характеризует так называемую «эпоху застоя».

Один из центральных образов этого «замедленного письма» между кино и фотографией – первый снег, когда пейзаж стоит и только медленно падающий снег и связанные с ним световые изменения сообщают статичной картине особую динамику. Кинематографическую экфрастичность этого автопоэтологического мотива Гандлевский не просто осознает, но и проговаривает, обнажая прием и сообщая ему метапоэтическое значение:

Сигареты маленькое пекло.
Тонкий дым разбился об окно.
Сумерки прокручивают бегло
Кроткое вечернее кино.
С улицы вливается в квартиру
Чистая голландская картина –
Воздух пресноводный и сырой,
Зимнее свеченье ниоткуда,
Конькобежцы накануне чуда
Заняты подробною игрой.
(Гандлевский [1973]; 2008,12)

Пейзаж за окном кинематографируется. Окно, которое рифмуется с кино, превращается то ли в экран, то ли в кинокамеру. Кинометафорам сообщается поэтологическое, метаэлегическое измерение, при этом само «кино», которое прокручивается перед читателем, экфрастично. Экфрастический интертекст приведенного пассажа – картина Охотники на снегу (см. Шульпяков 1997). В «брейгелизации» меланхолического зимнего пейзажа Гандлевский не одинок. У истоков послевоенной «брейгелемании» стоит оттепельная монография Р. Климова (1959), в конце – искусствоведческо-биографическая работа Н. М. Гершензон-Чегодаевой (1983), а в литературе – роман Саши Соколова *Между собакой и волком* (1980). Ландшафты Брейгеля и других нидерландских и немецких художников становятся поэтической темой как раз в эпоху застоя, от поэмы Новеллы Матвеевой *ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ старший* (1968) до стихотворения *В рождество все немного волхвы...* (1971) Иосифа Бродского. Именно

Брейгель и его Охотники на снегу становятся идентификационным образом целого поколения.

Экфразы Брейгеля приходят и из западной литературы. В 1962 году выходит цикл стихов Уильяма Карлоса Уильямса PICTURES FROM BRUEGHEL («Картины из Брейгеля» – Williams 1962). Поэтические интерпретации Брейгеля становятся популярны и в польской литературе 1960-х, особо значимой для советской альтернативной культуры. В 1963 году выходит стихотворение Станислава Гроховяка ИКАР («Икар»), одно за другим публикуются его стихотворения-экфразы (Брейгеля, Рубенса, Рембрандта, Дали и др.). Параллельно с экфразами Гроховяка пишет свои экфрастические тексты Вислава Шимборска, в том числе и DWIE MAŁY BRUEGLA («Две обезьяны Брейгеля»)⁶. Польская культура обращается к Падению ИКАРА (другое название: Пейзаж с падением ИКАРА; мы оставляем за рамками настоящего исследования вопрос об авторстве картины) и через это полотно Брейгеля экфрастически переосмысляет свой «традиционный» катастрофизм и культурный пессимизм. Насущным он становится и для советской культуры: для пролога Андрея Рублева Тарковским был также избран икаровско-брейгелевский экфрастическо-интертекстуальный зачин. Брейгелевские экфразы оказываются тематически объединены фаталистическим мотивом-дискурсом резиньяции.

ЭКРАНИЗАЦИЯ ЭКФРАЗЫ: СОВЕТСКИЙ ГАМЛЕТ И СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ЗАСТОЙ

Особым выражением этой «пораженческой поэтики» становится и картина Брейгеля, ставшая идентификационным образом, экфрастической визиткой поколения застоя – Охотники на снегу. Кинематографическая «канонизация» Охотников на снегу происходит в фильмах Андрея Тарковского конца 1960-х – начала 1970-х годов. Завуалированные и эксплицитные смыслообразующие аллюзии к живописи Северного Ренессанса вообще и картинам Брейгеля в частности намечаются уже в зимних сценах Андрея Рублева (1969).⁷ Параллельно и по стопам Тарковского схожим приемом пользуется Лариса Шепитько: откровенно брейгелевский подтекст (из Охотников на снегу) присутствует в концовке фильма Шепитько 1971 года Ты и я (сцена зимней охоты) и в зимних сценах Восхождения (1976).⁸ В том

6 Об экфразах в польской литературе см. Dziadek 2011.

7 См. киноновеллу Страсти по Андрею в Андрее Рублеве. Для самого Тарковского проблема экфрастичности кино была чрезвычайно актуальна. См. размышления режиссера о ренессансной живописи (Тарковский 2002, 147).

8 Историкам кино еще предстоит поставить проблему взаимных «влияний» и «заимство-

же 1976 году на экраны выходит фильм А. Алова и В. Наумова *Легенда о Тиле* (1976),⁹ также «экранизирующий» средневеково-ренессансные парабрейгелевские полотна.

До этого важнейшими вехами в использовании живописи Северного Ренессанса в советском кинематографе стали фильмы Григория Козинцева *Гамлет* (1964) и *Король Лир* (1970), во многом задавшие «шекспировское» прочтение ренессансно-средневековых экфрастических аллюзий в кино конца 1960–1970-х. Это вчитывание-прочтение происходило не без опосредованного влияния Ингмара Бергмана. Бергмановские следы связаны у Тарковского напрямую с мотивом неожиданного снега. Именно на примере снежной сцены в бергмановском балладно-средневековом *Девичьем источнике* (1960) Тарковский объясняет дорогу и соприродную ему антисимволическую поэтику замирания – умирания:

В *Источнике* меня всегда поражал один план умирающей героини, чудовищно изнасилованной девушки. Весеннее солнце пронизывает ветви, и сквозь них мы видим ее лицо – она то ли умирает, то ли уже умерла, но очевидно уже не чувствует боли [...] Наше предчувствие как бы зависает неопертым, как неопертый звук [...] Чего-то не хватает [...] Начинает идти снег, уникальный снег весной [...] Это то пронзительное «чуть-чуть», которого нам и не хватает, чтобы привести свои чувства в некоторую завершенность: ахнуть, замереть [...] Но можно ли, правомерно ли говорить о том, что означает этот падающий снег, хотя в длительности и ритме кадра именно он доводит наше эмоциональное ощущение до кульминации? Конечно, нет. (Тарковский 2002, 333)

Влияние шекспировских сюжетов на послеоттепельное самосознание трудно переоценить. Главным героем эры застоя (в литературе и кинематографе) оказывается модифицированный *Гамлет* (и, частично, *Король Лир*). Когда Тарковский привлек для роли Снаута в *Солярисе* эстонского актера Юрия Ярвета (Jüri Järvet), то он использовал и «интертекстуаль-

ваний» между Тарковским и Шепитько. Так, суицидальный припадок Нади (в фильме Шепитько *Ты и я*), которую играет Наталья Бондарчук, предвосхищает сцену конвульсивного оживания Хари (сыгранной опять же Натальей Бондарчук) в *Солярисе*. Оба фильма возникли одновременно, в 1970–71 годах. Вопрос в том, кто из режиссеров использует уже сложившийся «интертекстуальный» ореол Натальи Бондарчук.

9 Об окончательной канонизации можно говорить, когда прием (в данном случае – «брейгелизация») переходит в детский жанр, здесь – в жанр детского кино. К примеру, фильм Ирмы Рауш (первой жены Тарковского) *Сказка, рассказанная ночью* (1981) или фильм Александра Митты *Сказка странствий* (1983), кажется, могут служить наглядными иллюстрациями такой трансформации.

ный» потенциал-имидж актера из Короля Лира. Вот соответствующее замечание-воспоминание:

Когда мы готовили Солярис, то Лариса Павловна Тарковская, моя жена и всегдашний помощник, отправившись в Ленинград в поисках исполнителя роли Снаута, привезла нам превосходного эстонского актера Юри Ярвета. В это время он снимался в Короле Лире у Григория Козинцева. (Тарковский 2002, 265)

Сходная интертекстуальная стратегия прослеживается и в выборе на роль Криса литовского актера Донатаса Баниониса, также снимавшегося в Короле Лире, а также в роли иезуита в фильме Владимира Бычкова Житие и вознесение Юрася Братчика (1967) о средневеково-ренессансном Великом Княжестве Литовском, в фильме, запрещенном для широкого показа и пролежавшем на полке до 1989 года, но, конечно же, известном Тарковскому.¹⁰

Самыми харизматичными актерами-носителями шекспировских самопроекций эпохи становятся для одних – Владимир Высоцкий, а для других – Олег Даль, чуть позже – Олег Янковский. Таким актером стал для самого Тарковского Анатолий Солоницын. Тарковский, мечтавший экранизировать Гамлета (см. Тарковский 2002, 331), поставил пьесу Шекспира в 1977 году в Театре Ленкома, Солоницын играл Гамлета. Характерно, что когда Глеб Панфилов в 1986 году ставил в том же театре Гамлета, датского принца играл Олег Янковский.¹¹

Если Шекспир «дал» эпохе героя, то Брейгель — ландшафт его экзистенциальной (советско-экзистенциалистской), антропологической трагедии. Брежневское время понимает себя не как эпоху, а как время, меняющее само понимание эпохальности. И здесь напрашивается вопрос о том, чем было это экфрастическое самосравнение 1960–1970-х – эры уныния – со средневековьем? Конечно, не только самокритикой и самоэкзотизацией, которая предполагает как самоварваризацию, так и самовестернизацию, осуществляемую помимо прочего через экфразы западной живописи, через работу с прибалтийскими ландшафтами и лицами (актеров), этими пейзажными и антропоморфными метонимиями меланхолически искомого и недоступного Запада. Человек – художник – 1970-х годов сравнивает свое время, а точнее, безвременье с «мраком» средневековья, при этом смыслообразующими становятся «средневековые» коннотации застоя и болота, стагнации и бессобытийности. Элегическая лиричность чурает-

10 Фильм Житие и вознесение Юрася Братчика местами произвольно отсылает ко многим приемам Андрея Рублева.

11 Особый «гамлетовский» случай – Иннокентий Смоктуновский, сыгравший датского принца у Козинцева.

ся как чумы внешних событий, балладной или романной фабульности и историчности. Максимум компромисса с эпикой – сказание, у которого есть потенциал интерпретационно открытой и одновременно герметичной притчи, аллегорической параболы.

Этот целенаправленно вне- и антиисторический, антиэпический герой элегии и автор элегии – едины. Художники эры Тарковского говорят от первого лица, они не рассказывают и не повествуют, интуитивно осознавая, что медитацию, «думу задумчивости» не перескажешь. Главным внутренним событием элегической «думы» 1970-х годов как раз и является антропологическое переживание несобытийности и внесобытийности. Эстетика и этика «застоя» отрицает саму нарративность культуры, коллективной и личной. Мы сейчас оставляем за скобками «избранное родство» этого самосознания 1970-х с западно-европейским экзистенциализмом, хотя и здесь существенней, скорее, различия и отмежевания: западный экзистенциализм пытался передать вышеобозначенную несобытийность опять же «прозой», эпикой, нарративом, в лучшем случае (абсурдистской) драмой. Сам прием, само жанровое пространство экзистенциализма подспудно дискредитировало семантический пафос высказывания. Советский автор-герой 1970-х, стоик застоя, не хочет становиться рассказчиком, каким бы увлекательным ни было повествование, он бежит сказа, рассказа, саги. Для большинства меланхолических художников застоя нарративно-социологическая контекстуализация если и не полностью чужда, то маргинальна, она больше декор, чем ключ.¹²

При всей «средневековомании» эпохи застоя творческие и мыслящие люди культурной формации 1970-х зачитываются не только книгой Михаила Бахтина *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса* (1965) или Арона Гуревича *Категории Средневековой Культуры* (1972), но и *Эстетикой Возрождения* Алексея Федоровича Лосева (1978). Утешительная автометафора нового средневековья, педалировавшая эпохальное начало, включает в себя и аллюзии к «Высокому Средневековью» и «новому Ренессансу», уже наступившему или невозможному-желанному, ренессансу грядущему или ренессансу не прекращающемуся, ренессансу как вечному двигателю и автопоэтическому и автогенерирующему принципу культуры.¹³ Самопараллелизация с

12 Среди писателей-меланхоликов определенную сангвиническо-аналитическую тягу к саге сохраняет, разве что, Юрий Трифонов, который кропотливо выписывал в своей прозе этические коллизии быта 1970-х. Трифонов – сегодня несколько недооцененный мастер литературной социологии эпохи застоя. О поэтике Трифонова см. Gillespie 1992, Haußmann 1982, Kolesnikoff 1990, Patridge 1990, Scheffler 1998, Weitensteiner 2004.

13 См. книгу *Новый Ренессанс* Владимира Бибихина (1998), философа, глубоко укорененного в культуре приватной мысли и скептической меланхолии 1970-х. Конечно, книга Бибихина, уже в названии апеллирующая и оппонирующая Новому Средневековью

Возрождением оставляла бессюжетности и бессобытийности место анонимному, репрезентативному и одновременно индивидуальному протагонисту. Через Брейгеля транслировалось «средневековье», через Шекспира – одинокий монологично-меланхоличный герой.¹⁴

Этот новый советский или антисоветский Гамлет – деградировавший дэнди и своего рода мачо-монах, недогений и диссидент, которому в скорбной скуке не жалко даже своего диссидентства. Он проигрывает и сдается, раз и навсегда, это обычный лузер, тривиальный неудачник и одновременно архаический Иов; эта одновременность принципиальна, перекрестное заземление и возвышение «героя», которому не только жизненно важно, что никакой он не герой, геройства нет, геройства в том числе и в «культурно-нарратологическом» смысле. (Нео)ренессансная личность становится антиподом и альтернативой «герою».

Новый (не)герой – аутсайдер и экклезиаст, проговаривающий свой меланхолический кризис среднего возраста в ненасытной ипохондрии «греха» – греха уныния и сердечной ленности, которая не мила ни богу, ни социалистическому обществу. Питер Брейгель олицетворяет ландшафт этого мгновения-состояния черной (черно-белой, кинематографической) горечи и тоскливого пресыщения, *acedia und tristitia*, пейзаж духовного, спиритуального кризиса, спиритуального – такова самоироничная усмешка эпохи – и в смысле алкогольного *spiritus*. Как раз в это время советская литература создает целую философию, или уж по крайней мере, эстетику запоя-застоя. Ключевым текстом эпохи становится поэма Венедикта Ерофеева Москва – Петушки, в которой поэтизируется синтез ренессанс-

Николая Бердяева (1924) – плод кратковременного подъема и воодушевления 1990-х, но при этом работа Бибикина чутко вербализирует то чайнное и нечаянное воодушевление и ощущение возрождения, выросшего, выстоянного на дискурсивных ядах и противоядиях 1970-х годов. Характерно, что в период застоя Бибикин переводит «средневековый» трактат *De basta ignorantia* («Об ученом незнании») Николая Кузанского (1979–1980) и эстетическую эссеистику Петрарки (1982).

- 14 Ср. также топику (нового) средневековья в повести братьев Стругацких Трудно быть Богом, написанной накануне застоя. Характерно, что в прологе герой повести Антон цитирует Гамлета. Знаменательно, что именно эти, средневеково-гамлетовские автопроекции, коннотации и аллюзии, реактуализировались в путинскую эпоху. Аллегорической параболой о новом Средневековье зазвучала повесть Стругацких в экранизации Алексея Германа (2014), во многом выстроенной на экфрастических приемах (Брейгель, Босх). Возможно, будущим исследователям художественных инсценировок нео-средневековости следует уделять больше внимания их дистопическому аспекту. В наше время Брейгель переживает настоящее возрождение в европейском кинематографе. Свидетельство тому — недавний фильм Леха Маевского Мельница и крест (2011), кинематографически реконструирующий одно из полотен нидерландского живописца, а также инсталляция картины Брейгеля Охотники на снегу в Меланхолии Ларса фон Триера (2011). Причем фон Триер не столько применяет «чистого Брейгеля», сколько деконструирует использование его полотна в кино, в первую очередь в фильмах Тарковского, столь важных для поэтической генеалогии Триера.

ной меланхолии и средневекового карнавала.¹⁵ Сам Тарковский отвергает карнавално-алкогольную метафорику, в Сталкере метапоэтически налагается запрет на «распитие спиртных напитков». Если эстетическая идеологизация спиртного где-то и играет смыслообразующую роль, то в Ностальгии. Тарковский только за границей в фильме о тоске, о ностальгии, прибегает к этой метонимии «родины», не брезгуя ее традиционностью, если не сказать клишеированностью.

В 1972 году на экраны выходит Солярис: в круглой гостинице орбитальной станции висят репродукции Брейгеля, центральное место занимают Охотники на снегу.¹⁶ Именно в этом образе для работников станции, мучаемых воспоминаниями, угрызениями совести, приступами стыда и тоски, воплощена память о Земле, меланхолически-метафизическое и экзистенциально-элегическое воспоминание о доме и детстве. Картина Брейгеля дополнительно фокусируется в сцене-мотиве «невесомости», полета-вознесения Криса (Донатас Банионис) и Хари (Наталья Бондарчук), мотиве, содержащем семантику трансцендентного выхода из себя, краткосрочной утраты меланхолической тяжести. Элегическая дикция экзистенциальности словно обрывается и одновременно кульминирует в недолгом включении элегии любовной. Элегия мнемопоэтизирует свою эрото-танато-эстетическую константу. Для Тарковского чрезвычайно важно, что «грех» Криса связан с любовным преступлением.¹⁷ Определенная (авто)деконструкция этой эротической компоненты элегичности происходит затем в Ностальгии.

Мнемопоэтический аспект Охотников на снегу, намеченный в Солярисе, уже напрямую реализуется в автобиографическом фильме Зеркало. Свет тускло мерцающего зеркала корреспондирует с приглушенным черно-белым цветом зимней картины. Зимний пейзаж оказывается отражением и ландшафтным воплощением души лирического героя, сокровенным посланием, в которое вчитывается поэт. Знаменательно, что по первоначальному замыслу, фильм Зеркало должен был начинаться с первого снега:

А зима все-таки пришла. Прошел первый снег, который, наверное, завтра растает [...] Еще по-ноябрьски поздно светает, а люди, выходя из дома, невольно думают: «Ну вот и зима...» [...] На улице стоит новая уже зимняя тишина, и каждый звук кажется легким, открытым и звонким. (Мишарин / Тарковский 2009, 309)

15 О дихотомичности меланхолии и карнавала в раннем Возрождении см. Sillem 2001.

16 Об экфрастической роли Охотников на снегу в сцене в библиотеке орбитальной станции Соляриса см. Салынский 2011, 270–273.

17 Интересно в данной связи «заземление» образа невесомости, центрального для Соляриса, в фильме Полеты во сне и наяву.

При этом сюжетобразующим моментом кадра этой ноябрьско-декабрьской зарисовки у Тарковского становятся похороны:

По кладбищу, по его заснеженным закоулкам движется немногочисленная процессия. Мужчины несут гроб. Впереди – человек с лопатой, и поэтому время от времени останавливается и ждет. Легкий порыв ветра, еле заметный в городах, здесь, среди высоких деревьев, просыпал снег на непокрытые головы и лицо умершего. (Мишарин / Тарковский 2009, 310)

Меланхолический образ первого снега, поначалу еще с рудиментами от теплой грусти, обнажает свою танатопоэтическую направленность.

Брейгелевские Охотники на снегу, «канонизированные» Тарковским, становятся экфразой застойного поколения:

Помнишь картину? Охотники лес покидают.
Жмутся собаки к ногам. Вечереет. Февраль.
Там в городишке и знать, вероятно, не знают
Всех приключений. Нам нравилась эта печаль.
(Гандлевский [1976]; 2008, 35)

Меланхолия – это воспоминание, припоминание, сонное видение и сновторное, гипнотическое действие, поэтическая онейрология. И Гандлевский, и Тарковский глубоко понимают эту – мнемопоэтическую, ностальгическую – доминанту меланхолии вообще и ее брейгелевского образца, даже можно сказать, брейгелевской «иконки», в частности. При этом Тарковский разворачивает свой статичный и одновременно медленно-динамичный снежный пейзаж в рамках поэтизации проблематики материнства (Зеркало) или отцовства (ср. центральный для Соляриса мотив блудного сына) и, таким образом, косвенно, и сиротства.

СУИЦИДАЛЬНАЯ ЭКЗАЛЬТАЦИЯ. «ПИСАТЕЛЬ» И КРИЗИС СИГНИФИКАЦИИ

Другой современный интертекстуальный круг-контекст, в котором создаются и читаются фильмы Тарковского, образует лирическая проза Юрия Казакова, ровесника Тарковского.¹⁸ Казаков – писатель ноября, скорбного суицидального уныния, посещающего его автобиографического героя на

18 О прозе Юрия Казакова см. Галимова 1992, Кузьмичев 1986, Gershkovich 1992.

границе осени и зимы. Поражает кредо–верность Казакова поэтике поздней осени. Так, первый самостоятельный рассказ писателя, рассказ о прощании (навсегда), На полустанке, написанный еще в 1954 году, начинается со слов «была пасмурная холодная осень...» (Казаков 1983, 3). В рассказах Казакова – как, по-своему, в фильмах Тарковского (особенно в Ностальгии) – меланхолическая поэтика, становясь хронической (здесь также и в прямом значении хроноса, проблемы утраченного времени) доходит чуть ли не до маниакальной стадии экзальтации. Лейтмотивом, образным воплощением этого самоубийственного приступа тоски и прощания-утраты становится у Казакова выстрел из охотничьего ружья в ноябрьском лесу.

Так, главная линия рассказа Во сне ты горько плакал – прогулка рассказчика со своим маленьким сыном по лесу; во время дневного сна после прогулки мальчик горько, безутешно и бессознательно плачет и становится другим человеком, новой личностью, связь между отцом и сыном прерывается; лейтмотив неминуемой утраты, смертоносной разлуки ведет повествование. История прощания с сыном дается параллельно с воспоминанием о самоубийстве лучшего друга рассказчика: «Он застрелился поздней осенью, когда выпал первый снег [...] Ведь первый снег так умиротворяющ, так меланхоличен, так повергает нас в тягучие мирные думы» (Казаков 1983, 559). Казаков реконструирует историю самоубийства друга, которому он оставил на даче патроны. Безысходная тревога скорби пронизывает ноябрьскую поэтику Казакова.¹⁹

Депрессивно-ипохондрическая поэтика присуща не только кино, лирике и прозе, но и драме 1970-х. Рассказчик и автобиографический герой Казакова представляет собой вариацию гамлетоидных героев Александра Вампилова – Зилова в Утиной охоте и Шаманова в Прошлым летом в Чулимске.²⁰ В обеих драмах решающую роль играет мотив ружья (или выстрела из ружья). Обе пьесы, несмотря на препоны и запреты, ставятся сначала в провинциальных, а затем и в столичных театрах, а в конце концов экранизируются. Фильм режиссера Виталия Мельникова Отпуск в сентябре (1977), снятый по пьесе Вампилова Утиная охота, был запрещен и вышел лишь в 1987 году, попав тем самым в парадигму перестроечной «чернухи». Ранняя гибель Вампилова (ум. 1972), утонувшего в Байкале и смерть Казакова (ум. 1982, опять же, в самое «казаковское время», в конце ноября), болезненно снимали границы между жизнью и искусством, этикой быта и его эстетизацией в элегической литературе эпохи. Жизненный текст, а точ-

19 Главный самоубийца в художественном мире Тарковского 1970-х – схожий, смежный, но другой: это Гибарян (Сос Саркисян) из Соляриса, армянский ареол которого придает его суицидальной скорби архаико-ветхозаветное измерение.

20 О драмах Вампилова см. Bernhardt 1980, Biehl 1989, Farber 2001, Germ-Wilkiewicz 1986, Piłat 1986, Гушанская 1990, Стрельцова 1998.

нее, смертельный текст Казакова и его рассказов вписывается друзьями и коллегами писателя не только в сюжеты его рассказов, но и в смежные меланхолические поэтологемы современности. Так, Юрий Нагибин отмечает, вспоминает в дневнике начала 1983 года (когда он узнал о смерти Казакова) не только казаковский жизненный мотив унылой «усталости от самого себя», фундаментальный для меланхолической этики и эстетики застоя, но и образ-хронотоп утиной охоты. Жизнь и смерть Казакова бессознательно интегрируется Нагибиным в сюжетные парадигмы вампиловской пьесы (Нагибин 1995, 476).²¹

И здесь опять существеннее отличие Тарковского от Казакова, Вампилова и, частично, Гандлевского. Сталкер сталкивает пистолет в воду. В зону-аллегория меланхолии с оружием – для убийства или самоубийства – входить нельзя. Под аллегорией здесь понимается в первую очередь фигура кризиса сигнификации. Оружие, пистолет или чеховско-вампиловское ружье – метапоэтическая метонимия потенциальной развязки, мотив, работающий в упор, прием беспроясненный и потому для взыскательного Тарковского неприемлемый, умаляющий сам принцип неопишемости меланхолии. В своем отказе от образа ружья и выстрела Тарковский чутче следует Брейгелю нежели Казаков и Вампилов – брейгелевские охотники возвращаются с охоты ни с чем. Добычи нет: по закону (элегического) жанра, по принципу меланхолии.

Меланхолия – эстетическое пространство метапоэтичности. Неслучайно именно писатель становится главным героем элегической культуры 1970-х, причем не только в литературе, но и в кино, при этом у таких разных режиссеров как Глеб Панфилов и Андрей Тарковский. Герой панфиловского фильма Тема (1979) – исписавшийся, стагнирующий писатель застоя Ким Алексеевич Есенин (Михаил Ульянов).²² И для Тарковского чрезвычайно важно, что одна из трех главных фигур параболы Сталкера – писатель. Он, а не ученый (Николай Гринько) – антагонист сталкера. Неслучайно его играет любимый актер Тарковского – Солоницын. Специально для Солоницына была сделана маленькая роль и соответствующая мизансцена в ЗЕРКАЛЕ, причем, в зачине – т. е. в особом семантико-композиционно значимом месте фильма. После успеха Андрея Рублева Солоницын стал

21 Ср.: «На утиной охоте нам пришлось довольствоваться одним скрадем [...] Всё, что составляет счастье бытового человека: семья, дом, машина, материальный достаток, – для Казакова было сублимацией какой-то иной, настоящей жизни [...] Казалось, он сознательно шел к своему концу. Он выгнал жену, без сожаления отдал ей сына, о котором так дивно писал, похоронил отца [...] Как же ему всё надоело. Как устал он от самого себя. Убежден, что за Казакова можно было бороться, но его будто нарочно выдерживали в абрамцевской запойной тьме» (Нагибин 1995, 476–477).

22 Ср. аллюзии к есенинскому дискурсу, а точнее парасенинской ветке «деревенщины» как меланхолического письма 1970-х.

сниматься и у других режиссеров, к чему Тарковский относился с большой ревностью. По-видимому, причина этой ревности (наблюдаемой, впрочем, и у других режиссеров) в нежелании, чтобы любимый актер обрастал в «чужих» фильмах коннотациями и ассоциациями, чуждыми поэтике Тарковского. Открытый Тарковским Солоницын был не просто его главным актером, но и alter ego. Эти проекции и связанные с ним стратегии идентичности нужно еще сильнее учитывать тарковскооведам при анализе фильмов с участием Солоницына. Так, из подобной актерско-интертекстуальной перспективы гораздо сложнее семантизированными оказываются образы Сарториуса в Солярисе и «писателя» в Сталкере.

Сквозной нитью через все творчество Тарковского проходит метапоэтический мотив логомахии – словоборчества. Ключевыми оказываются здесь анти-библио-графические высказывания Снаута в Солярисе, «писательский» «поход» за вдохновением в зону в Сталкере, цитация Гамлета («Слова, слова, слова») в Ностальгии. Новые нюансы приобретает в этой связи и топика немоты, заикания и «умения говорить» в документальном зачине Зеркала (сцена с заикающимся подростком). Здесь она еще работает метафорически, «говорить» значит начать рассказ, решиться на повествование. Пройдя скепсис логокритики, Тарковский в ОФФРЕТ («Жертвоприношении») возвращается к «слову», цитируя начало Евангелия от Иоанна.

Также и герой Ностальгии – писатель, Андрей Горчаков, которого сыграл Олег Янковский. Для (мета)поэтики застойной меланхолии характерно, что параллельно с Ностальгией Янковский снимается в фильме Романа Балаяна Полеты во сне и наяву (1982), продолжающем и во многом завершающем парадигму зиловско-печоринского героя. Деформация, а с точки зрения гамлетовской патетики авторского кино – деградация, мелодраматическая водевильзация трагического героя происходит после смерти Высоцкого и Даля – с появлением героя нового, актерским воплощением которого становится Александр Абдулов, а чуть позднее, Олег Меньшиков.²³

Предвестником этих безвременных смертей брежневской эры можно считать самоубийство поэта, сценариста и режиссера Геннадия Шпаликова (1937–1974).²⁴ В начале 1980-х умирают не только писатели, но один за

23 О «возрождении» этого экзистенциально-эстетического типа героя в культуре (литературе и кино) путинской России см. Липовецкий / Михайлова 2014.

24 Жизнь и творчество Шпаликова, камертонное для всего поколения 1960–1970-х, еще ждет своего исследователя. В связи с темой настоящего исследования ср., к примеру, метатему разрыва с отепельной этикой и эстетикой в фильме Шепитько Ты и я по сценарию Шпаликова или поздние шпаликовские стихи к дочери Даше, соприродные казаковской поэтике прощания с ребенком в рассказе Во сне ты горько плакал... Ср. «биографизацию» творчества Шпаликова со стороны составителей сборника Шпаликов 1998.

другим спиваются и умирают и упомянутые выше актеры: Высоцкий (ум. 1980), Олег Даль (ум. 1981), в 1982 году уходит Анатолий Солоницын, которого Тарковский хотел снимать в *Ностальгии* (именно его и «заменял» Олег Янковский).²⁵ В этом контексте и смерть самого Тарковского начинается прочитываться в танатопоэтической парадигме. Мотивы элегической скорби и ностальгии фатальным (фаталистическим) образом биографизируются, подтверждаются и утверждаются конкретными жизненными путями и тупиками.

Для Тарковского «творчество действительно требует от художника «гибели всерьез», в самом трагическом смысле сказанного» (2002, 135), «цель искусства заключается в том, чтобы подготовить человека к смерти» (2002, 141). В этой связи танатопозтологическое звучание получает высказывание Тарковского о «компромиссности» автобиографического Горчакова:

Горчакова поражает детский максимализм Доменико (совершающего самосожжение – Г.К.), потому что он сам, как и все взрослые люди, в той или иной мере компромиссен – это условие жизни. Но Доменико решается на самосожжение, чтобы этим крайним, чудовищно атрактивным поступком продемонстрировать людям свое бескорыстие в безумной надежде, что они прислушаются к его последнему крику предостережения. Горчаков поражен поступком Доменико, его внутренней целостностью, почти святостью. В то время когда Горчаков только рефлектирует, переживая несовершенство жизни, Доменико берет на себя право реагировать и действовать самым решительным образом. Доменико чувствует свою ответственность перед жизнью, если берет на себя смелость совершить такой поступок. А Горчаков на этом фоне оказывается всего лишь обывателем и тяготится сознанием собственной непоследовательности. Если угодно, смерть оправдывает его, обнаруживая глубину пережитых им терзаний. (Тарковский 2002, 326–327)

В приведенном пассаже Тарковский дает чуткое (само)описание героя-меланхолика эпохи застоя: вялая одержимость пассивной резиньяцией, ипохондрическая (само)рефлексия, сознание собственной посредственности и выход к смерти как к этическому и эстетическому оправданию, искуплению «греха уныния». Проблемной остается и пара-христологическая

25 См. воспоминания режиссера: «Я, как правило, не знаю заранее, кто из актеров будет у меня сниматься. Может быть, исключением был только Солоницын – он снимался в каждом моем фильме. У меня к этой проблеме было почти суеверное отношение. Сценарий *Ностальгии* писался тоже в расчете на его участие в фильме, и почти символично, что смерть актера разрезала мою творческую жизнь на два куска: Россию и все, что было и будет после России» (Тарковский 2002, 265).

трактовка последнего акта героя – саможжения (себя, родного дома, сборника стихов отца) в Ностальгии и OFFRET.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: ОТ СИМВОЛА К АЛЛЕГОРИИ

Как бы порой ни подчеркивалась временность меланхолии («a temporary state of mind»; Klibansky/Panowsky/Saxl 1964, I), сами перформативные носители и художники меланхолии 1970-х годов понимают ее не как временное наваждение грусти и скорби, депрессии и боли, а как состояние антропологическое, перманентное и смертельное. Но и это антропологическое ощущение обосновывается живым культурным опытом: уныние вечно, как вечна советская власть. Ответом на эту вечность становится суицидальная тоска.

Меланхолия как темперамент, по определению, асоциальный и антикоммуникативный становится постоянным состоянием и одновременно другим, искомым «иным состоянием», в том числе и в музильевском значении «иногo состояния» (MANN OHNE EIGENSCHAFTEN – «Человек без свойств»). Невозможность достижения «иногo состояния», к которому стремится музильевский герой Ульрих, проявляется на метапоэтическом уровне в невозможности завершения музильевского романа.

Отказ, отход, отклонение, утрата, внутренняя эмиграция – из одноразовых культурных жестов превращаются в принципиальную экзистенциальную установку. Метасюжет (антисюжет) меланхолии форсирует стирание границы между искусством и реальностью. В широком смысле поколение второй половины 1960-х – начала 1980-х годов реализует фразеологизм о «смертельной тоске» с его смысловыми оттенками от скуки и медицинской предсердечной тоски до ностальгии, горького самосознания собственной и вселенской, неоромантической мировой скорби, тщеты и суеты сует. Элегический плач превращается в сетование и обличение-самобичевание человеческого жребия. Меланхолическая культура брежневской эпохи оживляет скрытую и вытесняемую в элегии, богоборческую дикцию, балансирующую между скорбью Иова, пессимистическим фатализмом и псалмодическим унынием беззащитности и бесстрашия. Воля к надежде по инерции меланхолии обрывается на самом болезненном месте. Грусть, скорбь, печаль превращаются в императивный танатопэтический этос. Мотиву первого или неожиданного снега здесь принадлежит важнейшее место: в конце фильма Тарковского Ностальгия в церкви начинает падать снег (этот образ уже был намечен в Андрее Рублеве). Для эстетики меланхолии решающим является момент протяженности этого элегического стояния, аспект псевдо-процессуальности, длительности и бесконечности; каждая отдельная точка этой лиричности, а точнее, этого многозначительного многоточия меланхолии представляет собой конец – точку.

С тропологической точки зрения эстетика меланхолии движется от символического к аллегорическому, от метафорических семантизаций к сдвигам и колебаниям метонимий, утрачивающих свою тропичность. Меланхолия нарушает гармонию семиоза, связь между означающим и означаемым прерывается и обрывается, затихает и затухает на глазах меланхолика (и его читателя, зрителя, слушателя). В элегической литании знаки (скорби, тоски, беды) аффективно сгущаются, а значения теряют свою герменевтическую значимость. Эта вторичность смыслового уровня, деиерархизация семантики роднит меланхолию – как аллегорический троп-темперамент – и поэзию: сам аффективный ритм меланхолии маргинализирует и дестабилизирует смысл, показывает шаткость, капризность и претенциозность его – смысла – власти.

В элегической поэтике 1970-х происходит частичная инверсия и модификация образных констант меланхолии. Чернота меланхолической желчи уже в эстетике декаданса была фигурой «запятнания»,²⁶ несмываемой печати каиновой экземы. К этой демонизирующей дикции эпоха застоя, которую создают бывшие оттепельники, не прибегает. В брейгелевской гамме Охотников на снегу доминирует свет – Зеркало Тарковского должно было назваться Белый белый день.

Эта меланхолическая, черно-белая автопоэтологическая рефлексия является знаком и залогом верности себе и искусству, как например, в следующем стихотворении Гандлевского:

Я знаю жизнь: музей с похмелья – мука,
осмотр шедевров через не могу.
И вдруг он замечает, бляха-муха,
охотников. Тех самых. На снегу.
(Гандлевский [2011]; 2012, 221–222)

Тарковско-брейгелевский элегический ландшафт меланхолической стагнации, замедленной съемки становится поэтологической аллегорией смирения и благодарности в момент призвания в поэты, актеры, художники, режиссеры. Художественный язык и не претендует ни на что большее, как на попытку восстановить это решающее мгновение, вернуть вчерашний снег. Единственной добычей охотника на снегу оказывается врожденная автореференциальность искусства.

26 См. Sydow 1922, 196.

СПИСОК УПОМИНАЕМЫХ ФИЛЬМОВ

- ВОСХОЖДЕНИЕ. UdSSR, 1976. Regie: Larisa Šepit'ko.
- ЖИТИЕ И ВОЗНЕСЕНИЕ ЮРАСЯ БРАТЧИКА (*Žitie i voznesenie Jurasja Bratčika*). UdSSR, 1967. Regie: Vladimir Byčkov und Sergej Skvorcov.
- ЛЕГЕНДА О ТИЛЕ (*Legenda o Tile*). UdSSR, 1976. Regie: Aleksandr Alov / Vladimir Naumov.
- MELANCHOLIA («Melancholija»). Dänemark / Schweden / Frankreich / Deutschland, 2001. Regie: Lars von Trier.
- МЕЛЬНИЦА И КРЕСТ («The Mill and the Cross»). Polen/Schweden, 2011. Regie: Lech Majewski.
- ОТПУСК В СЕНТЯБРЕ (*Otpusk v sentjabre*). UdSSR, 1979. Regie: Vitalij Mel'nikov.
- ПОЛЕТЫ ВО СНЕ И НАЯВУ (*Polety vo sne i najavu*). UdSSR, 1982. Regie: Roman Balajan.
- СКАЗКА, РАССКАЗАННАЯ НОЧЬЮ (*Skazka, rasskazannaja noč'ju*). UdSSR, 1982. Regie: Irma Rausch.
- СКАЗКА СТРАНСТВИЙ (*Skazka stranstvij*). UdSSR/CSSR/Rumänien, 1983. Regie: Aleksandr Mitta.
- ТЕМА (*Tema*). UdSSR, 1979. Regie: Gleb Panfilov.
- ТРУДНО БЫТЬ БОГОМ (*Trudno byt' bogom*). Russland, 2013. Regie: Aleksej German.
- ТЫ И Я (*Ty i ja*). UdSSR, 1971. Regie: Larisa Šepit'ko.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бахтин (1965), Михаил: Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – Москва.
- Бердяев (1924), Николай: Новое средневековье. – Берлин.
- Бибихин (1998), Владимир: Новый ренессанс. – Москва.
- Бродский (2000), Иосиф: Сочинения. Т. VI. О скорби и разуме. – Санкт-Петербург.
- Галимова (1992), Елена: Художественный мир Юрия Казакова. – Архангельск.
- Гандлевский (2008), Сергей: Опыты в стихах. – Москва.
- Гандлевский (2012), Сергей: Стихотворения. – Москва.
- Гершензон-Чегодаева (1983), Наталия: Брейгель. – Москва.
- Гуревич (1972), Арон: Категории Средневековой Культуры. – Москва.
- Гушанская (1990), Елена: Александр Вампилов. Очерк творчества. – Ленинград.
- Казаков (2003), Юрий: Осень в дубовых лесах. – Москва.
- Киришбаум (2012), Генрих: «Элегическая поэтология Сергея Гандлевского», in: Новое Литературное Обозрение, №118 (2012), 278–292.

- Климов (1959), Ростислав: Питер Брейгель. – Москва.
- Кристева (2010), Юлия: Черное солнце. Депрессия и меланхолия. – Москва.
- Кузанский (1980), Николай: Сочинения в двух томах. – Москва.
- Кузьмичев (1986), Игорь: Юрий Казаков. – Ленинград.
- Липовецкий (2014), Марк/Михайлова, Татьяна: «Несознанка. О фильме «Географ глобус пропил»», in: Знамя, №4 (2014), 198–204.
- Лосев (1978), Алексей: Эстетика Возрождения. – Москва.
- Мишарин (2009), Александр/Тарковский, Андрей: «Зеркало», in: Зеркало. Литературные сценарии «Мосфильма». Классика советского кино. – Москва, 309–355.
- Нагибин (1995), Юрий: Дневник. – Москва.
- Петрарка (1982), Франческо: Эстетические фрагменты. – Москва.
- Салынский (2011), Дмитрий: Киногерменевтика Тарковского. – Москва.
- Соколов (1980), Саша: Между собакой и волком. – Анн Арбор.
- Стрельцова (1998), Елена: Плен утиной охоты. – Иркутск.
- Тарковский (2002), Андрей: «Запечатленное время», in: Волкова, Паола (сост.): Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – Москва, 95–348.
- Шпаликов (1998), Геннадий: Я жил как жил. Стихи. Проза. Драматургия. Дневники. Письма. – Москва.
- Шульпяков (1997), Глеб: «Сюжет Питера Брейгеля», in: Арион, №15 (1997), 37–43.
- Bernhardt (1980), James E.: Alexander Vampilov: The Five Plays. – Ann Arbor.
- Biehl (1989), Beate: Zur Gestaltung von Konflikten und Figuren in A. Vampilovs Dramen «Utinaja ochota» und «Prošlym letom v Čulimске». – Leipzig.
- Dziadek (2011), Adam: Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej. – Katowice.
- Farber (2001), Vreneli: Aleksandr Vampilov. An ironic Observer. – New York.
- Germ-Wilkiewicz (1986), Angelika: Ethik des Alltags. Die Mehrakter Aleksandr Vampilovs. – Mainz.
- Gershkovich (1992), Roman: Iurii Kazakov (1927–1982): Growth of the Writer's Consciousness. – Ann Arbor.
- Gillespie (1992), David: Iuri Trifonov: Unity through Time. – New York/Cambridge.
- Haußmann (1982), Christiane: Der sowjetische Mensch in der Krise. Darstellung und Beurteilung der moralischen, geistigen und kulturellen Situation des Menschen der sechziger und siebziger Jahre in den «Moskauer Romanen» Jurij Trifonovs. – Tübingen.
- Kolesnikoff (1990), Nina: Yuri Trifonov. A critical Study. – Ann Arbor.
- Klibansky (1964), Raymond/Panowsky, Erwin/Saxl, Fritz: Saturn and Melancholy. – London.

- Patridge (1990), Colin: Yuri Trifonov's the Moscow Cycle. – New York.
- Piłat (1986), Walenty: Twórczość Aleksandra Wapiłowa. – Warszawa.
- Scheffler (1998), Leonore: Roman-punktir. Indirektes Erzählen durch Leerstellen in Jurij Trifonovs «Zeit und Ort». – München.
- Schings (1977), Hans-Jürgen: Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts. – Stuttgart.
- Sillem (2001), Peter: Saturns Spuren. Aspekte des Wechselspiels von Melancholie und Volkskultur in der Frühen Neuzeit. – Frankfurt am Main.
- Sydow (1922), Eckart von: Die Kultur der Dekadenz. – Dresden.
- Uffelman (2010), Dirk: Der erniedrigte Christus – Metaphern und Metonymien in der russischen und sowjetischen Kultur und Literatur. – Köln et al.
- Weitensteiner (2004), Wolfgang: Das andere Leben. Zeit und Erinnerung im Werk Jurij Trifonovs. – Frankfurt am Main.
- Williams (1962), William: Pictures from Brueghel and Other Poems. – New York.