

МИНОБРНАУКИ РОССИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

**«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ
Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»**

Кафедра русской и зарубежной литературы

**Мотив дома в творчестве Арсения и Андрея Тарковских
АВТОРЕФЕРАТ МАГИСТЕРСКОЙ РАБОТЫ**

Студентки 2 курса 251 группы
направления 45.04.01 – Филология
Института филологии и журналистики
Лариной Юлии Сергеевны

Научный руководитель

профессор, д.ф.н., доцент

должность, уч. степень, уч. звание

И. Ю. Иванюшина

подпись, дата инициалы, фамилия

Зав. кафедрой

зав. кафедрой, к.ф.н., доцент

должность, уч. степень, уч. звание

Ю.Н. Борисов

подпись, дата инициалы, фамилия

Саратов 2023

ВВЕДЕНИЕ

Арсений и Андрей Тарковские – отец и сын, оставившие после себя богатое культурное наследие. Множество работ посвящено биографии и творчеству поэта¹ и режиссёра².

Методологической базой исследования послужили работы Ю. Тынянова³, С. Эйзенштейна⁴, Ю. Лотмана⁵, обращённые к проблемам киноискусства и отмечающие некоторые черты, объединяющие кино и поэзию.

Сходство художественных миров Арсения и Андрея Тарковских можно проследить, взяв один из ключевых для обоих авторов мотивов – мотив дома. Он является архетипическим, его изучали многие психологи⁶, антропологи⁷, лингвисты⁸.

¹Филимонов, В. П. Арсений Тарковский: человек уходящего лета / В. П. Филимонов. М.: Молодая гвардия, 2015. 420 с.; Чаплыгина, Т. Л. Лирика Арсения Тарковского в контексте поэзии Серебряного века: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т. Л. Чаплыгина. Иваново, 2007. 17 с.; Лысенко, Е. В. Звук и звучание в лирике А. А. Тарковского: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. В. Лысенко. Саратов, 2008. 21 с.; Воронова, Т. А. Принципы словаря лирики Арсения Тарковского: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т. А. Воронова. Воронеж, 2007. 23 с.; Павловская, И. Г. Демиургическое сознание лирического субъекта в лирике Арсения Тарковского // Система ценностей современного общества. 2008. №3. С. 77-81.

²О Тарковском / Сост., авт. предисл. М. А. Тарковская. М.: Прогресс, 1989. 400 с.; Волкова, П. Д. Арсений и Андрей Тарковские / П. Д. Волкова. М.: АСТ, 2017. 272 с.; Васярова, О. А. Возрождение идей Ю. Тынянова в поэтическом кинематографе А. Тарковского / О. А. Васярова // Кризисный двадцатый век: парадоксы революционного кода и судьбы литературы. Сборник научных статей. Самара, 2018. С. 66-73.; Антонец, В. А. «Пограничья» Андрея Тарковского / В. А. Антонец // Ярославский педагогический вестник. 2015. №3. С. 250-253.; Деметрадзе, И. Л. Авторская мифология Андрея Тарковского / И. Л. Деметрадзе // Вестник СамГУ. 2005. №4. С. 111-115.

³Тынянов, Ю. Н. Об основах кино / Ю. Н. Тынянов // Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. М.: Наука, 1977. С. 326-345.; Тынянов, Ю. Н. О сюжете и фабуле в кино / Ю. Н. Тынянов // Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. М.: Наука, 1977. С. 324-325.

⁴Клейман, Н. И. Сергей Эйзенштейн: Кино и поэзия / Н. И. Клейман [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <https://seance.ru/articles/eisenstein-kleiman> (дата обращения: 15. 12. 2021) Загл. С экрана. Яз. рус.

⁵Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 56 с.

⁶См. : Юнг, К. Г. Душа и миф: Шесть архетипов / К.-Г. Юнг. Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.; Юнг, К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления / К. Г. Юнг. Минск: ООО «Хаврест», 2003. 496 с.

Актуальность темы заключается в том, что сравнение разных сфер человеческого творчества позволяет иначе посмотреть на искусство в целом, проследить существующие в нём взаимосвязи, найти новые пути исследования. Сопоставительный анализ мотива дома в творчестве Арсения и Андрея Тарковских позволит глубже проникнуть в произведения отца, чьё наследие по-прежнему сохраняет широкие горизонты для исследований, и сына, чьи фильмы по сей день становятся предметом изучения по всему миру.

Цель нашей работы – опираясь на родственные черты поэзии и кино, выявить сходства и различия художественных миров Арсения Тарковского и Андрея Тарковского на примере реализации в их творчестве мотива дома.

Задачи:

- рассмотреть схожие художественные приёмы, используемые в творчестве Арсения и Андрея Тарковских;
- проанализировать мотив дома в поэзии Арсения Тарковского;
- проанализировать мотив дома в фильмах Андрея Тарковского;
- сопоставить их по решаемым авторами художественным задачам и значениям, которые несет мотив дома;
- Выделить черты сходства в творчестве авторов и видах искусства, в которых они работали.

Материалом исследования послужила вся лирика Арсения Тарковского, вошедшая в трехтомное собрание сочинений. Среди фильмов Андрея Тарковского рассмотрены только картины доэмиграционного

⁷ См. : Ван Баак, Йост. Дом и мир/ Йост ван Баак // Антропология культуры. Вып. 3. К 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М.: Новое издательство, 2017. С. 40-74; Шутова, Е. В. Архетипы «Дом» и «Бездомье» в мифологии, эпосе и фольклоре // Вестник Курганского государственного университета. 2008. № 4. С. 121-124.

⁸ См. : Валеева, Д. Р. Устойчивые сочетания, репрезентирующие концепт дом в русском языке // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2009. №1.С. 96-99;

периода («Иваново детство», «Андрей Рублёв», «Солярис», «Зеркало», «Сталкер»), так как опыт эмиграции накладывает отпечаток на осмысление мотива дома, затрудняя сопоставление.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, первая из которых «Мотив дома в кино и поэзии: формальный уровень» разделена на три параграфа, вторая «Мотив дома в кино и поэзии: содержательный уровень» – на два параграфа, каждый из которых содержит три раздела, заключения, списка использованных источников, насчитывающего 52 единицы и дополнительного библиографического списка, насчитывающего 24 единицы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Глава I. Мотив дома в кино и поэзии: формальный уровень

В первом параграфе анализируется схожее функционирование основных единиц двух видов искусства – слова в стихе и объекта в кадре. Внутри стиховой строки слово раскрывает своё значение под влиянием закона единства и тесноты стихового ряда. Аналогичным образом объекты, попав в кадр, обретают новый смысл под воздействием других объектов, композиции, освещения, способа съёмки. К словам и объектам могут применяться подобные художественные приёмы, например, повтор.

При повторном появлении объекта, сцены в киноленте или слова, словосочетания в стихе возникают новые смыслы. В фильме «Зеркало» дважды появляется огонь, на который герой смотрит изнутри жилища. В первом случае это происходит в воспоминаниях о доме детства. Мальчик с сестрой наблюдают за пожаром сквозь открытые окна и дверной проём, сцена кажется спокойной за счёт звуков, освещения, цветов, движения камеры. Во втором случае в сцене разговора и ссоры с женой взрослый герой смотрит за тем, как его сын во дворе разжигает костер. Кадры лишены цвета, наблюдение происходит через оконное стекло, вместо долгого кадра камера лишь ненадолго выглядывает, не показывая заинтересованности в происходящем. Построение сцены подчёркивает апатию героя, его

угнетенное и безразличное к движению жизни состояние. Повтор позволяет ярче показать изменения, произошедшие в душе человека и в его отношениях с миром.

В фильме «Солярис» меняются повторно возникающие в кадре объекты, которые разумный океан извлекает из памяти главного героя. Так, показанная в начале фильма ваза с цветами появляется на станции с уже увядшими растениями, демонстрируя течение времени и плохое самочувствие Криса.

Повтор не единственный общий приём кино и поэзии. Когда главный герой «Соляриса» лежит в горячке, его сознание путается. Перед ним материализуется погибшая возлюбленная Хари, снимает с себя накидку, но вместо платья под ней оказывается сорочка. Это действует как нарушение лексической сочетаемости в стихе. В этом кадре та же одежда оказывается на матери героя. Положение и набор предметов в кадре с Хари и с матерью Криса создают эффект параллелизма и демонстрируют схожесть женщин в сознании мужчины, их одинаковую значимость, болезненность воспоминаний о них.

Расположение предметов в кадре имеет большое значение. У главного героя кинокартины «Андрей Рублёв» нет дома, рассматриваемый в работе мотив реализуется в значениях «родина как дом» и «церковь как дом». Рублёв страдает вместе со своей страной и народом, его переживания передаются визуально. На 30-й минуте второй серии фильма перед зрителем предстаёт разорённый и разграбленный татарским набегом храм. Пространство отражает разбитое и смятённое состояние главного героя. На кадре в середине сцены (00:30:40) Рублёв стоит под падающим снегом. С одной стороны от него открывается перспектива, заполненная трупами укрывшихся в храме людей, с другой – икона, которая является самой светлой областью кадра. Герой одновременно разграничивает и связывает два пространства, становится мостом между земными страданиями и небесной красотой.

Аналогичные приёмы можно найти в лирике Арсения Тарковского. В стихотворении «Невысокие, сырые...» лирический герой вспоминает о погибшей возлюбленной, дом становится пограничным пространством. Здесь повтор «*Три окошка, Три ступени/ Темный дикий виноград/ Бедной жизни бедный гений/ Из окошка смотрит в сад*»⁹ придаёт стихотворению фольклорную напевность. Повторное использование слова *окошко* заостряет внимание на пограничном пространстве, так как речь идёт о пребывании между жизнью и смертью. В стихе «только шёлк шумел в доме» аллитерация на *ш* воссоздает звук шелеста платья героини, в следующей строке к звуку добавляются цвет и характеристика наряда: «синий шёлк простого платья» (I, 369): повтор оживляет воспоминание. Также встречается образный повтор: образ виноградной лозы отражает ход времени: «тёмный дикий виноград» сменяется сначала облетевшими листьями, а затем – «почерневшей лозой». Смерть растения становится метафорой смерти девушки. Параллелизм «И горячечный румянец, / Сине-серые глаза, / И снежинок ранних танец, / Почерневшая лоза» (I, 370) показывает «зарифмованность» состояния природы с состоянием героини. В стихотворении короткие строки, благодаря чему большинство слов оказывается в сильной позиции, на них делается акцент. Каждая строка похожа на новый кадр, данный крупным планом: «Шубку на плечи, смеется, / Не наденет в рукава, / Ветер дунет, снег взвьется... / Вот и все, чем смерть жива» (I, 370).

Во втором параграфе рассматриваются такие важные элементы двух искусств, как монтаж и ритм. В фильмах Андрея Тарковского монтаж эволюционировал от зримого, порой резкого в ранних работах к почти незаметному для зрителя в последующих. В первом сне главного героя фильма «Иваново детство» светлое изображение, радостный полёт и сцена взаимодействия с матерью сменяется контрастными тёмными кадрами.

⁹ Тарковский, А. А. Собр. соч. В 3 т. Т. 1 / А. А. Тарковский. М.: Художественная литература, 1991. С. 369. В дальнейшем все произведения А. Тарковского приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте автореферата.

Переход сопровождается быстрым наездом камеры, резким звуком и криком Ивана. Такая демонстрация мгновенного крушения идиллии посредством неожиданной резкости монтажа эмоционально точно передаёт чувства мальчика, лишившегося дома.

В более поздней картине «Сталкер», в сцене, где герои оказываются на пороге исполняющей желания комнаты, все кадры очень длинные, только лица говорящих как ключевые точки выбиваются из продолжительного, неподвижного взгляда камеры. Создается эффект отрешенного наблюдения. Монтаж позволяет донести до зрителя события в максимально естественном виде, кажется, что так само место видит пришедших к нему путников.

Для поэзии Арсения Тарковского резкая ритмическая структура не характерна, но примеры всё же встречаются. В стихотворении «Ещё в ушах стоит и гром, и звон...» автобиографический лирический герой вспоминает детство и брата, погибшего во время Первой мировой войны. Воспоминания героя о счастливом моменте омрачаются осознанием его невозвратности. Поэтому четкий ямб регулярно нарушается пиррихиями, что создаёт ощущение надтреснутости рассказа, анжамбеман даёт дополнительные акценты, за счет отсутствия рифмы ритм выходит на первый план: «Я и Валя / Сидим верхом на пушках у ворот. / Еще не знаем, кто из нас в живых / Останется, кого из нас убьют». (I, 338)

Чаще рифма и ритм не привлекают к себе внимания. В стихотворении «Первые свидания» основу ритмического рисунка составляют длинные строки и анжамбеманы, но благодаря наличию рифмы они не забирают на себя ведущую роль в организации текста. Анжамбеман помогает привлечь внимание и к началу, и к середине строки, семантически выделяя находящиеся в этих позициях слова. Точная рифма придаёт произведению гармонию и устойчивость: «Свиданий наших каждое мгновенье, / Мы праздновали, как богоявление, / Одни на целом свете. Ты была / Смелей и легче птичьего крыла...» (I, 217).

В третьем параграфе рассматривается использование в кино и поэзии приема «значимого отсутствия». В кино это может быть отсутствие цвета или звука. В фильме «Сталкер» отсутствие цвета в начале ленты подчёркивает неустроенность, тусклость обычного мира. Яркие краски появляются, когда герои попадают в Зону. В кинокартине «Солярис» в сцене проезда по городу кадры шоссе чередуются кадрами дочери и отца в машине. Изначально лишённое красок и звука изображение дорог с каждым таким переходом наполняется цветом и шумом. Так значимость отдельных деталей (людей) наполняет жизнью целое (город).

В стихотворении Арсения Тарковского «Колыбель» чередуются отсутствие и наличие рифмы. Произведение состоит из реплик Его, не имеющего дома, и Её, находящейся в доме с ребёнком. Рифма присутствует только в репликах женщины, что выражает упорядоченность её жизни, наличие гармонии, размеренности. В репликах мужчины нет ни рифмы, ни чёткого ритма, его жизнь хаотична, в ней нет чётких рамок и централизации.

Слова в стихе и объекты в кадре позволяют авторам использовать такие приёмы, как параллелизм, повтор, сравнение, метафора. С помощью монтажа, ритма и рифмы выстраивается композиция, создаются новые смысловые связи, задаётся темп произведения, направляется внимание реципиента. Кроме того, в обоих видах искусства используются минус-приёмы, выполняющие в них аналогичные функции.

Глава II. Мотив дома в кино и поэзии: содержательный уровень

В первом параграфе главы рассматривается мотив дома в поэзии Арсения Тарковского. Мы выделяем несколько разновидностей дома в творчестве поэта.

Дом детства, дом из воспоминаний лирического героя, предстаёт как потерянный рай, оставшийся во временном отрезке «до Первой мировой войны». При его описании используется множество автобиографических деталей. В стихотворении «Вещи» это «лампы-“молнии”», «плюшевые красные диваны», «тростниковые аэропланы» (I, 165). В стихотворении

«Тогда ещё не воевали с Германией...» – описание города детства, которое строится на обонятельных образах: «Ванилью тянуло от города пыльного, / От пригорода – конским потом и дегтем» (I, 290), акцентировка времени: «Тринадцатый год был ещё в середине», «Казалось, что этого дома хозяева / Навечно в своей довоенной Европе» (I, 290).

Дом для лирического героя – высшая ценность, сформировавшая внутренний мир. Его душа часто обращается к этим воспоминаниям. В стихотворении «У лесника» дом детства оказывается символическим укрытием от опасностей. О счастливом моменте, проведённом с отцом, лирический герой вспоминает в стихотворении «Белый, белый день». Он осознаёт безвозвратность утраты: «Вернуться туда невозможно / И рассказать нельзя, / Как был переполнен блаженством / Этот райский сад» (I, 302).

Образ дома детства постоянно присутствует в душе героя как устойчивая основа его чувств в настоящем, становится причиной постоянной ностальгии. Мотив дома связывается с мотивами детства, семьи, памяти, потерянного рая.

Дом настоящего – это жилье, где лирический герой находится во взрослом возрасте. Оно не идеализируется, отражает сложности, с которыми сталкивается человек. В стихотворении «Бессонница» — это беспокойство и воспоминания о тех, перед кем лирический герой чувствует себя виноватым. Они «За дверями стоят, как беда, / Сверла медленно входят в затворы / И сейчас оборвут провода» (I, 247-248). В стихотворении «Лучше я побуду в коридоре» через описание помещения дан рассказ о размолвке с возлюбленной – «Неприбранное горе» глядит из «Незапертых дверей» (I, 375). Воспоминания о печальной любви встречаем в произведении «Молодости». Пока главный герой строил свой дом – обустроивал жизнь – он потерял любовь, и теперь как будто живёт на могиле, труд оказался бессмысленным: «Дом — как лицо с бездушными глазами, / Родной гранит, — и я вхожу туда» (II, 96). Желание человека вырваться за пределы

пространства, отражающего его собственный внутренний мир, описано в стихотворениях «Дом» и «Под сердцем травы тяжелеют росинки...». В первом герой сожалеет о совершенных ошибках, во втором – мечтает вернуть чувство свободы, имевшееся в детстве.

Мотив дома в лирике Арсения Тарковского используется также для философского осмысления жизни. В стихотворении «Жизнь, жизнь» дом олицетворяет традиции, взаимоотношения между людьми, все, что человек оставляет после себя в истории, определяя своё место в мире.

Мотив дома неразрывно связан с мотивом *бездомности*. Отсутствие жилья в лирике автора отличает героя от других людей и часто становится приметой художника, духовно развитой личности. В стихотворении «Григорий Сковорода» рассказывается об одном из любимых поэтов Арсения Тарковского, странствующем философе. Подчёркивается, что главной целью странствий героя были нематериальные ценности – отстаивание правды, поиск гармонии: «Не искал ни жилища, ни пищи / В ссоре с кривдой и с миром не в мире» (I, 332). Он находился «в сродстве» со всем миром, демонстрируя высокую степень духовности.

Мотив бездомности звучит и в произведениях, посвященных формированию будущего поэта. В стихотворении «Жили-были» описано постепенное разрушение быта: «Все имущество спустили, / Жили, как в пустой могиле» (I, 340). Сопутствующий разрушению дома голод стал толчком к творчеству: «Первое стихотворенье / Сочинял я, как в бреду: / «Из картошки в воскресенье / Мама испекла печенье!» В «Стихах из детской тетради» рассказывается о вступлении на «кремнистую дорогу поэта» (I, 162), скитаниях и чтении стихов за вознаграждение. В творчестве А. Тарковского бездомность, странничество раскрывает таланты человека, позволяет особенно тонко почувствовать мир.

Во втором параграфе анализу подвергается мотив дома в фильмах Андрея Тарковского. В центре внимания кинокартина «Зеркало» как наиболее личная и самая автобиографичная работа режиссёра. Проводится

сопоставление дома детства и дома настоящего, раскрывающих перед зрителем сознание главного героя Алексея в разном возрасте.

Дом детства окружён природой, наполнен солнечным светом, жизнь показана такой, какой она отражена в незамутнённом сознании ребёнка, акцент делается на единстве человека с миром. *Дом настоящего* характеризуют отсутствие ярких цветов, неухоженность, запустение, старые предметы, завалившиеся как разрозненные воспоминания. Вид из окон упирается в стены – герой не предполагает для себя дальнейшего пути, закрывается от жизни.

Зритель видит многие события глазами героя, что дают понять взгляды актёров прямо в камеру. Так как сознание человека едино с жилищем, иногда камера смотрит на мир глазами дома (окнами, дверными проёмами). Дома из разных времён связывают предметы, обитатели и события – все они повторяются. При внимательном рассмотрении кажется, что это одно и то же место, захламлённое бытом.

Схожим образом мотив дома проявляется в фильме «Солярис»: предметы и люди из прошлого материализуются в настоящем главного героя. Разобравшись в своей памяти и отношениях с людьми, герой понимает себя и обретает покой, важную роль в этом играет именно дом прошлого.

В фильмах Андрея Тарковского образ дома прошлого оказывается связан с мотивами детства, семьи, памяти. Дом настоящего демонстрирует отношения человека с окружающими, его чувства, среди которых особенно выделяется чувство вины. Эти два дома нераздельно связаны.

Важную роль в фильмах А. Тарковского имеет *дом, являющийся во снах*. В фильме «Зеркало» сны служат для демонстрации эмоционального состояния человека. Визуально сны отмечает отсутствие цвета и замедленная съёмка. Можно выделить два сна. В первом мать героя находится в закрытой комнате, отражающей её переживания. Это мрачное место, где живёт отчаивающаяся душа, сама себя запирающая и способная обрести свободу только через духовность и любовь. Второй сон – о ребенке, прячущемся в

доме от грозы. Душа мальчика свободна, дом для него – это убежище, а не тюрьма, и он может видеть его не только изнутри, но и снаружи. В то же время, тревога, которую вызывает у ребёнка дом, словно предвещает опасность, прячась от внешнего мира, навсегда остаться в помещении, которое со временем будет становиться всё более мрачным и закрытым.

Мотив *бездомности* ярче всего проявляется в фильме «Андрей Рублёв». Домом для главного героя становится Русь, которую он принимает её со всеми составляющими – язычеством, жестокостью, печальями. Благодаря отречению от мирской жизни и быта Рублёв способен подарить другим людям красоту и надежду на то, что земными тяготами жизнь не ограничится. Фильм снят на чёрно-белую плёнку. Цвет появляется только в финале, на кадрах с иконами. Показан результат творчества – неземная красота, основанная на земных страданиях. Этот финал воспеваает труд духовно сильного художника, демонстрирует, к чему вели перенесённые им скитания и испытания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Художественные миры Арсения Тарковского и Андрея Тарковского схожи в репрезентации авторами мотива дома. Отчасти это обусловлено изначальным сходством поэзии и кинематографа. Объекты в кадре сопоставляются со словами внутри стиховой строки, монтаж – с ритмом, рифмой или композицией стихотворения.

Проведённый анализ показал, что общими для Арсения и Андрея Тарковских приёмами являются повтор с изменением контекста, параллелизм, использование ритмической организации произведения для расставления смысловых акцентов.

Мотив дома позволяет выявить ряд сходств и различий в восприятии авторами времени, пространства и человека. И у поэта, и у режиссёра дом – ключевая точка хронотопа, к которой духовно привязан человек, пространство внутри дома характеризует эмоциональное состояние его владельца.

Общими для поэта и режиссера можно назвать образ идеализированного дома детства, символику отражений, окон, акцентирование пограничных пространств, одушевление дома, отведение ему центральной роли в произведениях.

У Арсения Тарковского граница между прошлым и настоящим чёткая, дом, хранящийся в душе, уже давно потерян и недостижим в реальности. В фильмах Андрея Тарковского дом прошлого проявляется в настоящем, а воспоминания о нём могут исказиться под воздействием новых впечатлений.

В обоих случаях мир дома более открыт в раннем возрасте и более замкнут в зрелом, что приводит к нарастающему противоречию между желанием выйти за его пределы, вернуть прежнюю свободу и невозможностью покинуть стены собственного мира. Все испытываемые героем чувства отражаются на его жилище, с помощью мотива дома выражается рефлексия героя.

В творчестве авторов значимо и отсутствие дома. Оно сопутствует духовному развитию человека, указывает на художника, открыто идущего навстречу миру, познающего его, несмотря на все тяготы.

То сходство, которое обнаруживается в произведениях, принадлежащих к разным видам искусства, показывает значимость архетипических мотивов и преемственность творческого сознания, отражающуюся как на тематическом уровне, так и в отдельных элементах поэтики. Творчество Андрея Тарковского наследует творчеству отца, и понимание одного помогает пониманию второго.