



Е. Севен

Время в жанре биографии

В современной документальной литературе, в частности в биографии, проблема времени в тексте получает новую перспективу. Биография наиболее открыта исследованию принципов повествования хотя бы потому, что здесь, в отличие от многих произведений литературы художественной, у нас есть возможность обращаться к «чистой фабule», а именно — к событиям конкретной человеческой жизни, то есть к материалу, из которого биограф может «выстроить» свой собственный сюжет. Биография близка к жанру мемуаров и к жанру автобиографии. Биография предполагает большую «степень достоверности» и ответственности пишущего за достоверность фактов. Ее пишет литератор, историк или исследователь, тогда как автобиография, при всей возможной «бесхитростности» повествования от первого лица, отражает то, что автор считает важным в собственной жизни (при этом его мнение может разниться с точкой зрения биографов). Еще Татищев отметил эту особенность мемуарной литературы, говоря о степени личной заинтересованности в сообщении графа Матвеева о стрелецком бунте: «Сильвестр Медведев, монах Чудова монастыря, и граф Матвеев, описали стрелецкий бунт, — говорит он в «Истории Российской», — токмо в сказаниях по страстям весьма несоглас-

ны и более противны, потому что графа Матвеева отец в оном стрельцами убит, а Медведев сам тому бунту участник»¹. Мемуарная литература может служить историческим материалом для биографии, но нуждается в проверке и экспертизе. Биография в какой-то мере и становится этой экспертизой, поскольку сопоставляет множество мемуарных источников, сравнивает их с записками современников, обрабатывает множество «сырых фактов».

Исследование биографии позволяет выяснить, как новые концепции времени, отказ от соблюдения хронологического порядка событий, оказываются важны в создании документального текста, в организации биографического материала.

Концепции времени

Прежде чем говорить о проблеме времени на примере биографии отца и сына Тарковских, кратко обозначу новаторские концепции времени, которые стали популярны в XX в. и оказали влияние на искусство.

Концепция необратимости времени научно была объяснена в начале XX в. Время было названо четвертым измерением пространства, которое отличается от остальных трех тем, что необратимо (анизотропно). Г. Рейхенбах² описывает необратимость времени через второе начало статистической термодинамики, которое гласит, что в замкнутых системах степень неопределенности — хаос, «беспорядок», то есть энтропия, — может только увеличиваться. С этим спорит концепция времени, называемая семиотической, или эсхатологической. Вектор времени, согласно ей, как бы направлен в противоположную от энтропии сторону. И прошлое, и будущее в этой концепции рассматриваются как знаковая система. И знаки следуют один за другим, в определенной последовательности от полного хаоса — к гармонии. Эта концепция времени получила свое воплощение в ранней христианской философии и была использована в ряде философских теорий XX в., например, в работах П. Тейяра де Шардена, у которого, кстати, Арсений Тарковский искал ответы на главные, «проклятые» вопросы бытия.

¹ В. Татищев. История Российская. Часть первая. Электронное издание на сайте istclub.ru.

² Ганс Рейхенбах — философ-позитивист. Подробнее о временной необратимости см. в его работе «Направление времени» (М., 1962).

Необратимое и эсхатологическое время — это полярные концепции, но имеющие один общий признак. Время в них одномерно и линейно: идет ли оно от хаоса к гармонии или от гармонии к энтропии. Однако в XX в. зародились и другие концепции многомерного времени. В 1960-х гг. Джон Мак-Таггарт¹ создал статическую концепцию времени, согласно которой не время движется, а мы движемся во времени. Интересна и концепция Уильяма Данна (1930-е гг.)²: для каждого человека время имеет как минимум два измерения. В одном измерении он живет. В другом, доступном человеку при измененном сознании (сновидения, галлюцинации, видения), — он наблюдает. У него появляется возможность передвигаться по времени, как по пространству, — время наблюдателя *пространственноподобно*.

Время Данна многомерно, серийно, поскольку каждый человек, наблюдающий за событием, прибавляет к четвертому измерению пространственно-временного континуума Эйнштейна пятое, пространственноподобное, а если за ним наблюдает другой человек, то это будет новое, шестое измерение — и так до бесконечности; воплощением этой концепции является абсолютный всемерный наблюдатель — Бог. Серийное время наполнило произведения литературы и кино XX в. и воплотилось в риторическом построении, которое можно назвать «текст в тексте». И документальные тексты мемуаров отразили эту концепцию, ведь время важно во всем, что связано с памятью, с работой памяти, и легко согласиться, что вспоминающий чаще всего оказывается именно наблюдателем по отношению к своему прошлому. Понятие *серийности* сыграло большую роль в культуре XX в., и серийность стала популярным способом постижения реальности именно в XX в.

Показательны в данном случае размышления Борхеса о Дон Кихоте. Борхес цитирует американского философа Дж. Ройса: если на территории Англии построить огромную ее карту и если она будет включать в себя все детали, то неизбежно она должна будет включить в себя и самое себя (и вновь самое себя, ad finitum). Бесконечность подобных сдвигов позволяет, как счи-

¹ Концепция Дж. Мак-Таггарта (McTaggart) зародилась в русле идеализма британской философии начала XX в.; см. его работы 1965 г., а также работы Ф.Х. Брэдли 1969 г. (Bradley. Appearance and reality. Ox., 1969).

² См. работы Дж.У. Данна 1920–1930-х гг. (Dunne J.W. An Experiment with time L., 1920; The Serial Universe L., 1930).

тает Борхес, предположить, «что если вымышленные персонажи могут стать читателями и зрителями, то мы по отношению к ним читатели и зрители тоже, возможно, вымышленные»¹. Замечание Борхеса косвенно указывает на связь концепции серийного времени и проблемы воспоминания в литературе. Действительно, когда «реальный человек» становится героем воспоминания, он, можно сказать, заново и неизбежно «вымысливается», даже если это воспоминание — его собственное. Неслучайно писатели так подчеркивают значимость момента осознания человеком воспоминаний (героев Набокова охватывает радость охотника, когда им удается «подглядеть чье-то будущее воспоминание»). Неслучайно и то, что в произведении размываются уровни реальностей писателя, читателя и персонажа, когда они перебирают в памяти свои воспоминания.

С необратимостью времени стала спорить еще и концепция неомифологизма, которая вернула времени цикличность, сделав равноценными прошлое, будущее и настоящее. Оказалось, что, читая литературные произведения XX в., мы порой не можем сказать, где в произведении фабула и сюжет различаются, а где действие забегает вперед. Нельзя восстановить «истинную» хронологическую последовательность событий, поскольку в прозе XX в. — в романах Пруста, Джойса, Борхеса, Белого, Музиля, Набокова, Фаулза, Кортасара, Мураками — мы имеем дело с нелинейным, неклассическим пониманием времени и с «релятивистским» понятием истины. Сюжет становится «сюжетом-стилем», а проза, по выражению Саши Соколова, — «прозией». В новых литературных стилях, пришедших в прозу XX в. на смену традиционному повествованию, реализуются концепции нелинейного, неклассического, обратимого времени. Важнейшей фигурой в литературе, по мнению А.М. Пятигорского, становится фигура рассказчика-наблюдателя (что отсылает нас к философии наблюдателя, или к «обсервативной философии», когда именно от наблюдателя зависит результат эксперимента).

Своеобразие жанра биографии

Понятие времени для осознания метаморфоз биографии и особенностей этого промежуточного жанра в литературе в

¹ Борхес Х. Л. Проза разных лет. М., 1984. С. 213.

последнем столетии становится важным. К чему подошла биография как жанр ныне?

Л. Гинзбург как-то заметила, что документальная литература не пересаживает готовый характер, а, как всякая литература, его строит¹. Это высказывание касается и современной биографии. Многие биографии сегодня напоминают художественный роман, и есть соблазн допустить, что жанр развивался от простого к сложному. Однако даже в ранних своих формах биография не была привязана к строгой хронологической последовательности событий: скажем, биографии двенадцати цезарей римского историка Светония выстроены как сравнительная система, а биография в христианстве — агиографична, в ней все подчинено жестким литературным канонам «жития». То есть даже в древних образцах этого жанра мы не найдем «простого» перечисления фактов и событий.

Биограф берет фактический, объективный материал и может использовать его по своему усмотрению. Следовательно, биография — творческое произведение, погруженное в контекст современной биографу литературы. К этой проблеме относятся слова М.М. Бахтина: «Предмет гуманитарных наук — выразительное и говорящее бытие. Это бытие никогда не совпадает с самим собою и потому неисчерпаемо в своем смысле и значении», а, следовательно, «критерий здесь не точность познания, а глубина проникновения»².

Ю.М. Лотман заметил, что человек может строить свою жизнь знаково, чаще всего подражая жизни другого человека или мифического героя. Образ этой другой жизни становится настолько связан с судьбой человека, что ведет к появлению нового прозвища — так в XVIII в. М.В. Ломоносова прозвали «российский Пиндар», а Екатерину Вторую — «российская Минерва». «Российскому Катону» посвящена работа Ю.М. Лотмана. В ней он показывает, что А.Н. Радищев отождествлял себя с этим политическим деятелем Древнего Рима, равнялся на его подвиги и в итоге покончил с собой так же, как и Катон Утический, ибо так же, как он, понимал «принцип внутренней свободы». В XX в. «жизнестроительство» в биографии утверждается как основа жанра.

¹ Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1977. С. 191.

² Бахтин М.М. К философским основам гуманитарных наук // Собр. соч. Т. 5. М., 1997. С. 7.

Проблематика современной биографии

Проблематику современной биографии рассмотрим на материале книги А. Лаврина и П. Педиконе «Тарковские: отец и сын в зеркале судьбы» (М., 2008. Далее — «Тарковские»).

Символизм оказал большое влияние на Тарковских. Идея снятия оппозиции между творчеством и жизнью, их отождествления — важна для понимания их биографий. Рассказать о жизни Тарковских через призму их творчества, выделить в ней знаковые события помогает выбор концепции времени. Проблема времени из композиционной становится философской. Вступительная глава книги названа «Пространство времени». Здесь авторы указывают на то, что книга эта — «вне общепринятых жанровых границ». В ней они отказываются от строгой временной последовательности в тексте и объясняют, что будут писать «в том на первый взгляд случайном, ассоциативном ключе, которым и предопределена высшая логика бытия». Историческая фабула разворачивается через «свершения века». Лейтмотив биографии, говоря словами Арсения Тарковского, «перекличка памяти с судьбою».

Время идет вспять от первой главы биографии до второй, которые озаглавлены «Пунктир. Москва—Голицыно—Перedelкино. 1977—1989» и «Родословная. Тарковские». Этот временной скачок нужен авторам, чтобы на уровне структуры показать важность определенного момента не только в жизни героев, но и в жизни биографов. В 1977 г. А. Лаврин знакомится со стихами Тарковского, а в 1978 г. встречается с поэтом лично. Можно сказать, герой биографии Арсений Тарковский возникает в жизни биографа. И значимость этого момента передана его возвышением в «пространстве времени». Следующая глава возвращает читателя к канонам жанра биографии. В ней говорится о родословной героев повествования, что характерно для большинства традиционных жизнеописаний. Но здесь мы сталкиваемся с новаторскими принципами: «философия наблюдателя» заявляет свои права там, где раньше шла речь только о достоверности и непреложности фактов.

Лаврин не спорит ни с одной из версий и не поддерживает ни одной, он только добавляет то, что слышал от самого Арсения Александровича. Это реализация в современной биографии фасетного отражения действительности — приема, которым в художественной прозе пользовались многие писатели XX в., в частности, Набоков.

В рассматриваемой биографии нелинейное время становится приемом, с помощью которого не только перемежаются биографии Тарковского-старшего и Тарковского-младшего. В синкопическом ритме нелинейного времени, идет в книге наслоение дополнительных источников, воспоминаний, мемуаров. Появляются новые персонажи, близкие Тарковским люди — друзья, возлюбленные, музы или наставники. Как только читатель закончил главу о Высших литературных курсах в 1920-х гг., его ждет скачок в 1931 г. и рассказ о Мандельштаме, его влиянии на Арсения Тарковского. Оттолкнувшись от воспоминаний о Мандельштаме, повествование возвращается в 1926 г., когда Арсений встречается с Федором Сологубом. Здесь биограф получает возможность в очередной раз описать разные версии происходящего (Арсения Тарковского и Семена Липкина, хотя некоторые их воспоминания совпадают).

В зигзагообразном движении времени, вернее, движении по времени (поскольку в биографии реализуется принцип *пространственноподобного* времени, и мы передвигаемся по нему с помощью ассоциаций) развиваются разные темы жанра биографии.

Расширение времени — тема дружбы

Биографии повествуют о десятилетиях дружбы. Дружба, какие бы в ней ни были перипетии, как бы она ни влияла на судьбу героев биографии, всякий раз расширяет временные границы повествования. Дружба Арсения с Ахматовой описана прежде других историй, хотя в фабуле жизни эти истории произошли гораздо раньше знакомства двух поэтов. Дружеские встречи словно опережают остальное и по времени, и по значимости.

Центростремительное время любви

Сложная, многомерная тема биографии — отношения мужчины и женщины во всех ипостасях: страсть, ревность, любовь.

«Любовь — великая сила и великий организатор юношеских сил; не надо превращать любовь в страсть, в бешенство, в самоубийство, я буду счастлив, если твоя влюбленность окажется любовью, а не чумой, опустошающей душу», — писал Арсений в письме к Андрею.

Признавая сам, что есть опасность принять это письмо за нравоучительное, Арсений Тарковский, однако, пишет без какой-

либо менторской интонации о том, что такое настоящая любовь — она и «сила», и «организатор жизненных сил», и энергия биографического. Действительно, в тексте биографии любовь предстает центром жизненных событий. Она захватывает все в свою орбиту. Время здесь — плотное, не делимое на часы или недели, оно полно общения с возлюбленной, воспоминаниями о ней. «...Я очень тебя люблю и очень хочу, чтобы ты был счастлив, а быть счастливым — значит не быть раздвоенным, мечущимся; значит — любить свое жизненное дело, работать для него и жить им, самоутверждаться в пределах жизненной задачи. Настоящая любовь помогает совершить свой подвиг, пусть она и тебе поможет совершить его». Это вновь цитата из письма А. Тарковского сыну. «Женщины Андрея» — глава о любви и о том, в какой же пропорции слава Дон Жуана, юношеские влюбленности, ухаживание за сокурсницей и будущей женой Ирмой Рауш, непростые, запутанные отношения с актрисами, которых он выбирал для своих фильмов, второй брак с Ларисой Кизиловой и многие другие эмоциональные опыты оказались основой для «теоретических» представлений Андрея Тарковского о любви.

Главы эти настолько важны для биографа и настолько заряжены этими философскими проблемами, что они следуют одна за другой. В них — воспоминания возлюбленных и подруг, рассказы родственников, вопросы Андрея Тарковского матери для фильма «Зеркало», которые куда больше говорят нам о сыне, чем о матери...

В биографии отношениям между мужчиной и женщиной, между матерью и детьми не хватает привычного времени, им тесно в четко обозначенных днях и «зарегистрированных» датах.

Динамика времени в биографии

Еще одна особенность биографического времени — в его резких переходах из прошлого в настоящее (при цитировании источ-



Арсений Тарковский

ников, писем или дневников «главного героя»). Это неизбежно в работе биографа, и редкая биография может без этого обойтись, а биография человека пишущего — особенно. Иногда текст явно обретает элементы театральной драмы, нас даже предупреждают, что сейчас он будет похож на «чеховскую пьесу». Прошлое выглядит, как театральный сценарий или как сценарий неснятого фильма.

«У тети Веры, жившей за вокзалом, в этот вечер гостила Лена, сводная сестра Валерия и Арсения. Сестру и братьев поили сладким горячим чаем. Разговор велся медленно, с большими паузами между фразами à la чеховская пьеса.

ТЕТЯ. Стреляют, опять стреляют! Десять правительств сменилось... Господи, когда же все это остановится!

ДЯДЯ. Никогда. Теперь вот Маруся Никифорова пришла. Ясное дело, что это временно.

ЛЕНА. А кто она такая?¹

«Театральное» рассеяно по всему тексту биографии. Элементы драматургии особенно ярко проявляются в описании семейного праздника у Андрея Тарковского. Видны они и в живописной сценке, где беседуют сокурсники Андрея, страдающего от несчастной любви (рассказывает А. Гордон, в беседе принимает участие В. Шукшин). Драматичен эпизод «Выход из тела. Калинин. 1943»: Арсений Тарковский лежит в госпитале, в общей палате, после ампутации левой ноги.

Время «расслаивается», когда подробно, детально сравниваются разные, порой противоположные мнения коллег и соратников (рассказы Андрона Кончаловского, Льва Дурова, композитора Эдуарда Артемьева, Арсения Тарковского). Глава «Замороженный фильм. 1966—1970» показывает временной отрезок, когда шла борьба Андрея Тарковского за судьбу его фильма «Андрей Рублев». Здесь особое время — время советской киноиндустрии, время интриг и цензуры.

Пастиш из официальных текстов, реплик чиновников и живого художественного дискурса стал в XX в. находкой, которую использовали многие писатели (В. Набоков, Ф. Кафка, Дж. Дос Пассос, М. Булгаков). Но в биографии подобный прием получает неожиданный эффект: тексты официальных свидетельств на фоне живых человеческих страданий поражают

¹ Тарковские. С. 22.

своей мертвенностью, сухостью и пустотой, это не они добавляют достоверности — а личные человеческие события, которые «регистраются» или «подкрепляются» печатью. Они помогают нам поверить, что событие произошло. Они словно показывают, что правда — не в «бумажке», а в живом воспоминании человека.

Надвременной уровень: юмор и память

В этом контексте только юмор и память спасают, лечат людей и помогают любить жизнь. Они проходят сквозь текст биографии золотыми нитями, они привносят в него свое время и приподнимают читателя над временем.

Символика воспоминания напоминает о библейских темах: Арсений и его мать узнают, что друг семьи Афанасий Иванович умер. Плача, они достают цветы и бегут к нему, но неожиданно встречают его на улице: «он был жив и шел к нам».

Глава об «Андрее Рублеве» завершается комментарием эксперта, главного звонаря кремлевских соборов И. Коновалова. Уже то, сколько упомянуто исторических эпох в этом комментарии, требует привести его целиком:

«Феодальная война Василия III с наследниками, изображенная в фильме, началась уже после смерти преподобного Андрея Рублева. Слепление зодчих — чистой воды легенда. Бревна явно опилены циркулярной пилой. Герои говорят языком XIX в. Безбородый литейщик Бориска взят из летописей XIV в., когда при сыновьях Ивана Калиты были отлиты на Москве три больших колокола и два меньших. Лил их мастер Борис Римлянин — вот отсюда и взято имя. Образ «гщедушного и безбородого» колокольного мастера-литейщика — это описание Александра Григорьева, сына Лыкова, отлившего в 1667 г. самый благозвучный колокол России — Благовестник (иначе его еще называют Царь-колокол) Саввино-Сторожевского монастыря. Форма колокола в фильме, мягко говоря, условная — она вовсе не характерна для XV в.»

Перечислив все это, Коновалов продолжил:

«Но режиссер, вероятно, и не ставил себе целью показать, как все было в реальности. Он творил свою, личную историю. Мы, господа звонари, когда приезжаем в Суздаль, все время приходим на место ямы, где отлили колокол — единственный, сотворенный в России в советское время с 1917 г.! В свете этого меркнет вопрос

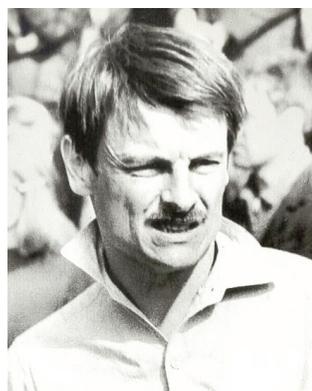
¹ Тарковские. С. 214.

«правильный фильм или неправильный?». Ради фразы: «Дожили — колокол отлить некому!» — можно простить режиссеру все исторические неточности»¹.

Время детства

Тема детства связана с проблемой времени, она — сквозная, хотя и не явная в творчестве Тарковских. Она формирует в биографии особый узор. Во-первых, тема детства не развивается полностью в первых главах, семейная идиллия, где мы встречаемся с Арсением и его братом Вале́й, незнать переходит в авантюрно-трагический рассказ («В плену у атаманши. 1917—1919», «Брат. 1914—1919»). 14-летний Арсений был арестован ЧК, но по дороге на суд ему удается бежать. Дети в начале биографии — уже не дети, им достаются опасные приключения, из которых самое жестокое, война, отнимет у Вали жизнь. Арсения же скоротечно настигает скитальчество, гибель близких и дорогих друзей и первая несчастная любовь. Начинается взрослая жизнь. И вдруг, в самой сердцевине биографии, — настоящее детство, прямая речь Арсения вольным потоком, глава «Белый день. Елизаветград. 1910-е». Вообще, эта глава — сплошной временной парадокс, текстуальная лента Мебиуса. Названа она «Белый день», строчкой из стихотворения Арсения Тарковского, а отсылает к фильму Андрея Тарковского «Зеркало». Его предполагалось назвать «Белый, белый день», и здесь мы видим своеобразное возвращение сына в стихотворение отца о детстве. Но «размышления на склоне жизни» в этой главе ведет только Арсений. У Андрея это настоящие детские воспоминания; «мама» и «папа» такие, какими они видятся маленькому мальчику, «взрослые» в незабвенном «городе детства». Город детства у Андрея раздвоен. Строго говоря, это два города: Москва и Юрьевец, городок на Волге недалеко от Кинешмы.

Андрей Тарковский пытается еще раз «войти» в город детства. Это происходит в 1973 г., при подготовке съемок «Зеркала». Что он видит? Искажение пространства: гора за



Андрей Тарковский

школой скрыта, село, где он родился, затоплено, так что видна над водой только колокольня, построена дамба около города. Искажение воспоминания, и это больше всего — отсюда горькое «никогда не возвращайся в прежние места» из любимого поэта Андрея Тарковского Геннадия Шпаликова. Все это разочаровало сына так же, как и отца. Здесь же «время детства» опять берет свое, вдыхает жизнь в еще только готовящийся сценарий. Андрей вспоминает эпизод с Симоновской церковью в Юрьевце, где он, еще мальчиком, нашел некий таинственный ковчег. Ковчег закопали под деревом. Эпизод наполнен символизмом, в нем вызревает настоящее возвращение, возвращение в собственное детство.

Время детства — текст «по инерции» течет в русле классической биографии. Затем биография рассказывает о школах, где учились Арсений и Андрей Тарковские. Здесь мы видим уже не детей, но двух молодых людей. Андрей увлекается романом «Подросток» Достоевского и ходит в театральную молодежную студию. Арсений описывает школу, одноклассников и скромно замечает, что «немного увлекался театром».

В другом временном измерении

Биография заканчивается воспоминаниями Лаврина о похоронах Арсения Тарковского. Читатель предчувствует, что последняя страница будет о чем-то другом — слишком далеко биография ушла от линейности времени. Финальной темой станет «вечная жизнь и вечное горение», рассказ о съемках фильма «Жертвоприношение», в котором люди строят и сжигают дом. В этом — «гениальная метафора судьбы», по мнению биографа, и, вполне возможно, не только судьбы Тарковских, но и судьбы человека вообще («В конце концов, жизнь каждого из нас — это своего рода жертвоприношение»¹).

Проблема времени и будущее жанра биографии

Внутри же этого круга, как уже было сказано выше, переплетаются самые разные концепции времени, мы попадаем то в один, то в другой хронотоп. Важнейшим признаком ломки жанра для нас будут: отказ от линейного времени и появление иных концепций времени в тексте биографии.

Многомерное время дружбы, памяти, истинной любви расширяет границы текста, не дает жизни вытянуться в череду известных

¹ Тарковские. С. 405.

наперед «красных дней календаря». Дружба поэтов отвергает привычное время и опережает в биографии другие, фабульно более ранние, события (дружба Арсения с Анной Ахматовой).

Сентиментальный опыт, любовные метания, страсть и ревность притягивают к себе весь временной заряд «окружающих» их событий, так что несколько лет «вращаются» только вокруг одного лирического переживания или тайной встречи. Это центростремительное движение, и у времени в таких главах также нет линейности. Биографы откликаются на письмо Арсения Тарковского о любви и ее значении в человеческой жизни — письмо, которое он отправил своему юному сыну.

Есть другая сила, которая «ломает» привычное время или меняет его свойства: столкновения с бюрократической машиной государства, хронотоп взаимоотношений художника и власти, в самых разных обстоятельствах. Время бюрократии циклично («круги ада», «замкнутый круг»), но аморфно, из него хочется бежать.

Детство — многомерная реальность, и как отдельная глава появляется в биографии не сразу. Такой способ построения, во-первых, показывает, что детство у Арсения после революции и у Андрея во время войны было особым, дети тогда выросли внезапно. Во-вторых, детство становится сквозным мотивом творчества так же, как оно — сквозной мотив биографии (вообще, считается, что литераторы в XX в. к детству относятся с большим пиететом: изречение «все мы родом из детства» Антуана Сент-Экзюпери неслучайно появляется именно в XX в.).

Биографы «лишь намечают маршруты», по которым пройдут будущие исследователи, однако выделяют тот, который им ближе, — принципы «философии наблюдателя» реализуются здесь на практике. Фасетное восприятие действительности через различные свидетельства об одном и том же «факте» призывает читателя не судить, а наблюдать и потому знать больше, чем одну версию событий.

В каком-то смысле соавторами биографии оказываются ее герои, Арсений и Андрей Тарковские: текст насыщен их дневниками, записками, письмами, стихами. Литература, балансирующая на границах жанра, обладает временем сугубо личной человеческой жизни, ее тайных страданий и горестей — этому любопытству никогда не будет предела; и интерес к эпистолярному жанру и визуальным реалиям (фотографии, рисунки, письма) в биографии никогда не исчезнет. В них реализуется

концепция эсхатологического времени — все умирает, а письма остаются, стихи цветут, фотография печатается снова. Информация бессмертна. Проблема времени в биографии Тарковских шире, чем просто проблема документальной литературы. Современную биографию можно и нужно рассматривать как такое художественное произведение, в котором время многомерно, изменчиво и зависит от наблюдателя. При чтении мы наблюдаем, но не судим. Возможно, в этом есть и будущее жанра биографии.

