

**Мария СОБОЛЕВА**

## **ЕДИНОМЫШЛЕННИКИ**

*Andrej Tarkovskij—Leben und Werk: Filme, Schriften, Stills & Polaroids / Hrsg. von Andrej Tarkovskij jun., Hans-Joachim Schlegel und Lothar Schirmer. München: Schirmer/Mosel, 2012.*

*Alexander Sokurov. Die Japanische Reise / Nachwort und Übersetzung von Hans-Joachim Schlegel. München: Schirmer/Mosel, 2012.*

Осенью 2012 года в мюнхенском издательстве Ширмер/Мозель вышли две книги, в некотором смысле объединенные содержанием: альбом «Андрей Тарковский. Жизнь и творчество: Фильмы, тексты, кадры и полароиды» под редакцией Ханса-Йоахима Шлегеля и Лотара Ширмера и «Александр Сокуров. Японские странствия»—собрание текстов Александра Сокурова, непосредственно связанных с циклом его фильмов «Восточные истории», в переводе и под редактурой Ханса-Йоахима Шлегеля, с его же послесловием «В поисках внутренней родины» («Auf der Suche nach einer inneren Heimat»).

Первое из двух изданий включает, помимо богатого иллюстрационного материала, некоторые тексты Андрея Тарковского (фрагменты «Запечатленного времени», автобиографические очерки, письма отцу) и—в разделе, озаглавленном «Единомышленники Тарковского»,—подборку разнообразных текстов, тем или иным образом отсылающих к его личности, мировоззрению и творчеству (письмо Сартра Марио Аликате о критике «Иванова детства», фрагмент интервью с Эрландом Юзефсоном, высказывания Ингмара Бергмана, Свена Нюквиста, Чингиза Айтматова и Александра Сокурова). Этот «блок» предваряет эссе Ханса-Йоахима Шлегеля «Между здесь и там. Медитативные аудио-визуальные миры Андрея Тарковского» («Zwischen hier und dort. Andrej Tarkovskijs meditative Bild- und Tonwelten»). Тема единомышленников и в нем освещена достаточно подробно.

Каждый из семи разделов альбома посвящен одному из фильмов Тарковского и содержит его краткий синопсис—сжатое, емкое описание, чей точный, скупой, суховатый язык контрастирует с неторопливой, размеренной манерой, в которой написано пространное эссе-размышление о жизни и творческом пути режиссера, о своеобразии его художественного мира, о значении его наследия как для современного киноискусства, так и для многих других областей культуры, не исключая сферу психологии и психоанализа. Начав со слов о невзгодах и разочарованиях последних лет жизни Тарковского, о его конфликте с советской властью, изгнании и смерти за границей, упомянув о неизбежно печальной участи художника, новатора и экспериментатора, вступающего в борьбу с государственной бюрократией, автор затем переходит к рассказу о его студенческих годах, о геологической экспедиции, снабдившей его материалом для сценария «Концентратор», о режиссерских штудиях в мастерской Михаила Ромма, о юности, о семье. Но факты биографии Тарковского, разумеется, не составляют основного содер-

жания текста, они только создают основу, своего рода костяк для рассуждений о природе образов, наполняющих его миры, о происхождении его языка, о его приемах, о причинах, побуждавших его в своих исканиях обращаться к тем или иным темам.

Перечисляя режиссеров, чьи работы особенно любил и ценил Тарковский,—Довженко, Бунюэль, Бергман, Брессон, Куросава,—автор отмечает общее, свойственное им всем умение «запечатлеть мир как видение, как сон»; оно же характерно для тех, кто в той или иной степени испытал на себе влияние самого Тарковского. Созданное Тарковским, при

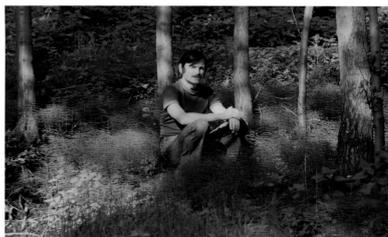
всей самобытности и неповторимости его дарования, оказывается встроеным как бы в некую единую систему. Речь идет не только об очевидном сходстве используемых художественных средств, о единстве киноязыка, но также о своего рода преемственности, о традиции, объединяющей творчество режиссеров, принадлежащих к разным поколениям и разным национальным культурам. Ничего принципиально нового в этом суждении нет. Но другая значимая идея, к которой постоянно возвращается автор эссе—духовный поиск, стремление к трансцендентному, к осознанию реальности как единого, неделимого сущего, абсолюта, где все границы между «там» и «здесь», между близким и чужеродным, между жизнью и смертью утратили бы всякое значение. В этом стремлении прежде всего сказывается родство Тарковского и его явных или не вполне очевидных единомышленников.

В исследованиях, затрагивающих религиозно-философское наполнение фильмов Тарковского, можно в разных вариантах встретить утверждение, что в основе его мировосприятия и, следовательно, его творческого метода лежит православная традиция (как протестантизм—у Бергмана), так что уже чем-то естественным, само собой разумеющимся кажется мысль о том, что корни его самосознания, его отношения к жизни и смерти, его понимания божественного—в православии. Но куда более интересной представляется идея близости миров Тарковского к иной традиции: к восточным духовным практикам, к философии индуизма и буддизма—фи-



## ANDREJ TARKOVSKIJ

LEBEN UND WERK: *Filme, Schriften, Stills & Polaroids*



SCHIRMER/MOSEL

Alexander Sokurov  
*Japanische Reisen*



лософии «от ума и для ума». Но не только потому, что, по определению О. Сурковой, «бог, присутствующий в фильмах Тарковского, соткан не из религиозной, а из философской материи». Об этой сродственности в фильмах Тарковского говорит особое ощущение времени—его протяженности, не-конечности, ощущение жизни «без начала и конца» как долгого, длиной не в один земной путь, паломничества к абсолюту; о ней писал сам Тарковский в «Запечатленном времени».

Автор эссе неоднократно подчеркивает в фильмах Тарковского и его младших и старших единомышленников сходство отдельных визуальных решений в изображении материи, в стремлении передать ощущение времени и пространства. Это сходство подводит нас к мысли о существовании единой парадигмы, которая вбирала бы творчество столь непохожих друг на друга Тарковского, Бергмана, Куросавы,

Сокурова, Тарра, Ангелопулоса. Таким образом, они предстают перед нами как бы в другом ракурсе. Здесь можно вспомнить существующее в буддистском учении понятие линии преемственности: его суть в том, что учитель, постигший свою истинную природу, стремится передать это знание ученику, при том сама «истинная природа» имеет символическое воплощение в виде божества-покровителя линии, за счет чего снимается противоречие между общим и индивидуальным, отпадает необходимость подмены своей самости внешней истиной. Самообытность Тарковского, уникальность его авторского, художнического восприятия действительности не вступает в противоречие с этой общностью взглядов, с единым комплексом используемых художественных средств: в конце концов, автор способен вызвать отклик у зрителя тогда, когда, выражая себя, выражает и его,—но и автор является в то же время зрителем и адресатом чужого высказывания.

Особое место в ряду единомышленников Тарковского занимает Александр Сокуров, который «отрицает свою принадлежность к его ученикам», но «во всех ранних работах» его «безошибочно угадываются все те же импульсы». Послесловие Х.-Й. Шлегеля к книге Сокурова начинается также со слов о Тарковском. Речь в нем идет главным образом о японском цикле Сокурова—«Восточная элегия», «Смиренная жизнь» и «dolce»—хотя упоминаются и «Тихие страницы», и «Русский ковчег», и тетралогия «Молох»—«Телец»—«Солнце»—«Фауст». Именно «Японские истории» автор называет

чрезвычайно важным пунктом, одной из вершин творчества режиссера.

Встроенность опытов Сокурова в традицию, их не-авангардность неоднократно подчеркивалась им самим: «Призыв к определенной непрерывной связи—возможно, единственный интеллектуально построенный элемент в моей работе, остальное возникает чисто эмоционально». Стремление к целостности, к обретению себя в другом выражается у Сокурова поиском единства восточной и западной культур, их духовного родства. Лейтмотивом японской трилогии Х.-Й.Шлегель называет «поиск общей внутренней родины». Эту линию в последней части—«dolce»—заканчивает образ Михо Симао, которая склоняется перед крестом, помещенным рядом с изображением «японской мадонны». Вместе с тем, Шлегель отмечает характерный для творчества Сокурова солипсизм, выраженный здесь особенно отчетливо; в этом он также усматривает сходство в мироощущении Сокурова и Тарковского, близость их «визионерских, сновидческих» миров. Этим он заканчивает свое второе эссе.

---