

УДК 930.85 (091), 791.3

Э. Н. Марчини, кандидат философских наук, доцент
Ижевский государственный технический университет имени М. Т. Калашникова

ВСЕЛЕННАЯ ВНУТРИ НАС, ИЛИ УЛЬРИХ ГРАЙНЕР О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФИЛОСОФИИ «НОСТАЛЬГИИ» АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

Основу данной статьи составляет перевод с немецкого языка на русский язык статьи Ульриха Грайнера «Вселенная внутри нас» (Ulrich Greiner "Das Weltall in uns") о фильме Андрея Тарковского «Ностальгия» и его художественной философии. Помимо перевода, автор данной статьи дает свои комментарии к положениям статьи Ульриха Грайнера.

Ключевые слова: Андрей Тарковский; Ульрих Грайнер; иконография «Ностальгии»; художественная философия Андрея Тарковского; ностальгия как тоска по всеединству.

Ульрих Грайнер – немецкий журналист и литературный критик. На русском языке в Интернете нет информации о нем. Все, что можно прочитать об Ульрихе Грайнере, написано на немецком языке. Кроме того, с большой долей вероятности можно утверждать, что нет переводов и его работ на русский язык. Поэтому мне пришлось заняться переводческой деятельностью, перевести с немецкого языка на русский небольшую биографическую справку об Ульрихе Грайнере из Википедии¹ и, что самое важное, его статью об Андрее Тарковском «Вселенная внутри нас. Фильм как поэзия, фильм как культовое действо» ("Das Weltall in uns. Film als Poesie, Film als kultische Handlung") [1]. Именно со статьи об Андрее Тарковском обусловлен мой интерес к этому автору. При переводе статьи недопустимо было явить лишь подстрочник. Задача предстояла непростая – предпринять литературную обработку переводного текста, адаптировав к русскому языку, к строю русской мысли, не исказив при этом оригинальную авторскую мысль, высказанную Грайнером на родном ему, немецком, языке. Статья Грайнера, переведенная на русский язык, будет представлена мной полностью,

последовательно, но с разделением на фрагменты с добавлением пояснений, комментариев, размышлений.

В своей работе я руководствовалась несколькими обстоятельствами. *Первое обстоятельство* связано с выходом за национальные пределы исследований об Андрее Тарковском. В отечественной традиции существует довольно богатая литература о личности и творчестве Андрея Тарковского, куда входят воспоминания о нем, аналитические работы, в том числе и философской направленности, о его художественном мире и его мировидении в целом, что находит воплощение в его знаменитых («семи с половиной»²) фильмах. В ряде своих статей об Андрее Тарковском я освещала вопрос о периодах изучения его творчества отечественными авторами [2]. В случае со статьей Ульриха Грайнера любопытно было познакомиться с тем, как воспринимают и понимают знаменитого русского режиссера, его художественный мир представители западной культуры.

Во-вторых, статья Ульриха Грайнера «Вселенная внутри нас» займет достойное место в библиографии по изучению творческого наследия Андрея Тарковского. *В-третьих*, как оригинальный текст статьи Ульриха Грайнера на немецком языке, так и ее перевод на русский язык (ибо не все исследователи творчества русского режиссера знают немецкий язык) войдет в историографию творчества Андрея Тарковского, обогатят поле исследований художественного мира русского режиссера.

Статья Ульриха Грайнера интересна личной (и чрезвычайно высокой) оценкой фильма «Ностальгия», с чего статья начинается: «Самый поразительный, самый загадочный фильм, который я когда-либо видел – это „Ностальгия“ Андрея Тарковского. Мяг-

¹ Ульрих Грайнер родился 19 сентября 1945 г. в Оффенбахе-на-Майне. После окончания Heinrich-von-Gagern гимназии во Франкфурте-на-Майне он изучал германистику, философию и политическую науку в университетах во Франкфурте-на-Майне и Тюбингене. После сдачи государственного экзамена на должность учителя он работал в течение 10 лет (с 1970 г. по 1980 г.) в качестве редактора отдела фельетонов в газете *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ), с 1974 г. – в отделе литературы *FAZ*. В 1980 году Грайнер начал работать в отделе фельетонов издания *Die Zeit*. С 1986 г. по 1995 г. он занимал должность шефа отдела фельетонов, с 1998-го по март 2009 г. был ответственным редактором отдела литературы данного издания. С этого же времени он пишет статьи о культурных событиях и является издателем журнала *ZeitLiteratur*.

Грайнер в качестве приглашенного профессора читает лекции в Гамбурге, Эссене, Сент-Луисе и в 2005 г. – в Геттингене. Он является членом центра поэзии, эссе и новелл Германии (*PEN-Zentrums Deutschland*) и с 2005 г. – членом Свободной академии искусств в Гамбурге, которую он с 2011 г. возглавляет в качестве президента. В 2008 и 2009 гг. Грайнер был председателем жюри по премиям Лейпцигской книжной ярмарки.

Почитателем Ульриха Грайнера является Густав Зейбт, немецкий историк, литературный критик, писатель и журналист.

Среди работ Ульриха Грайнера – сборники критических статей и эссе, литературные сочинения (в Википедии указано 9 названий)... В 2015 г. Грайнер удостоен *Tractatus-Preis* за философскую эссеистику. // Ulrich Greiner. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Ulrich_Greiner (дата обращения: 04.03.2018). (Перевод с немецкого мой – Э.М.)

² Выражение «семь с половиной фильмов» Андрея Тарковского встречается у исследователей кинотворчества Андрея Тарковского. Например, книга Майи Туровской называется «Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского» (М., 1991). Здесь усматривается два смысла. Во-первых, имеет место некоторая аналогия с названием фильма «Восемь с половиной» Федерико Феллини. Есть работы, где сравнивают эстетику творчества Феллини и Тарковского. См., например, Ю. Норштейн Феномен Феллини // Искусство кино. 1990. № 1. С. 121–128. Во-вторых, это относится к самому Андрею Тарковскому, а именно, к количеству снятых им фильмов. Тарковский снял один короткометражный фильм «Каток и скрипка» в качестве дипломной работы и семь своих знаменитых полнометражных фильмов. Подтверждение тому – название книги Майи Туровской.

кая сила, небывалая красота его картин так завораживают, что как будто погружаешься в сон, который обладает притягательностью. Это как если читать Достоевского в первый раз» [3]. Несомненно, подобная оценка западного автора в адрес русского режиссера импонирует отечественным почитателям таланта Андрея Тарковского и является весомым аргументом рассматривать его кинотворчество как художественное событие мирового масштаба. Показателен в связи с этим тот факт, что фильм Тарковского «Андрей Рублев» («Страсти по Андрею») включен в число 100 лучших картин в истории киноискусства.

Далее Грайнер дает краткие сведения о судьбе русского режиссера и некоторых его фильмах, тем удостоверяя свой неслучайный интерес к творчеству Андрея Тарковского. Стоит отметить, что в вопросе о судьбе героя своей статьи Грайнер стоит на стороне здравого смысла: не берется судить о том, что доподлинно ему неизвестно. Приведем соответствующий сказанному фрагмент статьи: «Ностальгия» – шестой фильм 53-летнего русского советского режиссера. И первый, который он снял за границей, в Италии (<http://www.zeit.de/thema/italien>). Тарковский считается *enfant terrible* советского кино. Его фильмы, включая последний «Сталкер» (1979), были отвергнуты в Москве (<http://www.zeit.de/thema/moskau>) как слишком труднодоступные и мрачные. Говорят, на родине Тарковский страдал от опалы. Так, он вынужден был ждать, чтобы ему было позволено снять и сделать публичным достоянием фильм «Андрей Рублев» (1965/1966).

Я не берусь судить о том, действительно ли гений Тарковского был подвержен гонению, однако его фильмы свидетельствуют о независимом характере, вызывающе оригинальных фантазии и миропонимании, словом, о таких чертах, которые смогли бы затруднить ему жизнь и у нас на Западе» [4].

Заслуживает внимания последнее замечание Грайнера «...о независимом характере, вызывающе оригинальных фантазии и миропонимании», присущих Андрею Тарковскому. Будучи представителем Запада, Грайнер не имеет склонности пользоваться идеологическими шаблонами, как-то «свободный, либеральный Запад и тоталитарный СССР», хотя его статья была написана в 1984 г., когда существовали и СССР, и идеологическое противостояние капитализма и социализма в лице коллективного западного Запада и СССР соответственно. Напротив, представитель западной образованной элиты адекватно оценивает Запад в отношении личности, выходящей за пределы общепринятого, с ярко выраженным стремлением к независимости внутреннего мира: не всякая личность «удобна» декларирующему либеральные ценности Западу. Тем самым Грайнер склоняется к позиции, что трудная судьба художника с оригинальным миропониманием и независимым характером является общим местом, своего рода универсальным правилом, вне привязки ко времени и социально-политической системе.

Придерживаясь определенного плана написания статьи о фильме как художественном явлении и в расчете на последующий интерес читателя к картине, Грайнер переходит к вопросу о содержании «Ностальгии», что оказалось, по его собственному признанию, делом весьма затруднительным. Он пишет в связи с этим: «Как правило, чтобы подогреть интерес читателя к фильму, начать нужно с рассказа о его содержании. Такой прием подходит к фильмам-повествованиям, и большинство фильмов таковы, что рассказывают некоторую историю. История в фильме является своего рода посланием, которое имеет целью что-либо сообщить, поставить ряд вопросов, что-либо объяснить. Дилемма в случае с этим фильмом („Ностальгией“ – Э. М.) заключается в том, что его нельзя рассказать традиционным образом. История в нем представляется смутной, его содержание невозможно отчетливо изложить, и «послание», если оно и имеется, явилось мне непонятным. Скверная предпосылка для рецензии. Утешает, во всяком случае, то, что критики после премьеры в Каннах в 1983 г. высказывались о „Ностальгии“, передавая свое впечатление с воодушевлением и одновременно как будто лишившись дара речи, что этот фильм разрушает привычные представления» [5].

И все же, несмотря на указанное рациональное затруднение с пониманием «Ностальгии», следующая часть статьи Грайнера представляет попытку рассказать содержание, точнее будет сказать, вербализовать некоторые, как ему кажется, наиболее значимые изобразительные сцены фильма. Пожалуй, этот, довольно внушительный по объему, фрагмент статьи Грайнера оставляет наиболее сильное впечатление.

Сначала прочитаем сам фрагмент: «Мужчина выходит у отеля. Со своей спутницей, поразительно красивой, ботичеллевской, женщиной ожидает в холле отеля. Они сидят в креслах, невзначай оказавшихся рядом, каждый сосредоточен на себе, спиной к зрителю. Иногда, когда женщина обращается к мужчине, мы видим ее профиль, копну ее золотистых, вьющихся волос. Мужчина сидит, отвернувшись от нее, не склонный к разговору, углубленный в себя. Помещение очень темное, лишь со стороны падает мягкий, словно небесный свет, на заднем плане – длинный коридор, полированные каменные плиты которого блестят от исходящего света, как будто указывают на выход вдали. Ситуация ожидания утомительна. Ожидание кажется лишенным цели и причины, редкие произносимые фразы застывают в тишине и сумраке.

Позже мужчина лежит один на железной кровати. Слева видно открытое окно, выходящее во внутреннюю шахту. Справа – освещенная ванная комната с зеркалом, которое особенно выделяется на фоне затемненного пространства спальни комнаты. Через закрытые ставни окна на мужчину падают нерезкие полосы света. Потом начинается дождь. Дождь – это событие. Дождь своим шепотом и шелестом проникает в тишину, снимает царившее, разлитое дотоле напряжение и превращает интерьер комнаты в жи-

вую ткань из теней. Свет (а у Тарковского все появляется вместе со светом) исчезает, как только вода (у Тарковского все возникает и вместе с водой) струями стекает по стеклу. Комната наполнена мерцанием от чередования светлых и темных струй дождя. На мрачного вида серой стене световой шахты отваливается кусок штукатурки и грязи и плывет вниз, вода, дождь властвует повсюду, и на полу растекается лужа. Огромная собака приходит из ванной комнаты, задерживается у кровати и ложится возле спящего мужчины на пол, рядом с лужей. Тут в комнате, пребывающей в рембрандтовских темных тонах, становится еще темнее, и на кровати оказывается лежащая женщина в белых одеждах. Она беременна, и хорошо виден ее выпуклый живот. Дождь прекращается, хотя его отдельные всплески еще слышны, снаружи становится светлее от ясных и четких лучей света. Мужчина пробуждается и встает» [6].

Здесь особенно проявилось мастерство Грайнера как эссеиста. В образной манере, с использованием выразительных эпитетов («ботичеллевская», «рембрандтовские») он передает исключительно индивидуальное восприятие содержания фильма, отбирая лишь те изобразительные сцены, которые ему кажутся главными, отражающими художественную философию «Ностальгии». Образный язык этого фрагмента у Грайнера завораживает своей экспрессией и способностью словами сделать пересказанные сцены зримыми и так передать настроение изобразительных сцен фильма, что, по сути, совпадает с замыслом автора картины.

В этих сценах, снятых Тарковским и чутко вербализованных Грайнером, чувствуется томление героев, их бездеятельность и отстраненность, сосредоточенность главного героя (Андрея Горчакова) на самом себе, на том, что его мучит, и что находит воплощение в окружающей действительности. В самом деле, изобразительные сцены «Ностальгии» являются проекцией душевного состояния не только Андрея Горчакова, но и самого Тарковского. Как свидетельство тому, признание самого русского режиссера о съемках «Ностальгии»: «...камера независимо от моих конкретно запланированных намерений реагировала во время съемок на мое внутреннее состояние. Реагировала на мучительно долгую разлуку с семьей, на отсутствие привычных условий жизни, на новые для меня условия работы над фильмом и не в последнюю очередь на чужой язык. Я был одновременно поражен и обрадован, так как теперь мерцающий передо мной в первый раз на экране результат доказывал, что мое представление о том, что средствами киноискусства можно получить отпечаток человеческой души, единственного в своем роде человеческого опыта, ни в коем случае не есть плод праздной игры ума, а бесспорная реальность» [7, с. 57]. Еще одно откровение Тарковского о кино как проекции человеческой, в частности, его собственной души: «Могла ли во время работы над „Ностальгией“ мне прийти мысль о том, что состояние подавленности, безнадежности и печали, пронизывающие этот фильм, станет жребием моей собственной жи-

ни? Могло ли мне прийти в голову, что я теперь до конца дней своих буду страдать этой тяжелой болезнью?» [8, с. 57–58].

Вернемся, однако, к статье Грайнера. После выразительно-эмоционального фрагмента Грайнер обращается к осмыслению иконографии «Ностальгии»: «Как можно понять изобразительные сцены у Тарковского? От них исходит покой и одновременно в них чувствуется напряжение, это *nunc stans* (теперь становящееся), по выражению Петера Хандке, запечатленное время, остановленное неповторимое мгновение. И эти невероятно длинные и замедленные изменения фокусировки камеры на самом деле воспринимаются не как способность оптики камеры, но как почти незаметные изменения, происходящие в пространстве (внутри помещений) и природе.

Не камера выявляет нечто, но нечто являет себя само. Являют себя феномены и события. В одной католической часовне сельские женщины молятся перед статуей Девы Марии, освещенной множеством свечей. Они молят о даровании материнства. Одна молодая женщина открывает грудь статуи, и оттуда сотни маленьких птиц выпархивают под свод капеллы. Другая сцена: мужчин стоит на лугу. На его темных волосах с одной стороны выделяется белая прядь. И тут перед ним опускается белое перо. Он наклоняется и поднимает его. Оно похоже на его белую прядь. Между тем изображение расширяется, и вдали на пологом склоне виднеется светлый об-раз – ангел с большими белыми крыльями.

Обычно возражают против того, чтобы усматривать здесь откровенную и вместе с тем необъятную религиозно окрашенную метафору. И это несмотря на то, что сам Тарковский напрямую дает пояснение: его изобразительные сцены несут большой объем смысла, они имеют значение сами по себе, так как они ничего не предвещают, ни на что другое не указывают, ничего не доказывают, но, подобно полотнам старых мастеров, обладают по-детски искренним доверием, которое проявляется в печали мифов и фантазий» [9].

В этом фрагменте Грайнер выходит на тему времени в кинотворчестве Тарковского, ссылаясь, в частности, на австрийского писателя и драматурга Петера Хандке, который определил изобразительные сцены у Тарковского как теперь становящееся, что можно назвать и запечатленным временем. Хотя в этом вопросе есть более весомый авторитет – сам Андрей Тарковский, который разработывал концепцию кино как запечатленное время, что было опубликовано в его статье «Запечатленное время» еще в 1967 г. [10]. Свое видение кино как способа постижения мира он понимает следующим образом: «...кино есть прежде всего запечатленное время. Я бы определил эту форму как фактическую. В качестве факта могут выступать и событие, и человеческое движение, и любой реальный предмет, причем этот предмет может предстать в неподвижности и неизменности (поскольку эта неподвижность существует в реально текущем времени) <...> время берется в реальной и неразрывной связи с самой материей действительности, окружающей нас

вседневно и всечасно. Время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях, – вот в чем заключается для меня главная идея кинематографа и киноискусства» [11, с. 43]. Разумеется, впоследствии концепция кино Тарковского как запечатленного времени не могла не воспроизводиться в исследованиях его фильмов, что подтверждается последним цитированным фрагментом статьи Грайнера и его ссылкой на Петера Хандке.

Нельзя не признать, что Грайнер довольно бережно относится к творчеству Тарковского при попытке его истолкования. Хотя в ряде случаев немецкий автор выявляет общечеловеческие мотивы у Тарковского, о чем было сказано выше и что сосредоточено в начале следующего фрагмента статьи Грайнера, однако делается акцент при этом и на особый культурный контекст творений Тарковского, что имеет решающее значение в понимании художественной философии русского режиссера: «Изобразительные сцены Тарковского – магическое заклинание томления, которое есть в каждом человеке. Это звучит достаточно расплывчато. Но чтобы быть более определенным, необходимо попытаться истолковать Тарковского из него самого, выйдя на такие границы, которые Тарковский имел в виду, когда однажды сказал, что произведение искусства может быть осмыслено только будучи помещенным в культурное окружение, в случае с „Ностальгией“ в такое, которое маркировано (обозначено) именами Толстого, Достоевского, Гоголя и чья явная необычность (или, точнее было бы сказать, инаковость – Э.М.) получила, по сути, ничего не объясняющее название „русская душа“» [12].

Следующий фрагмент статьи органично не связан с предыдущим, поскольку Грайнер возвращается к содержанию фильма, точнее, рассказывает его фабулу, правда, частично: «Мужчина (Олег Янковский) приехал в Италию, чтобы пройти по следам своего соотечественника – одного русского музыканта, биографию которого задумал написать. Женщина, которая его сопровождает, итальянка (Домициана Джордано), пытается поднять его настроение, однако мужчина предается меланхолии. Однажды он говорит ей: „Подожди, ты такая красивая в этом свете. – Знаешь, о чем я думаю?“ Он продолжает говорить, при этом она чувствует себя ненужной, и ее лицо выдает ее чувства, ее долгую печальную историю о любви, надежде, неожиданной радости, разочаровании в вере. Она покидает мужчину. Он же удивительно равнодушно встречает одного святого, безумца, обличителя (Эрланд Юсефсон), который намеревается спасти мир и что завершится его самосожжением на статуе Марка Аврелия в Риме. На рубцах, связанных руками наподобие транспаранта, натянутых поперек площади, написано: “Non siamo matti, siamo seri”. (Мы не сумасшедшие, мы серьезные).

Мужчина приходит в жилище безумца. Он открывает дверь и видит комнату, на полу которой тина, лужи, грязь» [13].

На этом Грайнер останавливается в повествовании о фабуле. В самом начале своей статьи немецкий критик отметил смутность содержания «Ностальгии» и затруднительность рассказа о нем. И все же при этом чрезвычайно удивительно то, что нет упоминания Грайнером важнейшего события «Ностальгии», что раскрывает смысл фильма, а именно, сцены с несением зажженной свечи Андреем Горчаковым через бассейн как продолжение дела Доменико, этого юродивого святого, выбравшего миссию спасения мира через собственную жертву.

Продолжение цитированного фрагмента касается выявления Грайнером изобразительных особенностей фильма в сцене посещения Горчаковым жилища Доменико и заключительной сцены фильма: «Камера очень медленно охватывает это своеобразное творение, и из аморфной массы постепенно формируется ландшафт, река, обвивающая пологий холм, склоны с лугами и виноградниками. В этой сцене камера движется так, что намеренно уменьшает размер, а потом растягивает до естественного состояния, и таким образом ограниченное внутренне пространство становится целым миром.

Заключительная сцена фильма снята наоборот: мы видим русский крестьянский дом и за ним небольшой лес. Панорама разворачивается постепенно. На переднем плане сидит мужчина с собакой, рядом с лужей, в которой отражаются арки, и это отражение как будто от моста. Картина меж тем становится все крупнее. И только теперь можно разглядеть, что весь этот широкий ландшафт (пейзаж) с домом и лесом, и мужчиной, и собакой обрамляют возвышающиеся стены и остроконечные арки полуразрушенного собора. Потом начинается снег. Снежные хлопья падают с небес внутрь собора, и дом и лес становятся белыми от снега» [14].

В завершении своей статьи в вопросе об иконографии «Ностальгии» Грайнер выходит на философский аспект в исследовании кинотворчества Андрея Тарковского и вписывает его художественную философию в традицию немецких романтиков-мистиков, что, по пониманию, очевидно, ближе самому немецкому критику, нежели, скажем, русская религиозная философия, в контексте которой рассматривает творчество Андрея Тарковского отечественный автор Игорь Евлампиев [15]. Подобная «разновекторность» в изучении художественной философии кинотворчества русского режиссера вполне понятна. С одной стороны, творчество Андрея Тарковского как любого классика имеет общечеловеческое значение, поскольку поднимает фундаментальные мировоззренческие темы – о Боге и человеческом бытии, их взаимоотношении. Этот вектор, бесспорно, увеличивает масштаб творчества русского режиссера – до мирового явления, обогащает его новыми смыслами. С другой стороны, немаловажное значение при истолковании произведения имеет особенность мироощущения, мировидения, миропонимания художника, что в случае с Тарковским определяется как русская душа. Русская душа труднопостижима для Запада, в чем, по сути, признается и Грайнер

[16], и это обуславливает его обращение к своей, германской, традиции в связи с пониманием «Ностальгии».

Итак, в заключении Грайнер пишет, что продолжает последний цитируемый фрагмент его статьи: «Что все это означает? Куда ведут эти изображения? Их иконография остается загадкой. И, если посчастливиться их разгадать, то, возможно, их послание окажется „реакционным“³ и не об этом мире, как мир Солженицына. В одной немецкой монографии о Тарковском ее автор Фелицитас Аллардт-Ношциц (*Felicitac Allard-Nostiz*) пытается доказать, что фильмы Андрея Тарковского соотносятся с традицией немецких романтиков, и прежде всего, Новалиса. Итальянское слово “nostalgia” означает то же самое, что и русское слово “nostalgija” – томление, тоску по дому. Однако это не тоска по определенному месту, но томление о снятии границ между Тем и Этим (До и После, Бывшим и Грядущим, уже случившимся и еще не явившимся, предшествующим и последующим), между Внутренним и Внешним».

«И разве Вселенная не внутри нас? Мы не можем познать глубин нашего духа» (Новалис, „Цветочная пыльца“).

Предрассудки, которые характерны нам, – против „реакционного“ (консервативного) и против „иррационального“, против религии, родины, культа, поклонения несвойственны Тарковскому. Его фильм полон религиозных кодов, пантеистических и анимистических представлений. Он не знает границ, он есть поэзия» [17].

Конечно, относительно «пантеистических и анимистических представлений» «Ностальгии» следовало бы возразить, ибо они не вписываются в христианское мирозерцание, характерное русскому режиссеру. Скорее всего, Грайнер, пытается выявить такую особенность кинематографа Тарковского, используя при этом неудачные формулировки, что можно обозначить как физиологичность изображения в фильмах русского режиссера. Показательно в связи с этим, признание Юрия Норштейна: «Зеркало» я воспринимал почти ноздрями, даже запахи с экрана ощущал, такая мощь шла от изображения... У Тарковского дивное сложение, соотношение внутри кадра, наполненное тем обостренным физиологическим ощущени-

³ Грайнер в этом месте использует слово “reaktionär”, что в буквальном переводе с немецкого на русский означает реакционный, консервативный. Хотя такой буквальный перевод в данном месте статьи Грайнера не соответствует пониманию значения данного слова в русском языке, что сопровождается, по преимуществу, негативным смысловым оттенком, о чем свидетельствуют синонимы к нему такие, как «ретроградный», «мракобесный», «охранительный», «косный». Однако в данном месте я оставила буквальный перевод, поскольку в заключительной части статьи Грайнера вновь встречается слово “Reaktionäre” как субстантивированное прилагательное, и эти два одинаковых слова у Грайнера сопрягаются по смыслу. И все же, что касается русского языка, то при переводе “reaktionär” в связи с иконографией «Ностальгии» более подходит использование синонимов в значении традиционный или даже – вечный, как, например, «направленный к незбылемому, неизменному». Тем более что далее у Грайнера в этом предложении речь идет об иконографии «Ностальгии» как послании не об этом мире, т. е. поостороннем мире, мире явлений, мире изменчивости.

ем, когда изображение воспринимается не только глазами, но и всеми другими органами чувств. Его кадры можно на вкус ощущать... Мне кажется, что он извлекал из предмета, из натюрморта, из окружающей реальности... то, что за этим предметом. Вспомните, как у него дико шумит трава, как гудит пронизанное солнцем гречишное поле, как тебя охватывает неясная тревога. Это свойство его кинематографа и ничего другого» [18, с. 56–57]. И не есть ли ощущение этой неясной тревоги от живого движения природы переживание зрителем таинственного, невидимого, запредельного природе высшего плана бытия, Абсолюта, Бога, присутствие которого ощущается и в мире видимом, временном через бытие природы?! Такой путь Богооткрытия и Богопознания характерен христианскому миропониманию.

И Андрею Тарковскому присуще понимание Бога в христианском смысле, что он воплощает как в своих фильмах, так и его рассуждениях. В частности, христианское мирозерцание проявилось у Тарковского в том, что источником истинной миссии человека составляет вера в Бога. В фильме Алексея Найденова и Андрея Тарковского-младшего «Андрей Тарковский. Воспоминания» прозвучал вопрос, заданный ему режиссером, выпускником Американского института кино: «Как стать настоящим художником? Я знаю профессию – съемку, монтаж, ракурсы, но... как стать художником?» И его ответ: «Поверишь в Бога – станешь художником» [19, с. 11].

Статья Ульриха Грайнера «Вселенная внутри нас», несомненно, интересна по мысли и стилю, написана в эссеистической манере и является живым словом о вселенной Андрея Тарковского.

Библиографические ссылки

1. *Grainer Ulrich*. Das Weltall in uns. Film als Poesie, Film als kultische Handlung // Zeit Online. 27.01.1984 (05/1984). Дата обновления: 21.11.2012. – URL: <http://www.zeit.de/1984/05/das-weltall-in-uns> (дата обращения: 04.03.2018).
2. *Компаниец Э. Н.* Опыт философского осмысления творчества Андрея Тарковского // Социально-экономическое управление: теория и практика. – 2012. – № 2 (22). – С. 53–58 ; Ее же. К вопросу о методологии изучения творчества Андрея Тарковского // Социально-экономическое управление: теория и практика. – 2005. – № 1–2. – С. 102–107.
3. *Grainer Ulrich*. Указ. соч. (дата обращения: 04.03.2018).
4. Там же (дата обращения 12.03.2018).
5. Там же (дата обращения 12.03.2018).
6. Там же (дата обращения 12.03.2018).
7. Цит. по: *Компаниец Э. Н.* Опыт философского осмысления творчества Андрея Тарковского // Социально-экономическое управление: теория и практика. – 2012. – № 2(22). – С. 53–58.
8. Там же.
9. *Grainer Ulrich*. Указ.соч. (дата обращения 12.03.2018).
10. *Тарковский А.* Запечатленное время // Искусство кино. – 1967. – № 4. – С. 69–79 ; Андрей Тарковский: начало ... и пути. – М. : ВГИК, 1994. – С. 45– 67 ; Медиаархив Андрея Тарковского. – URL: <http://www.tarkovskiy.ru/>

texty/Tarkovskiy/Statia1967.1.html (дата обращения: 15.03.2018).

11. *Тарковский А.* Запечатленное время. Андрей Тарковский: начало ... и пути. – М. : ВГИК, 1994. – С. 45–67.

12. *Grainer Ulrich.* Указ. соч. (дата обращения: 15.03.2018).

13. Там же (дата обращения: 15.03.2018).

14. Там же (дата обращения: 15.03.2018).

15. *Евлампиев И. И.* Художественная философия Андрея Тарковского. – Уфа, 2012. – 472 с.

16. *Grainer Ulrich.* Указ. соч. [фрагмент статьи Грайнера под сноской 12 настоящей статьи].

17. *Grainer Ulrich.* Указ.соч. (дата обращения: 15.03.2018).

18. Цит по: *Компаниец Э. Н.* Опыт философского осмысления творчества Андрея Тарковского // Социально-экономическое управление: теория и практика. – 2012. – № 2(22). – С. 53–58.

19. *Гордон А.* Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. – М., 2007. – 384 с.

E. N. Marchini, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor
Kalashnikov Izhevsk State Technical University

THE UNIVERSE WITHIN US, OR ULRICH GREINER ON THE ARTISTIC PHILOSOPHY ANDREI TARKOVSKY'S "NOSTALGIA"

The basis of this article is a translation from German to Russian of the article by Ulrich Greiner "The universe within us" (Ulrich Greiner "Das Weltall in uns") about Andrei Tarkovsky's film "Nostalgia" and his artistic philosophy. In addition to the translation, the author of this article gives his comments to the provisions of the article by Ulrich Greiner.

Keywords: Andrey Tarkovsky; Ulrich Greiner; the iconography of "Nostalgia"; the artistic philosophy of Andrey Tarkovsky; nostalgia as a longing for unity.