

АНАСТАСИЯ КУЧЕРОВА*

ТАРКОВСКИЙ ГЛАЗАМИ ЗАПАДА**

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ ДЖОНА ХОЭЛЯ О «СТАЛКЕРЕ»

HOEL J. STALKER. — LIVERPOOL : LIVERPOOL UNIVERSITY PRESS, 2021.

DOI: 10.17323/2587-8719-2026-1-410-425.

Хотя Александр Сергеевич Пушкин и сегодня остается для нас «нашим всем», сама эта формула — столь точная и емкая в обозначении его места в русской культуре — принадлежит Аполлону Григорьеву и была произнесена еще в 1859 г. С той поры минуло без малого 170 лет. Не появилась ли за это время фигура, которая если и не претендует на статус нового «нашего всего», то может быть названа хотя бы «почти нашим всем» — или, по меньшей мере, существенной частью общего культурного целого (разумеется, не в рамках отмены Пушкина, но рядом с ним)? Если допустить саму возможность подобного поиска, то одной из наиболее убедительных кандидатур представляется Андрей Тарковский — режиссер, по отношению к которому почти предписано испытывать восхищение. И это восхищение отнюдь не является данью моде или инерцией традиции — оно обосновано самим масштабом его художественного таланта. Тарковский — один из немногих отечественных авторов, чье имя обрело мировое звучание, и если сегодня кто-то действительно работает на укрепление репутации наследия великой русской (или, шире, российской) культуры в глобальном пространстве, то именно Тарковский оказывается в числе ее опорных столпов.

О нем написано так много, что, казалось бы, добавить уже нечего. Однако поток исследований не иссякает, лишь подтверждая устойчивость интереса к его творчеству, что само по себе симптоматично: фигура Тарковского остается интеллектуальным вызовом и для современного киноведения и философии кино. Например, в 2025 г. второй выпуск

*Кучерова Анастасия Валерьевна, к. филос. н., научный сотрудник, Институт философии РАН (Москва), XSenseofme@yandex.ru, ORCID: 0009-0004-5965-3142.

**© Кучерова, А. В. © Философия. Журнал Высшей школы экономики.

19-го тома журнала *Studies in Russian and Soviet Cinema* был посвящен Тарковскому. В числе опубликованных материалов — «Тишина как кинематографический прием в фильме Тарковского „Андрей Рублев“», «Память о грязи: ностальгия, повествование и материальность в „Андрее Рублеве“», «Наставничество и „национальное кино“: письма Андрея Тарковского Баграту Оганесяну (1972–1981)», «Трансгрессия и желание в кинематографе Тарковского» (*Studies in Russian and Soviet Cinema*, 2025). Это не случайная подборка статей — представляется, что обращение ученых во всем мире к Тарковскому закономерно. Так, в том же 2025 г. в издании *English Language and Literature Studies* была опубликована статья Синьжэ Ли «Утрата и предательство: неспособность к общению в фильмах Андрея Тарковского» (Li, 2025), в *Language, Literature, and Interdisciplinary Studies* — статья Янниса Мицу «Телесность и трансцендентность: телесность, страдание и эротизм в „Андрее Рублеве“ Андрея Тарковского» (Mitsou, 2025), в сборнике *Exploring Film and Christianity: Movement as Immobility*, посвященном исследованию отражений христианства в кинематографе, — эссе Марио Авелара «„Ностальгия“ Андрея Тарковского: между искусством, биографией и христианством» (Avelar, 2025). И этим далеко не исчерпывается перечень статей о Тарковском за 2025 г., они лишь первые в выдаче, но уже позволяют увидеть масштаб и географию продолжающихся академических обращений к теме.

Цель настоящей рецензии — начать разговор о том, как об Андрее Тарковском пишут западные ученые: насколько они могут вникнуть в контекст его творчества, понять его намерения и, в конце концов, его философию. Разумеется, достичь этой масштабной цели в жанре короткой рецензии невозможно, так что мы рассмотрим тему «Тарковский глазами Запада» на примере небольшой монографии, посвященной конкретному фильму режиссера — «Сталкеру» (1979). Книга вышла в серии монографий «Constellations» издательства «Liverpool University Press», посвященной научно-фантастическому кино и сериалам. Рецензия на книгу из этой серии уже публиковалась в журнале «Философия. Журнал Высшей школы экономики» (Павлов, 2025). Решение остановиться именно на ней было принято потому, что в данном случае фильм «Сталкер» оказывается включен в необычный контекст: хотя эта картина давно и прочно вписана западными киноведами в научно-фантастический кинематограф (Marvell, 2015), в серии «Constellations» «Сталкер» непривычно соседствует с такими фильмами,

как «Чужие» (1986), «Робокоп» (1987) и «Особое мнение» (2002). В связи с этим возникает естественный вопрос: рассматривается ли в данном труде фильм Тарковского прежде всего как научная фантастика — или же как нечто иное?

Автор книги — Джон Хоэль, эссеист и поэт из Новой Англии, получивший степень магистра изящных искусств в области литературы в колледже Сары Лоуренс, ныне живущий в Нью-Йорке и преподающий английский язык. Это обстоятельство принципиально: перед нами — не вполне ученый и не специалист в области научной фантастики, а поэт, литератор. Отсюда и интонация книги: она восторженная, временами почти апологетическая, сама личность автора как будто заранее предопределяет появление в книге отдельной главы, посвященной поэзии, — и в этом смысле монография о «Сталкере» примечательно выделяется на фоне других изданий серии «Constellations». Обращает на себя внимание и тот факт, что из 23 книг серии только она одна обращена к русскому фильму и при этом — одна из двух, посвященных кинематографу или телесериалам, снятым вне США (вторая — монография про «Годзиллу» 1954 г., увидевшая свет только в 2025 г.). Получается, что на протяжении долгого времени книга о «Сталкере» оставалась в серии единственным исследованием, обращенным к неамериканскому материалу.

Знакомство с работой Хоэля позволяет профессиональному «тарковсковеду» или просто заинтересованному читателю оценить, способны ли, по крайней мере на индивидуальном уровне, западные авторы предложить нечто новое в интерпретации наследия режиссера: насколько оригинальны их прочтения и в какой мере они вводят в оборот неизвестный нам материал. Структурно книга включает введение, основную часть, послесловие, а также библиографию и фильмографию — перечень всех упоминаемых автором фильмов. Послесловие лаконично (менее двух страниц) и не имеет заголовка; введение же озаглавлено «Пикник на обочине». Главы основной части носят названия «Податливость и слабость (анализ персонажей)», «Внутри зоны», «Эстетика „Сталкера“» и «Поэтика „Сталкера“ (поэтическое кино)». Во введении дана фактическая информация о съемках фильма, а также краткий рассказ о первоисточнике картины. Названия первой, третьей и четвертой глав говорят сами за себя; вторая, с менее понятным заголовком, оказывается наиболее философской: здесь Хоэль размышляет о том, как можно интерпретировать Зону в фильме, привлекая для анализа, в частности, идеи Сёрена Кьеркегора и Славоя Жижека.

Что в целом характерно для книги? Во-первых, подчеркнутая оценочность (чаще всего в положительном смысле): Джон Хоэль не скрывает своего восхищения Тарковским, щедро наделяя его эпитетами «величайший», «гениальный» и т. п. Например, он пишет:

Тарковский и его фильмы сияют ярко; словно огненная комета, врезающаяся в мир кино, историческое и беспрецедентное событие; синоним триумфального достижения кинематографа, один из непревзойденных великих (Hoel, 2021: 18).

Однако необходимо признать, что автор находит и поводы для сдержанной критики режиссера, о чем будет сказано далее.

Во-вторых, профессиональная принадлежность самого Хоэля закономерно определяет и тематические акценты книги. Его внимание тяготеет к сфере высокого искусства — прежде всего к поэзии: заключительная глава посвящена стихам Арсения Тарковского и Федора Тютчева, используемым в «Сталкере». Хоэль убежден, что Тарковский органично и глубоко интегрировал тютчевский текст в ткань фильма — значительно убедительнее, чем это делает, по его мнению, Бьорк в своем творчестве. Наконец, при всей субъективной интонации книга опирается на внушительный корпус источников: это и первоисточники (дневники, тексты и интервью Андрея Тарковского или, например, эссе Акиры Куросавы, интервью причастных к съемкам лиц, в частности композитора Эдуарда Артемьева), и большой корпус исследовательской (статьи и книги о режиссере) или теоретическо-вспомогательной литературы (например, Сёрен Кьеркегор). Книга в целом читается легко — по крайней мере, с куда меньшим внутренним напряжением, чем то, которого, по общему убеждению, требует от зрителя «Сталкер». Сам Хоэль не раз подчеркивает, что просмотр фильма может быть изнурительным, однако этот термин имеет в данном контексте позитивные коннотации: выверенная стратегия Тарковского — требовать от зрителя большого интеллектуального усилия, понимаемого в позитивном ключе:

Фильм требует от зрителя многого, заставляя сосредоточиться и часто побуждая к визуальному и интеллектуальному анализу — настойчивые религиозные образы то появляются, то исчезают в сценах Зоны, и хотя диалоги в фильме немногочисленны, они почти всегда включают длинные, серьезные монологи, с интенцией и важностью (*ibid.*: 12).

И именно в этом требовательном характере фильма, по мысли Хоэля, заключено одно из его художественных достоинств.

Обратимся к введению монографии. Здесь автор воспроизводит общеизвестные факты: так, он указывает, что в основе сценария лежит роман братьев Стругацких (1972), при этом сценарий сильно отличается от литературного источника, который повествует о визите инопланетян на Землю и о последствиях этого визита. Большая часть романа посвящена Рэдрику Шухарту — сталкеру, то есть тому, кто отправляется в места, затронутые внеземной жизнью, называемые Зонами (их всего шесть), чтобы забрать там артефакты, оставленные пришельцами, и продать их на черном рынке. Очевидно, что Тарковский не хотел адаптировать книгу буквально и был больше заинтересован в формировании собственного видения — совершенно новой интерпретации «Пикника на обочине» (Noel, 2021: 9). Здесь же даны и другие факты о фильме, в частности, упоминаются обстоятельства производства картины — прежде всего связанные с многочисленными трудностями. Так, фильм не раз пришлось переснимать по разным объективным причинам (например, из-за испорченной пленки), и хотя процесс вынужденных пересъемок был тяжелым, Хоэль замечает, что именно они во многом предопределили окончательный облик «Сталкера», и без них фильм мог бы быть иным. Хотя в то же время неизбежно и обратное соображение: первоначальные версии картины оказались утрачены. К числу испытаний относится и случившийся 8 апреля 1978 г. у Тарковского сердечный приступ, после которого ему пришлось восстанавливаться два месяца, в связи с чем съемки вновь были отложены. Не случайно в дневнике режиссера появляется запись о том, что «Сталкер» — фильм «заколдованный» (Тарковский, 2022: 179).

Не новость и то, что «Сталкер» насыщен философской проблематикой. Хоэль, подчеркивая исключительную интеллектуальную плотность картины, пишет:

Это невероятно вдумчивый фильм, объединяющий философии, простирающиеся через обе культуры и временные рамки — от древних, таких как даосизм, до недавних, таких как современники самого Тарковского в XX веке. Философские отголоски Кьеркегора, Ницше, Гуссерля и Достоевского то и дело пронизывают повествование фильма; попытки Сталкера проводить других в Зону сравниваются с аллегорией пещеры Платона как путем к образованию или просветлению (Noel, 2021: 12).

Тарковский направляет фильм в твердое философское и духовное русло, в отличие от более неоднозначной загадки оригинальной истории Стругацких (ibid.: 15).

Хоэль отмечает сведение к минимуму фантастического элемента: в максимально реалистической картине он, по сути, концентрируется в образе Зоны — таинственной территории, известной лишь сталкерам, которые приводят желающих в Комнату, способную исполнить самые сокровенные желания входящего. Сюжет фильма предельно прост: Сталкер, живущий с женой и дочерью вне Зоны, ведет к Комнате двух мужчин — Писателя и Профессора, однако, достигнув цели, оба отказываются переступить ее порог.

Наиболее примечательная часть введения — обзор западной критической рецепции фильма. Отзывы оказались предсказуемо сдержанными, часть рецензентов была ожидаемо недовольна. Так, Джанет Маслин в *New York Times* назвала темп фильма «ошеломляюще унылым и медленным» и сравнила «Сталкер» с «Инопланетянином» (1982) Стивена Спилберга в пользу последнего. Тарковский же считал фильм «своим шедевром», и автор монографии принимает именно эту позицию. Отдельное внимание Хоэль уделяет саундтреку Эдуарда Артемьева и его влиянию на последующую музыкальную культуру. Хоэль перечисляет следующие примеры: в 1990-х гг. Роберт Рич вместе с Брайаном Уильямсом выпустили альбом эмбиент-музыки «Stalker», основанный на саундтреке к фильму; у французского классического квартета «Tarkovsky Quartet» в альбоме 2016 г. «Nuit Blanche» есть 11-минутная композиция под названием «Urga», посвященная Тарковскому и творчески вдохновленная «Сталкером» и «Ностальгией»; Рюичи Сакамото, работающий в электронно-экспериментальной музыке, выпустил в 2017 г. альбом под названием «async», который был задуман как саундтрек к несуществующему фильму Тарковского. Совокупность этих и иных примеров служит для Хоэля подтверждением культурной значимости режиссера и продолжающейся актуальности его работ, после этого он переходит к основному анализу.

Первая глава посвящена персонажам. По мысли Хоэля, именно они — а не скудный в фильме элемент научной фантастики — являются подлинным двигателем действия. Троих путешественников в Зону объединяет разочарование или утрата интереса к внешнему миру. Профессору, как отмечает автор, важно не столько реально уничтожить Комнату, сколько заявить о таком намерении. Писатель в его трактовке предстает как самый сложный персонаж, и основная часть истории зависит от точки зрения Писателя, а не Сталкера. Циник и алкоголик, он подозревает, что Зона — это афера, а Сталкер — мошенник, злоупотребляющий доверием отчаявшихся людей. Сам Сталкер сравнивается с князем Мышкиным

(известно, что Тарковский собирался экранизировать «Идиота») — это человек, который иногда проявляет христоподобное поведение, однако он явно эгоистичен и может ошибаться. Как сказано в книге: «Если Сталкер олицетворяет лучшие качества человеческого достоинства, истинной веры и морали, то Писатель, безусловно, олицетворяет интеллектуальный нигилизм, неуверенность и сомнения» (Hoel, 2021: 30). В параграфе о Сталкере Хоэль сравнивает фильм с такими лентами, как «Расёмон» (1950) Акиры Куросавы, «Седьмая печать» (1957) Ингмара Бергмана и даже «Матрица» (1999), — фигура Морфеуса сопоставляется со Сталкером как проводником в иную реальность.

Особое место занимает раздел с показательным названием «Главная ошибка Тарковского». Принимая во внимание столь выраженное благоговение автора перед режиссером, читатель неизбежно задается вопросом: о чем может говорить Хоэль? Данный фрагмент монографии представляется наиболее любопытным, поскольку здесь автор отступает от характерного для него панегирического тона и обращается к критическому взгляду. Его претензии к режиссеру касаются прежде всего изображения женщин — указывается, что «арке» жены Сталкера как персонажа уделено слишком мало внимания:

Ее всегда изображают одержимой мужем, любящей супругой. И дело не в том, что Тарковский не способен создавать провокационные женские образы — это наиболее ярко демонстрируется превосходными персонажами, созданными и запечатленными в его фильмах «Зеркало» и «Солярис», — из-за чего еще более неприятно видеть такое безразличие здесь. Феминистская интерпретация «Сталкера» не лестная; хотя сюжет великолепен и погружает в удивительную человеческую психику персонажей, он неизбежно ограничен сосредоточением исключительно на мужской душе (psyche) (ibid.: 37–38).

Однако на этом автор не останавливается, выводя разговор на более обширную проблематику сексизма Тарковского. Свои суждения о «тревожном сексизме» режиссера Хоэль основывает на интервью Тарковского словацко-шведской журналистке Ирене Брежне в марте 1984 г. для берлинского журнала *Tip*. В этом интервью режиссер сказал, что одинокие женщины представляют собой аномалию, и заявил, что смысл женской любви заключается в самопожертвовании, — и ни критика тэтчеризма, ни призывы к социальному равенству не уберегли Тарковского от претензий со стороны авторов, чутких к вопросам положения женщин.

Можно предположить, что, поднимая тему сексизма, Джон Хоэль в определенной степени стремится и к довольно изящной защите «Сталкера». Европейские фильмы Тарковского Хоэль (здесь он цитирует Сюзан Зонтаг, сказавшую, что международное финансирование и актерский состав оказались губительны для его двух последних фильмов) считает уступающими по качеству советским работам режиссера. На этом фоне выстраивается своеобразная иерархия недостатков: в художественно совершенном «Сталкере» женским персонажам всего лишь не хватает голоса, в то время как в менее удачной, по мнению автора, «Ностальгии» (1983) изображение женщин оказывается бестактным и непрофессиональным:

Нас сегодня несколько шокирует и нам немного не верится, что такой интеллектуальный автор, как Тарковский, который так монументально раскрывает новаторские философские темы в своих фильмах, затрагивая человеческое достоинство и духовность с таким мастерством и видением, мог быть совершенно неспособен понять внутреннюю сущность женственности. Небольшим утешением для «Сталкера» является то, что его сексизм меркнет по сравнению с тем, что было в «Ностальгии». Жена Сталкера скорее отсутствует, чем оскорбительна в сексистском изображении (Noel, 2021: 39).

Первая глава завершается краткими зарисовками Дикобраза (наставника Сталкера, повесившегося после того, как Комната сделала его богатым) и Мартышки (дочери Сталкера).

Как уже отмечалось, вторая глава монографии является наиболее философской и посвящена интерпретациям Зоны. Здесь автор вынужден вступить в полемику с самим Тарковским, который настаивал, что Зона — лишь место действия, не обладающее символическим измерением. Хоэль решительно не согласен с этим утверждением, полагая, что смысловое поле Зоны принципиально многослойно. «Убивая» автора, он заявляет: «Очевидно, это не так, и различные значения этого пространства невероятно интригуют» (ibid.: 44). Хоэль считает, что Зону нужно трактовать в четырех смыслах: как буквальный географический ландшафт; как фантазматическое пространство; как символическое пространство в религиозно-экзистенциальной интерпретации; и наконец, как иллюкутивное пространство (что Зона значит для тех, кто в нее входит), функционирующее как социально-политическое смысловое поле. Автор в разной степени уделяет внимание каждому из названных измерений Зоны. В рамках первого значения Хоэль отдает

дань модам гуманитарной науки и называет Зону «тревожным олицетворением антропоцена», представляющим постапокалиптический пейзаж, где природа возвращает себе пространство после исчезновения человека. Во втором значении Зона предстает как пространство реализации желания, как непостижимая научно-фантастическая аллегория, она не содержит смысла сама по себе, а становится местом проявления желания, страха — то есть экраном, на который субъект проецирует свое бессознательное. Для объяснения смысла Зоны автор, следуя за Жижеком, сравнивает «Сталкер» с «Солярисом» — другим великим (как сказано в монографии) научно-фантастическим фильмом Тарковского. По словам Жижека, в «Солярисе» мечты и кошмары людей воплощаются до того, как они их сформулировали (материализация предшествует осмыслению), а в «Сталкере» все сокровенные мечты людей могут реализоваться при условии, что они могут их сформулировать. Но никто не может сформулировать свои желания. Также есть и другая версия: что если Комнаты нет и она является всего лишь предметом веры (или обмана) Сталкера? Хоэль говорит, что в качестве доказательства силы Комнаты можно привести дочь Сталкера, которая в конце фильма силой мысли передвигает стакан по столу. И хотя сцену со стаканом можно объяснить рационально — проезжающие мимо поезда создают вибрацию, приводящую стол в движение, что, в свою очередь, перемещает стакан, — подобное объяснение автор монографии отвергает.

Хоэль отмечает, что Тарковский неоднократно давал противоречивые разъяснения, утверждая, к примеру, что Зоны не существует и Сталкер сам ее придумал, чтобы приводить туда несчастных людей и внушать им надежду. С точки зрения автора, Тарковский не испытывал уважения к журналистам и потому позволял себе подобные игры. Сам Хоэль полагает, что для Сталкера вера обладает первостепенной важностью, подобно тому как это было для Кьеркегора: вера в то, что нечто способно преобразить жизни героев и независимо от реальности существования Зоны, — жизнь Сталкера неразрывно связана с ней; даже если Зона — мистификация, вера в нее трансформирует жизнь. Хоэль отмечает, что, как и Кьеркегор, Тарковский не приемлет беспристрастной объективности в отношении истины, предпочитая ее выковывать посредством актов веры и выбора. Это делает молчание фантастического элемента Комнаты в фильме еще более захватывающим. Постигание подлинной природы Зоны возникает из нашего настойчивого желания сопереживать фильму. Лучше понять Зону, возможно, помогает фильм Ларса

фон Триера «Антихрист» (2009), который, что примечательно, посвящен Тарковскому. Действие картины разворачивается в жутком лесу, называемом Эдемом. Ссылаясь на писателя и исследователя Джеффа Дайера (Dyer, 2013: 13), Хоэль говорит, что Эдем представляет собой антитезу Зоны: «Зона исполняет ваши самые сокровенные желания, в то время как Эдем выступает в роли острова — монстра — Соляриса, где сбываются ваши самые мрачные кошмары» (Noel, 2021: 58). И хотя они не являются зеркальными противоположностями, и Зона, и Эдем часто ужасны и изнурительны.

Общеизвестно, что многие критики при интерпретации «Сталкера» склонны видеть в Зоне политический подтекст, полагая невозможным отделить фильм от исторических ассоциаций с ГУЛАГом. Еще чаще аналитики проводят параллели с Чернобылем: якобы Чернобыльская катастрофа, произошедшая через семь лет после проката фильма в СССР, имеет необъяснимое визуальное сходство с фильмом. Хоэль отмечает, что территорию в Чернобыле называли «зоной отчуждения», а те, кому было поручено ухаживать за заброшенной атомной электростанцией, якобы называли себя «сталкерами», ссылаясь на фильм. Однако, используя эссе Джона А. Райли (Riley, 2017), Хоэль пишет, что Тарковский своим фильмом не столько предсказывал Чернобыль, сколько описывал «непреходящую актуальность границы, зоны и наших непростых отношений с нашим коллективным прошлым» (Noel, 2021: 59). Кроме того, Хоэль замечает:

Кинематографисты чаще всего утверждают, что сама Зона — это визуальное воплощение Тарковским событий, непосредственно вдохновленных или даже основанных на Кыштымской ядерной катастрофе 1957 г., крупном радиоактивном загрязнении, произошедшем на плутониевом складе в Озерске Челябинской области (ibid.: 60).

Как бы то ни было, Зона связана с радиацией, и до конца не ясно, насколько следует воспринимать радиацию в Зоне буквально. Если принимать все на веру, то ее можно считать местом веземного происхождения. Если это так, то насколько вероятно, что она радиоактивна? Вероятнее всего, радиация там есть. В пользу этой версии говорят труднодоступность пространства, физическое истощение Сталкера и, прежде всего, загадочные способности его дочери. Если Зона является результатом ядерной катастрофы, подобной Кыштымской, то понятны и наличие усиленного военного контроля, и повышенный общественный интерес к тайне ее существования. Выбирая из двух версий, Хоэль

склоняется к первой, подчеркивая: «Хотелось бы предположить, учитывая его грандиозный уровень как художника и широту видения, что здесь происходило нечто большее, чем простое испытание ядерного ужаса» (Hoel, 2021: 60).

Предпоследняя глава монографии, озаглавленная «Эстетика „Сталкера“», посвящена темам, которые многократно обсуждались учеными в России — например, цвету (о значении которого рассуждал и сам Тарковский, настаивая на его подчиненности общей образной ткани фильма (Козлов, 1998)). Из любопытного стоит отметить, что, размышляя о цвете, Джон Хоэль упоминает термин «тарковскийский» (*tarkovskian*) — в российской среде слово не прижилось (в отличие от таких терминов, как «линчевский» или «тарантиновский»), поскольку в переводе не слишком благозвучно. Хоэль не углубляется в рассказ о термине, лишь отмечая, что одной из отличительных характеристик почерка режиссера (имеется в виду то самое *tarkovskian*) является разграничение цвета и не-цвета (*non-color*). И вновь говорит о восприятии и методе режиссера: «Изнурительная продолжительность фильма приводит зрителя к цветной сцене уже эмоционально истощенным» (Hoel, 2021: 69). Чаще других в этой главе «Сталкер» сравнивается с «Волшебником страны Оз» (1939) Виктора Флеминга (где мастерски сделан переход от бесцветного фильма к цветному), но также с фильмами, в которых цвет имеет ключевое значение — трилогией «Три цвета» (1993–1994) Кшиштофа Кислевского, «Любовным настроением» (2000) Вонга Карвая и творчеством Питера Гринуэя. Отдельного сравнения заслуживают «Шепот и крики» (1972) Ингмара Бергмана, демонстрирующие мастерство работы с цветом и палитрой, сравнимое со «Сталкером». Здесь же автор делает ценное замечание, основанное на теории цвета в кино самого Тарковского:

Обратите внимание также на то, насколько Тарковский, кажется, стремится полностью контролировать цвет в своих фильмах, — создается впечатление, будто он предпочитает снимать в черно-белом цвете, чем использовать цвет, который отвлекает от композиции или, более того, становится неискренним по отношению к ее замыслу (*ibid.*: 72).

От цвета автор книги переходит к размышлениям о цитатах и отсылках. Например, в сцене, когда мотоциклист едва не сбивает трех героев, можно различить инициалы «А. К.», вырезанные на стене на улице слева, — Тарковский вставил это как дань уважения Акире Куросаве. Кроме того, в фильме можно не раз увидеть инициалы «АТ»: сначала

на шлеме того же мотоциклиста, а затем на пачке сигарет, которую курит жена Сталкера. Хоэль считает, что эти инициалы принадлежат Тарковскому, хотя не совсем ясно, почему они не могут принадлежать, например, Арсению Тарковскому. Особое внимание Джон Хоэль уделяет Собаке, о которой рассуждает скорее в рамках эстетического анализа, нежели в контексте системы персонажей. Образ Собаки представляется зловещим, бесцветным и загадочным. Конкретная собака (а не образ Собаки) — это местная эстонская овчарка, хорошо выдрессированная, послушная, способная лежать в ручье рядом со Сталкером столько, сколько требовалось для съемки. Собака, с точки зрения Хоэля, является собой один из самых интригующих символов картины. Наиболее любопытным обстоятельством в отношении Собаки представляется то, что она способна пересекать границу Зоны и присутствует в сценах после возвращения оттуда: возможно, она каким-то образом олицетворяет Сталкера или является воплощением какого-либо элемента Зоны. Впрочем, Собака может оказаться и просто безобидным существом, случайно оказавшимся в этом пространстве.

Режиссер неоднократно в своих фильмах признавался в любви к тем или иным художникам (так, в «Зеркале» есть кадры, которые вдохновлены Брейгелем), но и сам был своего рода великим художником. Хоэль отмечает, что часто кадры Тарковского больше напоминают композиционные зарисовки картин, нежели декорации для драматического действия. Помимо прочего, Тарковскому не было чуждо стремление к сочетанию искусства и божественности, которое могло быть представлено посредством кинематографа. Хоэль касался этой темы раньше, но развивает ее в главе про эстетику, что представляется вполне закономерным — тема религии и веры пронизывает все творчество режиссера, а следовательно, присутствует и в «Сталкере». И вообще «религиозные взгляды Тарковского, какими бы дискуссионными они ни были сами по себе, в любом случае чрезвычайно значимы для его киноязыка» (Ноел, 2021: 79). Каким же образом мы это видим в фильме и как данное обстоятельство связано с живописью? Хоэль приводит слова Арво Ихо (протее и стажера режиссера) о том, что одним из главных источников вдохновения Тарковского в «Сталкере» стали работы французского художника Никола Пуссена (1594–1665). Пуссен дважды обращался к библейскому сюжету «Дороги в Эммаус», изображая встречу двух христиан с воскресшим Христом, который затем повел их за собой. Тарковский был вдохновлен темой Эммауса при создании фильма —

путешествие трех героев в «Сталкере» представляет собой очевидную параллель этому сюжету.

Кроме цвета, живописи и цитат Джон Хоэль рассуждает о звуке в фильме и музыке Эдуарда Артемьева, делая особый акцент на использовании в картине тишины. Далее он обсуждает саундтрек фильма (куда вошли Девятая симфония Бетховена, «Болеро» Равеля и другие произведения) и останавливается конкретно на «Оде к радости». Он пишет:

Но само использование музыки в фильме производит фантастический эффект: она одновременно радостна и ужасающа, расширяя диапазон того, что сама музыка должна вызывать у зрителей. Это помогает начать понимать, почему она работает как заключительная музыка в «Сталкере». Менее удачный фильм пострадал бы от ее включения в финальную сцену — со многими так и было. Здесь же фильм, несомненно, соответствует художественным требованиям произведения (Noel, 2021: 85).

Одним словом, использование Тарковским «Оды к радости» выходит за рамки собственного контекста, формируя в пространстве фильма новое смысловое измерение.

В финальной главе Джон Хоэль вновь восторгается Тарковским — и на этот раз предметом его восхищения становится «поэтическая» природа картин режиссера, хотя сам Тарковский публично говорил о том, что подобный поджанр не представляется ему особенно необходимым. Автор монографии определяет «поэтическое кино» как поджанр фильмов, часто вялых, с сюрреалистическими или дадаистскими оттенками, порой бессмысленных. Для Хоэля все это — скорее комплимент, но, кажется, нет ничего удивительного в том, что Тарковский выступал против такого поджанра. При этом Хоэль признает, что все фильмы Тарковского поддерживаются повествовательной структурой, и в его кино нет ничего «самонадеянно экспериментального» вроде сцены со Звездным ребенком в конце фильма Стэнли Кубрика «2001: Космическая одиссея» (1968). Как бы то ни было, и поэтика самого кинематографа режиссера, и использование им поэзии в своих фильмах, по мнению Джона Хоэля, просто превосходны, особенно в «Сталкере». Завершается эта короткая глава размышлениями о стихах Арсения Тарковского и Федора Тютчева. Относительно первого Хоэль сообщает западному читателю (для отечественного это представляется избыточным разъяснением), что Тарковский использует произведения отца не корысти ради, но просто вырос на этой поэзии и считает ее важной, а главное,

эти «стихи очень высокого качества, и все это лаконично вписывается в его фильмы» (Hoel, 2021: 94).

В небольшом заключении автор кратко воспроизводит некоторые из уже высказанных идей. Например, снова Тарковский сравнивается с Достоевским — первый сделал в кинематографе то, что последний сделал для литературы, совершив «почти недостижимый подвиг: он создал искусство, которое — говоря словами поэта Уоллеса Стивенса — достигает самой трудной цели: в присутствии необычайной реальности сознание занимает место воображения» (ibid.: 99–100). Имеется в виду, что искусство Тарковского настолько глубоко и «реально», что зрителю уже не нужно ничего воображать, и на смену фантазии приходит глубокое внутреннее осмысление реальности и духовное пробуждение. Также в заключении упоминается вероятность того, что режиссер и его коллеги подверглись радиоактивному облучению — съемки проходили вблизи промышленной зоны, сбрасывавшей токсичные отходы, из-за чего якобы и могло возникнуть заболевание, сходным образом оборвавшее жизни Анатолия Солоницына (Писатель), Ларисы Тарковской (помощник режиссера и его жена) и самого Андрея Тарковского, что порождает очередную мистификацию, связанную с картиной. Закончить данную рецензию представляется уместным следующей цитатой из книги:

Влияние «Сталкера» безгранично — фильм актуален и своевременен спустя более 40 лет, как и в момент премьеры. И Тарковский, как всегда, оказывает огромное влияние. Возможно, подтекст воспринимается иначе; важность природы в отсутствие человечества кажется очень актуальной в свете глобального потепления; тени, вероятно, фашистской армии на периферии фильма ощущаются сейчас сильнее, чем раньше. Ядерная зима холодной войны закончилась, но страх и трепет, безусловно, остались.

Однако в фильме есть и позитивная программа: «По словам самого Тарковского, цель искусства должна заключаться в том, чтобы мучить душу, готовя ее к смерти. Именно в „Сталкере“ он наиболее близок к этой цели» (ibid.: 101).

Если даже «Сталкер» и мучает душу, то, возможно, это самая дружелюбная к зрителю картина мастера. По крайней мере, журналистка Кармен Грэй заявляет, что лучший способ начать знакомство с творчеством режиссера — это именно «Сталкер» (Gray, 2015). После прочтения книги об этом фильме ни у кого не останется сомнений, что пока у нас есть Андрей Тарковский, русскую культуру отменить невозможно, об этом же свидетельствуют десятки публикаций только за 2025 г.,

многие из которых упомянуты в начале текста. Теперь новая задача исследований в области «Тарковский глазами Запада» может состоять в том, чтобы определить, насколько восторженно пишут про Андрея Тарковского другие авторы, — превзошли ли они в своем восхищении Джона Хоэля? И хотя Хоэль, восторгаясь режиссером, делает это отчасти в ущерб теме научной фантастики, это обстоятельство не портит книгу — однако поклонникам сай-фая следует иметь это в виду.

ЛИТЕРАТУРА

- Козлов Л.* Андрей Тарковский. Беседа о цвете // Киноведческие записки. — 1998. — Т. 9, № 1. — С. 147–154.
- Павлов А. В.* «Чужие» и традиционные ценности : рецензия на книгу Кристины Массачези о социально-философских интерпретациях «Чужих» Джеймса Кэмерона // Философия. Журнал Высшей школы экономики. — 2025. — Т. 9, № 2. — С. 373–383.
- Тарковский А. А.* Мартиролог. Дневники 1970–1986. — Флоренция : Международный Институт имени Андрея Тарковского, 2022.
- Avelar M.* Andrei Tarkovsky's Nostalgia : Between Art, Biography and Christianity // Exploring Film and Christianity : Movement as Immobility / ed. by R. Benis, S. D. Branco. — London, New York : Routledge, 2025. — P. 103–111.
- Dyer G.* Zona : A Book about a Film about a Journey to a Room. — Edinburgh : Canongate Books Ltd, 2013.
- Gray C.* Where to Begin with Andrei Tarkovsky / BFI. — 2015. — URL: <https://www.bfi.org.uk/features/where-begin-with-andrei-tarkovsky> (visited on Feb. 10, 2026).
- Hoel J.* Stalker. — Liverpool : Liverpool University Press, 2021.
- Li X.* Loss and Defection : The Incommunicability in Andrei Tarkovsky's Films // English Language and Literature Studies. — 2025. — Vol. 15, no. 2. — P. 65–76.
- Marvell L.* Tarkovsky's Solaris and the (Im)possibility of a Science Fiction Cinema // Endangering Science Fiction Film / ed. by S. Redmond, L. Marvell. — London : Routledge, 2015. — P. 132–145.
- Mitsou Y.* Corporeality and Transcendence : Physicality, Suffering, and Eroticism in Andrei Tarkovsky's Andrei Rublev // Language, Literature, and Interdisciplinary Studies. — 2025.
- Riley J. A.* Hauntology, Ruins, and the Failure of the Future in Andrei Tarkovsky's Stalker // Journal of Film and Video. — 2017. — Vol. 69, no. 1. Studies in Russian and Soviet Cinema. — 2025. — Vol. 19, no. 2.

Kucherova, A. V. 2026. "Tarkovskiy glazami Zapada [Tarkovsky Under Western Eyes]: retsenziya na knigu Dzhona Khoelya o 'Stalkere' [A Review of John Hoel's Book on 'Stalker']" [in Russian]. *Filosofiya. Zhurnal Vysshey shkoly ekonomiki [Philosophy. Journal of the Higher School of Economics]* 10 (1), 410–425.

ANASTASIA KUCHEROVA

PHD IN PHILOSOPHY

RESEARCH FELLOW

RAS INSTITUTE OF PHILOSOPHY (MOSCOW, RUSSIA); ORCID: 0009-0004-5965-3142

TARKOVSKY UNDER WESTERN EYES

A REVIEW OF JOHN HOEL'S BOOK ON "STALKER"

HOEL, J. 2021. *STALKER*. LIVERPOOL: LIVERPOOL UNIVERSITY PRESS

DOI: 10.17323/2587-8719-2026-1-410-425.

REFERENCES

- Avelar, M. 2025. "Andrei Tarkovsky's Nostalgia: Between Art, Biography and Christianity." In *Exploring Film and Christianity : Movement as Immobility*, ed. by R. Benis and S. D. Branco, 103–111. London and New York: Routledge.
- Dyer, G. 2013. *Zona: A Book about a Film about a Journey to a Room*. Edinburgh: Canon-gate Books Ltd.
- Gray, C. 2015. "Where to Begin with Andrei Tarkovsky." BFI. Accessed Feb. 10, 2026. <https://www.bfi.org.uk/features/where-begin-with-andrei-tarkovsky>.
- Hoel, J. 2021. *Stalker*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Kozlov, L. 1998. "Andrey Tarkovskiy. Beseda o tsvete [Andrey Tarkovsky. A Conversation about Color]" [in Russian]. *Kinovedcheskiye zapiski [Cinema Studies Journal]* 9 (1): 147–154.
- Li, X. 2025. "Loss and Defection: The Incommunicability in Andrei Tarkovsky's Films." *English Language and Literature Studies* 15 (2): 65–76.
- Marvell, L. 2015. "Tarkovsky's Solaris and the (Im)possibility of a Science Fiction Cinema." In *Endangering Science Fiction Film*, ed. by S. Redmond and L. Marvell, 132–145. London: Routledge.
- Mitsou, Y. 2025. "Corporeality and Transcendence: Physicality, Suffering, and Eroticism in Andrei Tarkovsky's Andrei Rublev." *Language, Literature, and Interdisciplinary Studies*.
- Pavlov, A. V. 2025. "'Chuzhiye' i traditsionnyye tsennosti ['Aliens' and Traditional Values]: retsenziya na knigu Kristiny Massachezi o sotsial'no-filosofskikh interpretatsiyakh 'Chuzhikh' Dzheymasa K-emerona [A Review of Christina Massaccesi's Book on Socio-Philosophical Interpretations of James Cameron's 'Aliens']" [in Russian]. *Filosofiya. Zhurnal Vysshey shkoly ekonomiki [Philosophy. Journal of the Higher School of Economics]* 9 (2): 373–383.
- Riley, J. A. 2017. "Hauntology, Ruins, and the Failure of the Future in Andrei Tarkovsky's *Stalker*." *Journal of Film and Video* 69 (1).
- Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2025 19 (2).
- Tarkovskiy, A. A. 2022. *Martirológ. Dnevnik 1970–1986 [Martyrolog. Diaries 1970–1986]* [in Russian]. Florentsiya: Mezhdunarodnyy Institut imeni Andreyá Tarkovskogo [Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij].