

АНАЛИЗ „ПРИРОДЫ” НОСТАЛЬГИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ
ПРОСТРАНСТВЕ КИНОКАРТИНЫ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО
НОСТАЛЬГИЯ

THE ANALYSIS OF “THE NATURE” OF NOSTALGIA
IN THE ARTISTIC WORLD OF ANDREI TARKOVSKY’S *NOSTALGIA*

NATALIA KRÓLIKIEWICZ

ABSTRACT. The article concentrates on the penultimate work by Andrei Tarkovsky *Nostalgia*. It attempts at analyzing the nostalgia experienced by the main character as a longing for the Kingdom of Heaven. The interpretation of the artistic world of the film involved the comparative analysis of individual frames. Using this method revealed additional semantic fields and led to defining nostalgia as the possibility of uniting with God and the coming of the Kingdom of Heaven.

Keywords: ностальгия, Андрей Тарковский, кинокартина *Ностальгия*, Царство Небесное, „зажечь свечу”

Natalia Królikiewicz, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska, natasza@amu.edu.pl

ORCID ID: 0000-0002-3083-8774

Все творчество кинохудожника Андрея Тарковского насыщено глубокими философскими идеями, мучительными поисками ответа на „проклятые вопросы”, волновавшие в свое время русское искусство второй половины XIX – начала XX веков и имевшие чрезвычайно важное значение для самого режиссера. Необходимо заметить, что все его семь кинопроизведений: *Иваново Детство* (1962), *Андрей Рублев* (1966), *Солярис* (1973), *Зеркало* (1975), *Сталкер* (1980), *Ностальгия* (1983), *Жертвоприношение* (1986) – как и само кино по своей природе (по собственному замечанию Тарковского), носит ностальгический характер [Суркова 1991: 111]. Однако в настоящей статье внимание будет уделено его предпоследнему фильму, для постановки которого режиссер уехал в Италию, а впоследствии отказался вернуться в Россию. Целью предложенного исследования будет попытка приблизиться к пониманию и анализу ностальгии главного героя как тоски по Царству Небесному.

Прежде чем перейти к рассмотрению художественного пространства указанной киноленты, следует напомнить, что сам „кинематограф Тарковского”, наполненный глубокой духовной символикой, до сих пор со-

ставляет интересный материал для литературоведческих, кинематографических и культурологических исследований, послуживших, в свою очередь, научным фундаментом для осмысления как самой концепции ностальгии, так и ее преломления в творчестве автора киношедевра *Андрей Рублев*. Среди существенных критических работ, послуживших теоретическим фундаментом для данной статьи, следует отметить труды таких ученых, как Светлана Бойм, Макс Шелер, Александр Грицанов, Мария Туровская, Паола Волкова, Симонетта Сальвестрони, Николай Болдырев, Игорь Евлампиев, Северин Кусьмерчик, – и многих других. Анализируя кинопроизведение Тарковского, нельзя не принять во внимание философских рассуждений и самого режиссера на тему его личного отношения к миру, к духовным и моральным конфликтам, представленным в его кинопосланиях. Так, в интервью итальянскому кинокритику Гидеону Бахману художник объясняет, что „название фильма *Ностальгия* означает тоску по тому, что далеко от людей, что им недоступно, а также тоску по тем мирам, которые нельзя объединить, по родному дому и духовной принадлежности” [Бахман 2012]. По мнению Тарковского, чувство тоски у главного героя фильма вызвано осознанием того, что он не сможет поделиться своими впечатлениями от Италии со своими друзьями и близкими. Кинохудожник замечает, что образ Горчакова „наполнен тоской по другому человеку – родственной душе, которая смогла бы понять и разделить его переживания” [Бахман 2012].

Одной из задач настоящего исследования является осмысление также самого понятия „ностальгия”. Так, указанное слово состоит из двух греческих корней: *nostos*, обозначающего возвращение домой, и *algia*, обозначающего тоску, т.е. тоску по дому, которого больше нет. Хотя первые признаки ностальгических настроений можно найти уже в *Илиаде* Гомера, до начала XX века понятие „ностальгии” рассматривалось только в медицинском контексте, как психическое заболевание [Чхаидзе 2015: 259]. В XX веке названное явление стало рассматриваться в более широком контексте, как экзистенциальная метафора.

Современные подходы к пониманию ностальгии различны; среди них, в частности, интерпретация смысла ностальгии определяется как тоска по несбывшемуся, по упущенным возможностям, как мифологизация прошлого, сочетание мифа и утопии (что делает этот термин политическим оружием для социологов), черта переходного общества, потерпевшего крушение привычных идеалов [Новиков 2016: 21–31]. Составители философского словаря выделяют два типа ностальгии: временную и бытийную, причем „первый тип связан с самыми яркими событиями человеческой жизни, такими как первая влюбленность, материнство и т.д., а второй тип включает в себя «пространственный»

и «социальный» типы” [Грицанов 1998: 473]. „«Пространственная» ностальгия связана с предрасположенностью к определённым ландшафтам, пейзажам, облику времен года и т.д., а «социальная» – связана с традиционным и первичным для человека, но утерянным им кругам человеческого и профессионального общения, эмоциональных и культурных привязанностей” [Чхаидзе 2015: 264]. Критик Ольга Шабурова рассматривает ностальгию в категории мифа, мечты:

Ностальгия оказывается чрезвычайно сложным состоянием, соединяя в себе утопию совершенно особого рода, назовем ее утопией с обратной проекцией, и она же представляет цельный мифообраз, так называемый ностальгический миф. Как утопическая структура, ностальгия явлена своим обращением и к месту, и ко времени, которых уже нет. И одновременно ностальгия предстаёт как живой и тёплый клубок мифов... [Шабурова 1996: 45].

Американская исследовательница Светлана Бойм рассматривает ностальгию как симптом эпохи, а не национальную русскую болезнь. По мнению ученого, ностальгия не всегда является ретроспективной, она может обращаться к иным пространствам и другим временам. Исследовательница выделяет два типа ностальгии: „восстанавливающую, представляющую собой скорее сожаление о том, что произошли какие-то изменения, и идеализирующую объект чувства, и рефлексивную, сосредоточенную на самом переживании о прошлом, не предполагающую абсолютной идеализации прошлого” [Бойм 2002: 297]. Как вытекает из вышеизложенного, ностальгия представляет собой многогранный феномен, который можно рассматривать с различных точек зрения.

Возвращаясь к анализируемой кинокартине, следует отметить, что уже с первых кадров киноленты происходит погружение зрителя в глубокое чувство ностальгии. Этому способствует типичная русская картина, представляющая деревенскую избу, поле, реку, одетых в традиционные костюмы женщин и бегущую возле них лающую собаку. Сквозь густой утренний туман (что может вызывать ассоциацию с воспоминанием о потерянном рае), стелящийся по воде, видна белая лошадь, олицетворяющая живую природу (и присутствующая во многих фильмах мастера). Описанные выше начальные черно-белые кадры, снятые обзорным планом камеры, создают впечатление медленно плывущего сновидения (что характерно и для всего действия кинофильма) – одного из многих, которые на протяжении всего киноповествования посещают главного героя Андрея Горчакова. Интересно отметить, что элементы сцены, открывающей фильм, в сопровождении негромких звуков русской народной песни, появляются как в начале картины, так и в ее кон-

це, что, в свою очередь, не только усиливает некую осязаемость зрительных образов, но может создавать и ощущение закольцовывания. Такое совпадение начала и конца может также предполагать наличие двух симметричных реальностей: внутренней жизни героя и его реального существования, причем только цветовые границы (явь) и замедленность действий (сон, воспоминания), намеченные режиссером, способствуют различению реального и воображаемого.

Своеобразным вводом (а точнее въездом) в действие (и в реальность) служит следующий цветной кадр, представляющий длинный проезд на машине, на которой героини приезжают в знаменитую итальянскую капеллу. В оппозиции к предыдущему кадру, снятому в приглушенном свете, первый эпизод в упомянутом соборе поражает яркостью и насыщенностью света, исходящего от множества горящих свечей перед изображением покровительницы женского плодородия Мадонны дель Парто изображенной на фреске итальянского художника Пьеро делла Франческа. Однако Горчаков, разочаровавшись в Западе и в людях, „не способных постичь глубинного смысла красоты“ [Сальвестрони 2012: 148], отказывается отправиться в церковь, чтобы увидеть названное произведение искусства: „Надоели мне все ваши красоты, хуже горькой редьки. Не хочу я больше ничего для одного себя только! Никакой вашей красоты! Не могу больше, хватит“ [Ностальгия]. Необходимо подчеркнуть, что фреска, изображающая Мадонну, ждущую рождения Божественного младенца, будучи источником утешения для благочестивых паломниц, приходящих умолять Господа Бога и Мадонну о даровании ребенка, становится „живописным ключом этого фильма“ [Фуртай 2012], раскрывающим скрытые смыслы данного кинотекста, в том числе и понимание ностальгии. В связи с этим целесообразным кажется более подробное рассмотрение представленного эпизода. Блестяще играя светом и тенью, оператор вводит зрителя в храм, в котором Эуджениа бродит среди огромного количества колонн, искусно украшенных капителями. Это уединенное, тихое место, освещенное только зажженными свечами, снятыми крупным планом, напоминает зрителю, как кажется, о том внутреннем свете и силе людей (стоящих на коленях и молящихся в храме), наделенных истинной верой. Так, камера медленно и плавно передвигается, переключаясь с общего плана на крупный по мере приближения к знаменитому полотну. Мадонна словно является взгляду, выходя на сцену, занавес на которую открывают два ангела:

Она чуть расстегивает платье, чтобы одежда не стесняла дыхание. Одна рука на боку, другая указывает на плавный изгиб живота. В ее беременности не чувствуется ни неудобства, ни тяжести – только достоинство [Згарби 2017].

Камера останавливается на лице Мадонны, и зритель, всматриваясь в него, чувствует исходящую от картины таинственную атмосферу приближающегося чуда (деторождения и чудо самой жизни, как в романах Достоевского) и излучающийся божественный свет (духовную энергию), что, в свою очередь, присуще восприятию иконы. Таким образом, утешительница и заступница, Мадонна дель Парто, близка и понятна каждой женщине, ждущей ребенка. Статичность действия прерывается репликой священника: „Вы тоже хотите ребенка?“ [*Ностальгия*], – и камера, переходя на боковой ракурс съемки, выстраивает линейный рисунок кадра, вводя тем самым зрителя в происходящее действие. Но молодая героиня пришла сюда по иному поводу: „просто посмотреть“, поэтому падре говорит ей:

- К сожалению, когда сюда приходят ради развлечения, без мольбы, тогда ничего не происходит.
- А что должно произойти?
- Все, что ты пожелаешь. Все, что тебе нужно. Но как минимум тебе надо встать на колени [*Ностальгия*].

В этом месте все дышит чудом, но стремящаяся к эгоистическому счастью Эуджениа не замечает чуда, ей не хватает для этого веры, она не может преклонить колени, не может понять молящуюся о ребенке женщину. Такое отрицание идеи самореализации женщины через материнство, как можно предположить, обнаруживает то, что сама Эуджениа, отказавшись от семейной жизни, чтобы быть эмансипированной женщиной, ничего взамен не в состоянии предложить. Она чувствует себя обманутой в своих пылких надеждах на любовь Андрея, и в итоге оказывается с мужчиной, который пренебрегает ею.

Обращают на себя внимание также последние кадры вышеописанного эпизода, в которых Эуджениа, выходя из храма, видит, как набожные паломники во время процессии проносят фигуру Святой Девы Марии, возле которой одна их молодых женщин горячо молится, а затем из чрева статуи выпускает стаю белых птиц. Боковой крупный план кадров помогает ощутить атмосферу чуда и веры, дополняя обряд выпускания на волю птиц и напоминая тем самым о древнейшем празднике Благовещенья („добрая, радостная весть“), когда особое значение придавали именно символике птиц. Возможно, что перо, упавшее с неба к ногам Горчакова, принадлежит птицам, освобожденным из чрева беременной Мадонны. Звон колоколов, который слышит Андрей, и летящее перо воспринимаются в художественном пространстве как метафорическое начало путешествия главного героя к самопознанию и открытию смысла собственного существования. Более того, сильное впечатление произво-

диг монтажный стык двух кадров, в котором первый представляет светлое, немного отстраненное (надмирное) лицо Мадонны, освещенное пламенем множества свечей, а второй – страдающее черно-белое лицо Горчакова. Такое пересечение визуальных образов может предполагать духовную встречу Мадонны с отчаявшимся человеком, благодаря которой и происходит маленькое чудо с Андреем: духовное раскрытие, возрождение, просветление.

Свеча как образ внутреннего света способствует выявлению смысла просьбы местного юродивого Доменико пересечь бассейн Святой Катерины, держа в руках зажженную свечу. Можно предположить, что такая свеча, которую предстоит пронести Андрею, в ткани кинопроизведения будет восприниматься не только как схождение в глубину самого себя (внутреннее путешествие), но и как возможность всеобщего спасения, познания единства всего живого:

Пересечь бассейн с зажженной свечей защитить и сделать видимым свет, который находится внутри каждого из нас: не только собственный, но и всех тех, которые его не замечают, под грузом тысячи дел, ведущих к достижению скорого благосостояния и удовлетворению своих эгоистических желаний [Сальвестрони 2012: 160].

В свете вышеизложенного правомерным кажется суждение, что анализируемый кинотекст может восприниматься как притча, линейный сюжет которой завязывает действие в сюжетно-философском плане, что присуще также и другим произведениям Тарковского (например, кинокартинам *Сталкер* и *Жертвоприношение*). Так, в *Евангелии от Луки* (притча о зажженной свече [Лк. 11:33]) и в *Евангелии от Матвея* (*Нагорная проповедь*) можно прочесть:

Вы – свет мира. Не может укрыться город, стоящий на верху горы. И, зажегши свечу, не ставит ее под сосудом, но на подсвечнике, и светит всем в доме [Мф. 5: 14–15].

Иисус Христос говорит о себе: „Я свет миру“ [Иоан. 8:12]. Свеча – это тот свет, который есть внутри каждого из нас. Однако когда люди забывают о главном (быть светлыми в жизни и в делах), когда думают о насущном, о материальном, когда перестают действовать в соответствии со своей совестью (ведь, совесть – это тоже Христос), тогда свет может ослабеть и потухнуть. Светит как свеча тот, кто готов принести себя в жертву для блага других (как Христос, отдавший жизнь свою за наше спасение): „Таким образом его жизнь обретет смысл, и он может покинуть мир в надежде, что другие примут то, что было им дано, и в свою очередь передадут другим, чтобы свет никогда не погас“ [Сальвестрони 2012: 170].

Используя образы и метафорический язык притчи, режиссер создает на экране поэтическую проповедь о жизни и смерти (физической и духовной) и о границе между ними. Надо иметь веру и мужество, чтобы „зажечь свою свечу“, то есть, жертвуя собой, думать не только о себе, о близких, но и о человечестве. Безумный Доменико верит, что может спасти мир от катастрофы, когда каждый обретет веру:

Нужно, чтобы наш мозг, загаженный цивилизацией, школьной рутинной, страховкой, снова отозвался на гудение насекомых. Надо, чтобы наши глаза, уши, все мы напитались тем, что лежит у истоков великой мечты. Кто-то должен воскликнуть, что мы построим пирамиды. Не важно, если потом мы их не построим... Если вы хотите, чтобы жизнь не пресеклась, мы должны смешаться между собой, так называемые здоровые и так называемые больные... только так называемые здоровые люди довели мир до грани катастрофы [*Ностальгия*].

Встреча этих двух „духовных близнецов“ или, пользуясь определением французского кинокритика, Антуана де Баэка, „двух одиночеств“ [Сальвестрони 2012: 157] настолько важна для идейного понимания фильма, что следует более подробно остановиться на данном эпизоде, учитывая при этом музыку и съемку многочисленных мелких деталей необычного пространства. Обращает на себя внимание уже то, что сцена встречи выдержана в черно-белой колористике, символизирующей в фильме сновидения, мысленные блуждания главного героя, выражающей все самое сокровенное и дорогое. В первых кадрах анализируемого эпизода узнаются также сквозные симметричные лейтмотивы произведений мастера: вода и (в последующих эпизодах) огонь. Скучное, неухоженное и прежде всего мокрое местообитание бывшего итальянского учителя может напоминать внимательному зрителю Комнату из *Сталкера*. Квартира Доменико темная, мрачная, но это другое измерение, более высокое, где чувствуется жизнь природы (пейзажи, которые Горчаков видит из окна Доменико), ее гармония, подтверждением чему служит проливной дождь – признак начала святого пути, начала всех начал. Звук текущей воды слышен и в сновидениях главного героя, в которых появляется его беременная жена. Чем ближе конец пути Андрея и Доменико, тем больше видим в фильме воды. Дождь (вода) предсказывает изменения, которые произойдут в жизни Горчакова. Звуки грозы во время дождя сменяются пением и полетом птиц, ранее уже появившихся в фильме, что заставляет мысленно возвратиться к сцене духовного пробуждения Андрея после „встречи“ с беременной Мадонной.

Искусно смонтированные кадры эмоционально дополняются завораживающей музыкой знаменитой 9-й симфонии Людвига ван Бетховена, что в свою очередь переключается с завершающей сценой кинокар-

тины *Сталкер*. Неслучайный выбор и повторение именно музыкального фрагмента *Ода к Радости*, как кажется, можно объяснить тем, что соответствующее сочинение немецкого поэта Фридриха Шиллера выражает Радость единения в Боге и пришествие Царства Небесного, а также радость, которую несет с собой преодоление страданий. Такая своеобразная музыкальная метафора сопряжена с главной идеей Доменико, которая заключается в единстве всего созданного и выражается словами: „одна капля, а потом еще одна образуют одну большую каплю, а не две” [*Ностальгия*]. Страдающий от внутреннего разобщения людей Доменико желает единства всего живого мира, для него все люди должны объединиться, а границы надо стереть. Кадры, в которых хозяин угощает гостя хлебом и вином, обнаруживают символический знак причастия, евхаристии, а также являются символом объединения духовно близких друг другу людей [см. Барабанщикова 2011]. Таким образом, встреча с Доменико, обнаружение в нем родственной души, позволяет Горчакову почувствовать красоту бытия, ощутить, как в нем самом рождается новая личность, „зажигается” внутренний свет – новая „свеча”.

Символической сценой в кинокартине является проповедь Доменико на Капитолийском холме, отсылающая нас к *Нагорной проповеди*, и смерть юродивого на площади в Риме, когда он поджигает себя, обливаясь бензином, под искаженные звуки бетховенской *Оды к радости*. В сцене смерти мужчины его руки раскрываются в форме креста, а от огня, в котором стораец Доменико, символически загорается свеча Андрея, с которой он проходит через бассейн. Этот путь Горчакова заканчивается смертью от сердечного приступа, однако конец жизненного странствия Андрея предопределен еще раньше – во сне главного героя. Ответственность, которую решается разделить Горчаков с Доменико, определяет судьбу Андрея, дает смысл не только его жизни, но и той жертве, которую он должен принести. Его смерть причинит горе и боль, но может также принести свет.

Чрезвычайно медленный финал, во время которого Андрей старается всем своим телом защититься от порывов ветра огонек свечи, напоминает молитву и метафорически изображает выстрадавший „крестный путь” Горчакова. Посредством перехода от цветной к черно-белой съемке вводится последний существенный эпизод – внутреннее видение Горчакова, частично появившееся в прологе. Первый кадр – образ маленького сына, для которого Андрей до конца жизни несет свой маленький огонек. Горчаков сидит перед своим домом в России, а когда кадр расширяется, мы попадаем в стены итальянского собора без крыши (ср. „страшную” кинометафору церкви без купола, в которой падает снег, в фильме *Андрей Рублев*). В глубине этой сцены слышны звуки русской

народной песни, лаянье собаки, в то время как мягкий и блестящий снег покрывает землю. В последнем кадре кинокартины обнаруживается, по нашему мнению, главное ядро ностальгии в указанном кинопроизведении, а в частности, ностальгия по Царству Небесному, где не будет границ и наций, где все и все будут едины, и где Бог отрет всякую слезу с очей детей Своих.

Осознавая многозначность рассмотренного кинотекста и возможность его разных „кинопрочтений“, проведенный анализ, по нашему мнению, позволяет сделать вывод, что природа ностальгии в художественном пространстве предпоследнего фильма Тарковского воспринимается как глобальная ностальгия духовного бытия – по Царству Небесному.

Библиография

- Барабанщикова О. 2011. *Человек, который увидел Ангела. Религиозная тема в творчестве кинорежиссера Андрея Тарковского*, электронный ресурс: <http://tarkovskiy.su/texty/analitika/Chel-Angele.html> (доступ 20.04.2016).
- Бахман Г. 1984. *О природе ностальгии*, электронный ресурс: <http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Bachmann.html> (доступ 1.10.2015).
- Бойм С. 2002. *Обице места*, Москва: Новое литературное обозрение.
- Грицанов А. (ред.) 1998. *Новейший философский словарь*, Москва: Книжный дом.
- Евангелие от Иоанна*, электронный ресурс: <https://azbyka.ru/biblia/> (доступ 1.10.2015).
- Евангелие от Луки*, электронный ресурс: <https://azbyka.ru/biblia/> (доступ 1.10.2015).
- Евангелие от Матвея*, электронный ресурс: <https://azbyka.ru/biblia/> (доступ 1.10.2015).
- Згарби В. 2017. *Тающий образ. Истории о художниках и сюжетах*, электронный ресурс: <http://art-and-houses.ru/2017/04/06/vittorio-zgarbi-o-beremennoj-madonne-pero-della-francheska/> (доступ 12.06.2017).
- Новиков Е. 2006. *Лики ностальгии, „Человек“*, № 3.
- Ностальгия*. Текст фильма *Ностальгия* на сайте vvord.ru, электронный ресурс: <http://vvord.ru/tekst-filma/Nostalgiya/> (доступ 7.07.2016).
- Сальвестрони С. 2012. *Фильмы А. Тарковского и русская духовная культура*, Москва: ББИ.
- Суркова О. 1991. *Книга сопоставлений. Тарковский 79*, Москва: Киноцентр.
- Фуртай Ф. 2012. *Хранитель ключей: роль и место живописного произведения в творчестве Андрея Тарковского*, электронный ресурс: [http://culturalresearch.ru/files/open_issues/01_2012/IJCR_01\(6\)_2012_foortai.pdf](http://culturalresearch.ru/files/open_issues/01_2012/IJCR_01(6)_2012_foortai.pdf) (23.05.2017).
- Чахидзе Е. 2015. *К вопросу развития типов понятия „ностальгия“ в современных исследованиях*, „Georgian Scientific Journal of Literary Theory and Comparative Literature“, № 16.
- Шабурова О. 1996. *Ностальгия: через прошлое к будущему*, „Социумы“, № 5.

