



Научная статья

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-175-191><https://elibrary.ru/DQROOI>

УДК 821.111(73).0+821.161.1.0

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Любовь БУГАЕВА

ВЛИЯНИЕ ТАРКОВСКОГО НА АМЕРИКАНСКУЮ КУЛЬТУРУ («СТРАННЫЙ» И «ЖУТКИЙ» КОСМОС КРИСТОФЕРА НОЛАНА, ДЖОНАТАНА НОЛАНА И АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО)

Аннотация: В США внимание к творчеству Андрея Тарковского неизменно: Тарковский является важным ориентиром и для кинематографистов, и для теоретиков кино. Пол Шрейдер относит режиссера к трансцендентальному кинематографу, более того, вводит понятие «кольцо Тарковского», с которым соотносит трансцендентальное медленное кино, носящее экспериментальный характер. Формы и способы обращения американских режиссеров к Тарковскому, для которых он предстает как культурный ресурс, отличаются разнообразием: от переключек на уровне визуальных образов и композиции кадра до соответствий на концептуальном уровне и совпадений мировоззренческих позиций. В статье рассматривается фильм «Интерстеллар» (2014) Кристофера Нолана и сценарий к нему Джонатана Нолана в сопоставлении с фильмами Андрея Тарковского «Солярис» (1972) и «Сталкер» (1979). Автор высказывает предположение, что связь кинематографа Нолана с творчеством Тарковского проявляется при встрече со странным, для которого характерно «присутствие того, что не соответствует (не принадлежит) действительности», или с жутким, для которого характерно «отсутствие отсутствия» или, напротив «отсутствие присутствия» и которое возникает в пространствах, частично или полностью лишенных человека. Обращение к странному и жуткому как режимам повествования, а также солаластические и ностальгические переживания героя, связанные с «домом», откуда начинается его космическое путешествие, позволяют говорить о создании «атмосферы» в терминологии Гернота Беме. Отсутствие в фильмах о космосе Нолана и Тарковского образов «чужих» и темы контакта с инопланетянами и выдвигание на первый план интимной истории о человеческих чувствах и отношениях, противопоставленной космическим масштабам вселенной, способствует переводу повествования на метафизический уровень. Нолан, как Тарковский, в значительной степени отходит от конвенций жанра научной фантастики. Пристальный анализ сценария и фильма «Интерстеллар» приводит автора к заключению, что подход Джонатана Нолана и Кристофера Нолана к космической теме, приближая их к «кольцу Тарковского», размывает в результате границы фантастического жанра.

Ключевые слова: фантастика, сценарий и фильм, Кристофер Нолан, Джонатан Нолан, Андрей Тарковский, странное, жуткое, атмосфера, ностальгия и солаластгия.

Информация об авторе: Любовь Дмитриевна Бугаева, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского, наб. р. Фонтанки, д. 15, лит. А, 191023 Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3984-8386>. E-mail: ldbugaeva@gmail.com.

Для цитирования: Бугаева Л.Д. Влияние Тарковского на американскую культуру («странный» и «жуткий» космос Кристофера Нолана, Джонатана Нолана и Андрея Тарковского) // Литература двух Америк. 2024. № 17. С. 175–191. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-175-191>

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда No 24–28–01588, <https://rscf.ru/project/24–28–01588/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-175-191>
<https://elibrary.ru/DQROOI>

UDC 821.111(73).0+821.161.1.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Lyubov BUGAEVA

TARKOVSKY'S INFLUENCE ON AMERICAN CULTURE ("WEIRD" AND "EERIE" COSMOS OF CHRISTOPHER NOLAN, JONATHAN NOLAN, AND ANDREI TARKOVSKY)

Abstract: In the United States, attention to Andrei Tarkovsky's work has been extensive: Tarkovsky is an important reference point for both filmmakers and film theorists. Paul Schrader refers to him as a transcendental filmmaker and, moreover, introduces the notion of "Tarkovsky's ring", with which he correlates transcendental slow cinema that is experimental in nature. The forms and ways that American directors refer to Tarkovsky, who regard him as a cultural resource, are diverse: from overlaps at the level of visual images and frame composition to correspondences at the conceptual level and coincidence of worldviews. The author compares Christopher Nolan's film *Interstellar* (2014) and Jonathan Nolan's screenplay of the same name with Andrei Tarkovsky's films *Solaris* (1972) and *Stalker* (1979). The author suggests that the connection between Nolan's cinematography and Tarkovsky's work is evident in the encounters with the weird, characterized by "the presence of that which does not correspond (does not belong) to reality", and the eerie, characterized by a "failure of absence" or, on the contrary, a "failure of presence", and appearing in spaces that are partially or completely devoid of human beings. The directors' recourse to the weird and the eerie as narrative modes, as well as the solastalgic and nostalgic experiences of the character associated with the "home" from which his space journey begins, allow us to speak of the creation of a special "atmosphere", in the terminology of Gernot Böhme. The absence of image of aliens and the theme of contact with aliens in Nolan's and Tarkovsky's "space odysseys", and the foregrounding of an intimate story about human feelings and relationships, in contrast with the cosmic scale of the universe, contributes to the transfer of the narrative to a metaphysical level. Nolan, like Tarkovsky, departs largely from the conventions of the science fiction genre. A close analysis of the script and film "Interstellar" leads the author to conclude that Jonathan Nolan and Christopher Nolan's approach to the theme of outer space, bringing them closer to the "Tarkovsky ring", blurs the boundaries of the science fiction genre.

Keywords: speculative fiction, screenplay and film, Christopher Nolan, Jonathan Nolan, Andrei Tarkovsky, weird, eerie, atmosphere, nostalgia and solastalgia.

Information about the author: Lyubov D. Bugaeva, PhD, Doctor Hab. in Philology, Professor, St. Petersburg University, 7–9 Universitetskaya Emb., 199034 St. Petersburg, Russia; Russian Christian Humanitarian Academy named after F.M. Dostoevsky, Fontanka River Emb. 15, lit. A, 191023 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3984-8386>. E-mail: ldbugaeva@gmail.com.

For citation: Bugaeva, Lyubov. "Tarkovsky's Influence on American Culture ("Weird" and "Eerie" Cosmos of Christopher Nolan, Jonathan Nolan, and Andrei Tarkovsky)." *Literature of the Americas*, no. 17 (2024): 175–191. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-175-191>

Acknowledgements: The research is supported by No 24–28–01588, <https://rscf.ru/project/24–28–01588/>; Russian Christian Humanitarian Academy named after F.M. Dostoevsky.

По признанию британского и американского режиссера и сценариста Кристофера Нолана, Андрей Тарковский стал для него художественным ориентиром во время создания фильма «Интерстеллар» (*Interstellar*, 2014). Большую роль в этом сыграл оператор Хойте Ван Хойтема, сотрудничество режиссера с которым началось со съемок «Интерстеллара» и продолжилось на съемках фильмов «Дункерк» (*Dunkirk*, 2017), «Довод» (*Tenet*, 2020) и «Оппенгеймер» (*Oppenheimer*, 2023). По словам Хойтемы, Тарковский в своих картинах, в особенности в «Зеркале» (1974) и «Жертвоприношении» (1986), использовал камеру так, как художник использует кисть. Нолан же сравнил работу камеры в «Зеркале» с созданием «невероятно богатого визуального гобелена», элементам которого позволено «дышать символически»¹. Ориентация на Тарковского, которую, однако, вряд ли стоит считать интертекстуальной игрой, присутствует не только в работе камеры, но и в композиции кадра (прослеживаются параллели между кадрами из «Оппенгеймера», с одной стороны, и из фильмов «Зеркало», «Сталкер», «Жертвоприношение», с другой), и в заданной «Зеркалом» нелинейной структуре повествования, и в мотивной структуре². Так, разрозненность нитей повествования в «Зеркале» Тарковского, за которой стоит разрозненность мыслей умирающего человека, перекликается с отказом от линейности развития действия в «Оппенгеймере» Нолана. Некоторым критикам отсылка к Тарковскому слышится даже в имени русского олигарха и торговца оружием Андрея Сатора (Кеннет Брана) в «Доводе» [Elbenni 2017]. Представляется, однако, что связь кинематографии Нолана с творчеством Тарковского проявляется не только в отдельных совпадениях и перекличках, но имеет более глубокие основания. Сходство режиссерских позиций наблюдается, в частности, в ситуации встречи со странным и жутким. У Тарковского встреча с инопланетным странным происходит в фильмах «Солярис» (1972) и «Сталкер» (1979). У Нолана — в «Интерстелларе». Рассмотрим данную ситуацию встречи на примере фильма и сценария «Интерстеллар».

¹ Цит по: Ebiri, Bilge. “An Action Movie About Scientists Talking. Christopher Nolan’s *Oppenheimer* plays out across the landscapes of Los Alamos and Cillian Murphy’s face.” *Vulture* (March 10, 2024). <https://www.vulture.com/article/oppenheimer-christopher-nolan-cillian-murphy-behind-the-scenes.html>

² Bell, James. “Interview. Christopher Nolan: A Showman’s Odyssey.” *BFI* (February 14, 2024). <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/christopher-nolan-showmans-odyssey-oppenheimer>

Фильм, события которого происходят в 2067 г., рассказывает историю фермера Джозефа Купера (Мэттью Макконахи), в прошлом астронавта NASA, вынужденного отправиться в космическое путешествие для спасения человечества, которому грозит гибель из-за плохой экологии — постоянных пыльных бурь. В это же время десятилетняя дочь Купера Мерф (Маккензи Фой) обнаруживает на полу своей комнаты странные узоры, которые она принимает за явление призрака. Пообещав дочери обязательно вернуться, Купер с командой совершает перелет в другую галактику. Астронавты исследуют на предмет пригодности для жизни две планеты, но ни одна из них не подходит: первая полностью покрыта водой, а на второй нет твердой поверхности. Из-за близости черной дыры время для астронавтов замедляется — они теряют 23 года. Тем не менее астронавты решают отправиться к третьей планете и теряют еще 51 год. Купер, отстыковавшийся от корабля, чтобы тот смог благополучно добраться до далекой планеты, оказывается внутри тессеракта³ (четырёхмерного куба) в пятимерном пространстве, из которого не может выбраться, но может видеть комнату дочери в разные моменты времени. Он понимает, что черная дыра соединяется с Землей и что он и был тем самым призраком, который оставлял узоры в спальне Мерф. Купер при помощи азбуки Морзе передает дочери, ставшей физиком-теоретиком, математические данные, которые помогут спасти Землю, а Мерф разрабатывает теорию гравитационного движения, которая позволит управлять гравитацией и основывать колонии в космосе. В финале фильма обитатели Земли живут на космических базах на орбите Сатурна. Выброшенный из черной дыры Купер попадает на одну из них, где встречается со своей состарившейся дочерью, находящейся на смертном одре, а затем вновь отправляется в путь.

В этом фильме многое сближает Нолана с Тарковским, в первую очередь то, что в «Интерстелларе», как в «Солярисе» и «Сталкере», присутствует инореальность и происходит встреча с тем, что Марк Фишер (Fisher 2017) определяет как *странное (the weird)* и *жуткое*,

³ Согласно сюжету фильма тессеракт интересным образом превращает пространственные измерения во временные, поэтому при создании тессеракта была использована фотографическая техника “slit-scan photography” (одна из разновидностей щелевой съемки, представляющей собой временной срез фотографируемого события). Щелевую съемку использовал Кубрик в «Космической одиссее 2001 года», которая послужила отправной точкой и для «Соляриса» Тарковского, и для «Интерстеллара» Нолана.

или жутковатое (*the eerie*), в том числе инопланетное жуткое. В понимании Фишера оба проявления инореальности отличны от фрейдовского *unheimlich*, которое нередко интерпретируется как «странно знакомое» или «знакомое как странное». Согласно Фрейду, *unheimlich* имеет место при столкновении не с неизвестным, а, напротив, с хорошо знакомым, которое начинает казаться другим — не знакомым, а чужим или непривычным, например, неживой предмет — живым или живой — мертвым⁴. Так, в частности, жуткое чувство вызывают механические куклы⁵ и покойники, встреча со своим двойником и сам феномен удвоения. В отличие от *unheimlich*, странное и жуткое в понимании Фишера вносят в сферу знакомого и привычного то, что обычно находится за ее пределами, т. е. «позволяют увидеть внутреннее с точки зрения внешнего» [Fisher 2017: 9–10]. Странное возникает в силу «наличия несоответствия», например, при соединении частей, которые не могут быть единым целым. А жуткое «создается отсутствием отсутствия или отсутствием присутствия», т. е. возникает либо когда что-то присутствует там, где ничего не должно быть, либо когда ничего нет там, где что-то должно быть» [Fisher 2017: 61]. Так, например, жуткое чувство вызывают невидящие открытые глаза покойника, которые должны быть закрыты (в данном случае имеет место «отсутствие отсутствия» взгляда), и пустые пространства, где нет человека («отсутствие присутствия»).

В «Солярисе» Тарковского космическая команда изолирована на станции, окруженной разумным океаном, а контакт с планетой осуществляется через «гостей», в которых нашли воплощение постыдные воспоминания находящихся на станции исследователей. Тарковский отказался вынести на экран научные дискуссии о планете, присутствующие в литературном источнике, сконцентрировавшись вместо этого на переживаниях главного героя — психолога Криса Кельвина (Донатас Банионис) и на загадочности планеты-океана. Зритель вместе с Крисом пытается разобраться, в чем смысл визита «гостей», дар они или наказание, случайны ли эти появления, можно ли считать их коммуникацией и т. п. Если странное в фильме связано с радикально отличными один от другого методами познания и способами коммуникации человека и Океана, то жуткое — с присутствием

⁴ Фрейд З. Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование (сб. работ) / пер. с нем. Р.Ф. Додельцева. М.: Республика, 1995. С. 265–281.

⁵ О восприятии заводной куклы в культуре, ассоциации ее с «псевдожизнью» см.: [Лотман 2005: 645–649].

«гостей», которых не должно было бы быть на станции. Впрочем, эффект жуткого возникает и в отдельных эпизодах, например, когда Крис, пытаясь помочь Хари (Наталья Бондарчук) снять платье, обнаруживает, что на платье нет молнии — Океан упустил эту деталь при создании «гостыи». Именно «отсутствие присутствия» (в частности, молнии на платье) вызывает у героя ужас. Подобный эффект возникает также в эпизоде, где Хари, пытаясь открыть дверь, проявляет нечеловеческую силу.

«Сталкер» не в меньшей степени, чем «Солярис», создает ощущение странного и жуткого. При этом в обоих фильмах нет инопланетных существ, но есть инопланетный след⁶. В «Сталкере» — это таинственная Зона, где действуют другие физические законы, где время и пространство могут искривляться, где короткий прямой путь к цели может оказаться длинным или даже бесконечным. Цель путешествия героев — Комната, исполняющая сокровенные желания, на визуальном уровне не несет в себе ничего фантастического. Странность возникает при противопоставлении обыденного метафизическому, а порог Комнаты, который ни один из героев не переступает, символизирует границу между ними⁷. Первоначально фильм планировалось снимать в Средней Азии, в местности с фантастическим ландшафтом, однако режиссер изменил съемочную локацию. Место около заброшенной электростанции в Эстонии, где в итоге сняли фильм, было выбрано в силу его обычности. Выбор обыкновенного и при этом пустынного ландшафта был не случайным. Ощущение жуткого возникает, как правило, в пространствах, частично или полностью лишенных человека.

⁶ Тарковский последовательно убирал тему инопланетян из сценария фильма. Если первые версии сценария включали эпизоды после вторжения инопланетян, то в последних версиях сценария этих эпизодов уже нет.

⁷ Фильм перегружен «проходами» и другого рода связными элементами, актуализирующими символику границы между обыденным и таинственным. Так, финальная фаза пересечения границы запретной Зоны тремя путниками — Писателем, Профессором и Сталкером — занимает четыре минуты экранного времени. Выход из Зоны, напротив, опущен. Медленное вхождение в пространство Зоны намекает на спиритуальный характер путешествия. Пропуск сцены выхода из Зоны сигнализирует о завершении путешествия в поисках Комнаты и о завершении спиритуального путешествия — процесса самопознания. Аналогичным образом — как долгий переход в иное пространство и быстрое возвращение из него — строится космическое путешествие Купера в «Интерстелларе». В финальной части фильма Купера одномоментно выбрасывает из тессеракта, в котором он был заперт, в пространство космической базы землян, ставшей временным домом человечества.

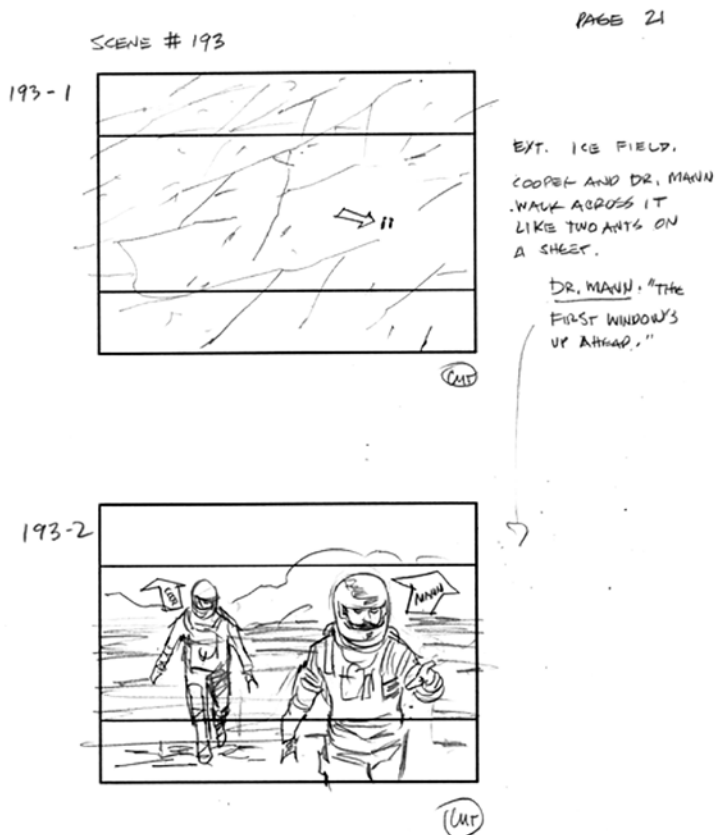
В «Интерстелларе», сценарий к которому написал Джонатан Нолан⁸ в соавторстве с Кристофером Ноланом, данное ощущение вызывают планета-океан Миллер и ледяная планета Манна, которые лишены не только человека, но и других форм жизни, т. е. характеризуются «отсутствием присутствия». При этом планета-океан в «Интерстелларе», поверхность которой полностью покрыта водой, безусловно, напоминает Океан на планете Солярис. В фильме Нолана, однако, вопрос о возможности коммуникации между человеком и океаном не стоит. Нет и попыток со стороны океана вступить в какой-либо диалог или собрать информацию о «пришельцах». Лишенная сознания и интеллекта планета предстает антагонистом, готовым без всякого умысла — случайно и/или машинально — уничтожить человека. На второй, ледяной, планете конфликт, произошедший между Купером и доктором Манном, обезумевшим первым исследователем планеты, утрачивает драматический размах из-за встречи астронавтов с более серьезным антагонистом, в роли которого также выступает планета. Подпись к одному из рисунков (193-1) в раскадровке фильма, в которой герои уподобляются муравьям, подтверждает дедраматизацию конфликта: “EXT. ICE FIELD. Cooper and Dr. Mann walk across it like two ants on a sheet.” («ЛЕДЯНОЕ ПОЛЕ. Купер и доктор Манн движутся по нему, как два муравья по листу»)⁹.

По словам Джонатана Купера, в «Интерстелларе» нет антагониста, а если и есть, то это вселенная — «пустота вакуума, в котором мы живем»¹⁰. В этой враждебной пустоте личное пространство сокращается до размеров скафандра. Как заметил помощник режиссера Нило Отера, «не может быть более изолированного состояния, чем пребывание в скафандре, где ты носишь с собой свой собственный мир. И нам было важно сохранить ощущение, что мы находимся в этом пузыре» [Cotta Vaz 2014: 79]. Добавим, что и Земля в сюжете «Интерстеллара» предстает как антагонист — пыльные бури обрекают человечество на вымирание.

⁸ Nolan, Jonathan, and Christopher Nolan. *Interstellar: The Complete Screenplay with Selected Storyboards*. London: Faber & Faber, 2014. Джонатан Нолан — младший брат Кристофера, автор сценариев к фильмам «Помни» (*Memento*, 2000), «Черный рыцарь» (*The Dark Knight*, 2008), «Интерстеллар». Первоначальный сценарий создавался для фильма, режиссером которого был Стивен Спилберг, позднее покинувший проект.

⁹ Nolan, Jonathan, and Christopher Nolan. *Interstellar: The Complete Screenplay with Selected Storyboards*. London: Faber & Faber, 2014: 223.

¹⁰ Ibid.: 12.



На проявления стихии в сюжете «Интерстеллара», связанные с ветром, пылью и водой, как известно, повлияло знакомство Nolana с фильмом Тарковского «Зеркало»¹¹. Впрочем, природные стихии при-

¹¹ Согласно Роберту Берду, Тарковский был увлечен взаимосвязью между кинематографическим представлением и восприятием мира, опирающимся на представление о четырех стихиях — Земля, Огонь, Вода и Воздух. Данное мироощущение режиссера, по мысли исследователя, объясняет образы природных стихий в его фильмах [Bird 2008]. По юмористическому замечанию критика Ника Джеймса, «если в фильме колышутся луга, белый туман окутывает дом в темно-зеленой долине, идут проливные дожди, горит амбар или дом, а также если в кадр попадают предметы, погруженные в воду, то до появления имени Тарковского здесь рукой подать» [Ross, Alex. "The Drenching Richness of Andrei Tarkovsky." *The New Yorker* (February 15–22, 2021). <https://www.newyorker.com/magazine/2021/02/15/the-drenching-richness-of-andrei-tarkovsky>).

существовали еще в сценарии, написанном Джонатаном. Акцентируя важность природных стихий, Джонатан нередко прибегал к графическим средствам их выделения, используя в основном прописные буквы:

The wind is RISING, shaking the plants more FORCEFULLY ... The WIND IS HOWLING, SHRIEKING...

(Ветер УСИЛИВАЕТСЯ, СИЛЬНЕЕ раскачивая растения... ВЕТЕРОЕ, ПРОНЗИТЕЛЬНО КРИЧИТ...)

DAWN breaks over an ENDLESS SEA OF CORN...

(Над БЕСКРАЙНИМ МОРЕМ КУКУРУЗЫ наступает рассвет...)

Cooper stares at the horizon, where an ENORMOUS BLACK DUST STORM IS MASSING. People start leaving, tying handkerchiefs across their faces (Купер смотрит на горизонт, где КЛУБИТСЯ ОГРОМНАЯ ЧЕРНАЯ ПЫЛЬНАЯ БУРЯ. Люди начинают уходить, закрывая лица платками)¹²

и т. п. Стихии при этом «перетекают» друг в друга: «бескрайнее море кукурузы» сменяется бескрайним океаном первой планеты, на которую высаживаются астронавты:

Brand looks closer — the 'mountains' are moving, tiny lines of white sea spray are blowing from the tops... [...] Cooper looks the other direction... there is a MOUNTAIN WAVE BEARING DOWN ON THE SHIP...

(Бранд присматривается – «горы» движутся, с их вершин срываются крошечные струйки белых морских брызг... [...] Купер смотрит в другую сторону... НА КОРАБЛЬ ОБРУШИВАЕТСЯ ВОЛНА ВЕЛИЧИНОЙ С ГОРУ...)¹³.

В оригинальном сценарии Джонатана экологическая катастрофа была вызвана болезнью растений, но Кристофер решил, что будет трудно представить на экране подобную катастрофу. Именно тогда он натолкнулся на документальный минисериал Кеннета Бернса «Пыль-

¹² Nolan, Jonathan. "Interstellar. Screenplay". In Nolan, Jonathan; Nolan, Christopher. *Interstellar: The Complete Screenplay with Selected Storyboards*. London: Faber & Faber, 2014: 23, 42.

¹³ Ibid.: 97.

ный котел» (*Dust Bowl*, 2012) о разрушительных пыльных бурях, пронесшихся над территорией США и Канады в 1930-е гг., и даже включил в фильм фрагменты из него (в начальных эпизодах фильма на телеэкране о пыльных бурях рассказывают очевидцы).

Представляется, что обращение обоих режиссеров к странному и жуткому как режимам повествования и использование ими природных стихий в сюжете фильма позволяет говорить о создании особой *атмосферы*. Понятие «атмосфера», разработанное немецким теоретиком Гернотом Беме, который называет свой подход «новой эстетикой», или «эстетикой атмосфер», предполагает внимание к среде, в которую погружены воспринимающее сознание и человеческое тело. Хотя до сих пор нет ясности, с чем соотносятся атмосферы — с объектами, субъектами или со средой, и нет ясности, где именно они располагаются, тем не менее можно определить атмосферу как «пространство, настроенное на определенный лад, пространство с определенным настроением» [Bohme 2018: 2]. Атмосферы есть результат действия нескольких факторов, в первую очередь звука, освещения, геометрии пространства, которые в своей совокупности задают настроение, создают особый *климат*. То есть атмосфера в концепции Беме — это нечто пространственное и одновременно нечто эмоциональное, это среда, разделяемая реципиентом и воспринимаемым контекстом, которая заставляет реципиента терять привычные пространственные и временные координаты и включаться в контекст с новыми координатами. В фильмах Нолана и Тарковского среда, продуцирующая атмосферу жуткого или странного, зачастую предполагает патологию места. Так, в «Сталкере» Тарковского патологическим (опасным для здоровья и жизни) и одновременно сакральным местом является Зона. В «Интерстелларе» Нолана патология характерна и для Земли, оставаться на которой смертельно для отдельного человека и для всего человечества, и для планеты-океана и ледяной планеты, оказавшихся непригодными для жизни.

Таким образом, атмосфера в фильмах Тарковского и Нолана предполагает наряду со встречами со странным и жутким и актуализацией образов природных стихий, в частности, воды, патологию места, в котором находится герой и откуда он отправляется в путешествие. Данная патология сопровождается возникновением у героя чувства солосталгии. Хотя на первый взгляд солосталгия обладает сходством с ностальгией, они различны. Ностальгия (от греческого *nostos* и латинского суффикса *algia* от греческого корня *algos*) — это

болезненное состояние, вызванное сильным желанием вернуться домой, находясь вдали от него, обычно испытываемое людьми, которые намеренно, часто насильно, удалены от родной среды. Это также оглядывание назад, желание вернуться в прошлое. Соласталгия (от *solace* — «утешение» и *desolation* — «опустошение» с суффиксом *algia*) — это болезненная реакция человека на негативные и тревожные изменения окружающей действительности. Соласталгия, в отличие от ностальгии, имеет отношение не столько к отсутствующему объекту или человеку, сколько к пространству, которое одновременно как бы здесь и не здесь, и к эмоциям, которые мы испытываем, находясь в подобном пространстве. Согласно Альбрехту, который и ввел в научный оборот это понятие, мы живем в «век соласталгии», испытывая постоянный стресс от потери «домов» и мест, которые мы любим, и оплакивая привычный мир, который увядает и проходит [Albrecht 2019: 22]. В результате деформации любимого места субъект, не меняющий своего местоположения, «теряет то утешение или тот комфорт, которые получал раньше от связи с домом» [Albrecht 2019: 47]. Собственно, именно эта недостаточность потерявшего комфорт и утешение субъекта и толкает его в путь.

В фильмах «Сталкер» и «Солярис» Тарковского и «Интерстеллар» Нолана, все герои которых пытаются найти дом, утраченный или удаленный, происходит постоянное балансирование между соласталгическим осознанием патологии места, которое тем не менее продолжает осознаваться как дом, и ностальгическим желанием вернуться домой в надежде, что дом остался неизменным. В знаменитой финальной сцене фильма «Солярис» Крис в позе рембрандтовского блудного сына стоит перед отцом на коленях на пороге дома, который заливает вода. В том же фильме в сцене невесомости на Солярисе Крис в аналогичной позе склоняется перед Хари. Сцена возвращения домой и встречи с отцом, сконструированная Океаном, в результате является логическим продолжением сцены невесомости, в которой Крис демонстрирует возвращение, но не к той Хари, которая на Земле покончила жизнь самоубийством, и, соответственно, не в земной дом, а к определенному состоянию души, не связанному с возвращением на Землю. А в финальных сценах фильма «Интерстеллар» Купер, думая, что он наконец вернулся домой, склоняется перед постелью, на которой лежит его постаревшая дочь. Однако возвращение оборачивается временной остановкой перед новым путешествием к планете Эдмундса, которая в недалеком будущем должна стать новым домом

для землян. В это же самое время на планете Эдмундса Амелия Бранд (Энн Хэтгуэй), ученый-астронавт из команды Купера, преклоняет колени перед могилой любимого человека и первого исследователя планеты:

Brand kneels in front of a small CROSS. Edmunds' nameplate hangs from it. (Бранд стоит на коленях перед небольшим КРЕСТОМ. С него свисает табличка с именем Эдмундса)¹⁴.

Джонатан Нолан считал самыми важными в сценарии «Интерстеллара» финальные сцены, когда герой обнаруживает, что мир, в который он вернулся как домой, изменился:

Я думаю, что я начал свое путешествие с этим фильмом именно с конца. Идея человека вне своего времени. Своего рода путешественник во времени. На каком-то инстинктивном уровне мы чувствуем, что путешествия во времени назад невозможны. Вселенная запрещает это делать. Вы чувствуете, что если события движутся справа налево и мы продвигаемся вперед во времени, то назад дороги нет. И в этом есть что-то очень трагичное и печальное. Вы можете двигаться только в трагическом направлении — трагическом в том смысле, что вам придется оставить людей позади, оптимистическом в том смысле, что вы можете заглянуть в будущее¹⁵.

Кристофер продолжил заданную сценарием Джонатана трагическую линию, но придал ей оптимистическое звучание, не заметив при этом, что Джонатан имеет в виду не ностальгию, а солостальгию (в финале герой, выпавший из своего времени, одновременно вернулся и не вернулся, он здесь и не здесь):

Да, грусть от того, что вы покидаете Землю, очень похожа на грусть от того, что вы покидаете дом. Но потом вы отправляетесь куда-то, и это захватывает и восхищает¹⁶.

¹⁴ Ibid.: 198.

¹⁵ Nolan, Jonathan, and Christopher Nolan. *Interstellar*: 14–15.

¹⁶ Ibid.: 15.

По признанию Кристофера, работая над сценарием брата и размышляя, как его изменить, он написал между строк: «Человечество родилось на Земле. Но ему не предназначено умереть на ней» [Cotta Vaz 2014: 25]. А актер Макконахи, готовясь к съемкам, написал о своем герое:

[Купер] вдовствует уже десять лет; он выполнить свой долг и заботится о детях, как и подобает хорошему отцу. [...] Но он больше мечтатель, чем прагматик. В путешествии он становится творцом. Он чувствует себя как дома в кабине самолета в космосе, а не на тракторе на ферме [Cotta Vaz 2014: 68].

Очевидно, что освоение космоса для Кристофера Нолана включает в себя энтузиазм и романтику фронта. Подобная интерпретация отличает Кристофера от брата и в еще большей степени от Тарковского, для которого проблемы фронта и покорения фронта, тем более пространственного, никогда не существовало. «Интерстеллар» заканчивается на оптимистической ноте — человечеству удалось не только избежать вымирания, но и обрести новый постоянный дом:

EXT. EDMUNDS' DESERT PLANET — DUSK

Brand looks at the setting sun ...

MURPH (V.O.) *By the light of our new sun ... [...]*

In our new home.

She heads down through the twilight towards camp. And we —

Fade out.

Credits.

End

ПУСТЫННАЯ ПЛАНЕТА ЭДМУНДСА — СУМЕРКИ. *Бранд смотрит на заходящее солнце... МЕРФ (Голос за кадром) В свете нашего нового солнца... [...]* В нашем новом доме. *Она направляется вниз сквозь сумерки к лагерю. А мы...*

Затухает.

Титры.

*Конец*¹⁷.

¹⁷ Nolan, Jonathan. "Interstellar. Screenplay": 199.

Примечательно, что в сценарии и фильме «Интерстеллар», несмотря на присутствие темы освоения космоса, нет ни «чужих», ни контакта с инопланетянами¹⁸. Даже тема призрака, заявленная в начале фильма, разрешается однозначным ответом на вопрос о его природе — призраком оказывается сам Купер, осознавший это во время нахождения в тессеракте, понимает это и повзрослевшая Мерф. Впрочем, «призрачная» тема, проходящая через весь фильм, в финале (в сцене встречи-прощания Купера с Мерф) получает новый смысловой поворот и решается уже в метафорическом плане. Купер, очнувшийся на космической станции на орбите Сатурна, после пробуждения опять становится в определенном смысле призраком:

And the family comes back in as Cooper releases Murph's hand, stepping back to let Murph's kids and grandkids swarm over her [...] He watches them, their love, as if from another dimension. A man out of time. A ghost.

(И семья возвращается, едва Купер отпускает руку Мерф и отступает назад, чтобы дети и внуки Мерф обступили ее [...] Он наблюдает за ними, за их любовью, словно из другого измерения. Человек вне своего времени. Призрак.)¹⁹

На этот раз «призрачный» статус Купера связан с выпадением героя из пространственно-временного континуума, в котором находятся его потомки — дети и внуки Мерф. Не случайно на орбитальной станции, где теперь живут земляне, Купер посещает реплику своего земного дома, превращенную в музей. Это посещение дома, принадлежащего другому пространству и времени, подчеркивает неписанность Купера в пространство и время нового дома землян и толкает его в путь к новой планете.

Кристофер объяснял свое решение отказаться от включения в сценарий и фильм образов «чужих» и контакта с ними тем, что полностью сфокусироваться на важном событии можно только в том случае, если исключить из поля зрения другие важные события²⁰. От-

¹⁸ Хотя в фильме говорится о благодетелях, именуемых «Они», которые создают проход, сделавший возможным путешествие в другую галактику, в конце фильма оказывается, что «Они» — это не инопланетяне, а люди будущего, которые получили доступ к «пятому измерению».

¹⁹ Nolan, Jonathan. "Interstellar. Screenplay": 196.

²⁰ Nolan, Jonathan, and Christopher Nolan. *Interstellar*: 12. Эти слова Nolana интересным образом созвучны словам Тарковского во время съемок «Сталкера»: «А мне в моей новой картине, повторыю, хочется сосредоточиться на главном —

крыв для себя в черновиках первого сценария Джонатана тему семьи, Кристофер решил, что данная тема будет пронизывать все действие будущего фильма. «Интерстеллар» стал «возможностью рассказать очень интимную историю о человеческих чувствах и отношениях и противопоставить ее космическим масштабам всеобщих событий»²¹. Это не только фильм-эксперимент на научные темы и не только фильм о космическом путешествии, но и фильм об отношениях отца и дочери²². Именно тесная связь между Купером и Мерф позволяет герою, когда он находится в тессеракте, отправлять дочери данные, необходимые для разработки теории гравитационного движения и спасения человечества. Тем не менее единственное монологическое высказывание о любви в фильме принадлежит не Куперу, а Амелии Бранд:

Love is the one thing we're capable of perceiving that transcends dimensions of time and space.

(Любовь — единственная вещь, которую мы способны воспринять и которая выходит за пределы времени и пространства.)²³

Любовь, преодолевающая время и пространство, и есть тот дом, вернуться в который или обрести который хочет Купер.

Несмотря на то что в качестве литературной основы фильмов «Солярис» и «Сталкер» выступают произведения научно-фантастической литературы — роман Станислава Лема «Солярис» (1961) и повесть «Пикник на обочине» (1972) Аркадия и Бориса Стругацких,

и, надо полагать, тогда-то и возникнет атмосфера более активная и эмоционально заразная, чем это было до сих пор в моих фильмах» (*Тарковский А.* Перед новыми задачами // *Искусство кино.* 1977. № 7. С. 117).

²¹ Цит. по: Feinberg, Scott. "Christopher Nolan on 'Interstellar' Critics, Making Original Films and Shunning Cellphones and Email (Q&A)." *The Hollywood Reporter* (January 3, 2015). <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/christopher-nolan-interstellar-critics-making-760897/>

²² Мерф также связана с воспоминаниями Купера об умершей жене (в сценарии комната Мерф — это бывшая комната ее матери). Первоначально линия, которая позднее станет линией Купер — Мерф, строилась на образах отца и сына. Однако во время работы над фильмом у Кристофера Нолана родилась дочь, и сюжетная линия отец — сын изменилась на линию отец — дочь. Заметим, что отношения отец — сын, отец — дочь, сын — мать постоянно обыгрываются в фильмах Тарковского.

²³ Nolan, Jonathan. "Interstellar. Screenplay": 117. Слова Амелии Бранд отсылают к монологу жены Сталкера (Алиса Фрейдлих).

Тарковский в значительной степени отделился от конвенций жанра научной фантастики. Как заметил Н. Скаков, «пространственно-временные смещения, происходящие в “Солярисе”, имеют иную природу, чем в типичных научно-фантастических фильмах. Время и пространство необычны не потому, что они являются частью чудесного мира научной фантастики, а потому, что они составляют духовную сферу человеческого существования» [Skakov 2012: 74]. Перенос события романа Лема на экран, Тарковский принципиально отказался от внешних эффектов, так как считал главным не постановку вопроса о возможностях и формах контакта с внеземным разумом, а нравственную проблематику. «Солярис» полемизирует с научно-фантастическим фильмом «Космическая одиссея 2001» (2001: *A Space Odyssey*, 1968) Стэнли Кубрика, который, по мнению Тарковского, слишком увлекся техническими возможностями и созданием достоверного образа межпланетного корабля, слишком большое внимание уделил технической стороне космического путешествия и моделированию состязания между астронавтом и компьютером. Проиригнорировав, как кажется, открытость и многозначность финала фильма Кубрика, Тарковский противопоставил «одиссею» в космическом пространстве путешествие в космос как путь к себе.

«Интерстеллар» обычно определяется критиками как «эпическая научно-фантастическая драма», однако сам Нолан считал, что «Интерстеллар» в большей степени принадлежит *speculative fiction* (*spec-fic*), т. е. фантастике в широком смысле, а не более узкому жанру научной фантастики — *science fiction* (*sci-fi*). В фантастике, по мнению режиссера, больше свободы — ты сам выбираешь, о чем фантазировать, и «не приходится придумывать, какого цвета будут брюки в будущем или как будут выглядеть экраны компьютеров»²⁴. «Интерстеллар» стал в итоге не научно-фантастической моделью будущего, а размышлением-фантазией о теории относительности и гравитации и о том, что мы живем в мире, где случается разное — как хорошее, так и плохое, в мире, где есть смерть и разрушение, но также есть жизнь²⁵. Подход Джонатана Нолана и Кристофера Нолана к космической теме приближает их к «кольцу Тарковского» (термин Пола Шрейдера), внутри которого находится трансцендентальное

²⁴ Nolan, Jonathan, and Christopher Nolan. *Interstellar*: 4.

²⁵ *Ibid.*: 11.

медленное кино экспериментального характера, и размывает в результате границы фантастического жанра.

ЛИТЕРАТУРА

Лотман 2005 — Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство, 2005. С. 645–649.

REFERENCES

Albrecht 2019 — Albrecht, Glenn A. *Earth Emotions: New Words for a New World*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2019.

Bird 2008 — Bird, Robert. *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*. London: Reaktion Books, 2008.

Böhme 2018 — Böhme, Gernot. *The Aesthetics of Atmospheres*. Edited by Jean-Paul Thibaud. New York: Routledge, 2018.

Cotta Vaz 2014 — Cotta Vaz, Mark. *Interstellar: Beyond Time and Space: Inside Christopher Nolan's Sci-Fi*. London: Titan Books, 2014.

Elbenni 2017 — Elbenni, Ahmed. “Christopher Nolan’s Haunted Humanism.” *Marginalia* (December 17, 2021). <https://themarginaliareview.com/christopher-nolans-haunted-humanism/>

Fisher 2017 — Fisher, Mark. *The Weird and The Eerie*. London: Repeater, 2017.

Lotman 2005 — Lotman, Iuri. M. “Kukly v sisteme kul'tury” [“Dolls in Culture”]. In Lotman, Iuri M. *Ob iskusstve [About Art]*, 645–649. St. Petersburg: Iskusstvo Publ, 2005. (In Russ.)

Schrader 2018 — Schrader, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Oakland, CA: University of California Press, 2018.

Skakov 2012 — Skakov, Nariman. *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*. London: I.B. Tauris, 2012.

© 2024 Л.Д. Бугаева

Дата поступления в редакцию: 12.09.2024

Дата одобрения рецензентами: 25.10.2024

Дата публикации: 25.12.2024

© 2024 Lyubov D. Bugaeva

Received: 12 Sept. 2024

Approved after reviewing: 25 Oct. 2024

Date of publication: 25 Dec. 2024