



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

© 2017 г. Р. Е. Тихонова
г. Тольятти, Россия

ИКОНОГРАФИЯ И СЕМАНТИКА ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В КИНОФИЛЬМАХ А. ТАРКОВСКОГО «НОСТАЛЬГИЯ» И «ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ»

Аннотация: В творчестве А. Тарковского произведения изобразительного искусства наделяются особыми художественными функциями. Во всех своих фильмах режиссер отдает предпочтение двум явлениям мирового изобразительного искусства: живописи европейского Ренессанса и древнерусской иконе. Данные художественные традиции воплощают две разные мировоззренческие системы, поэтому их объединение неизбежно порождает диалог. В статье предпринята попытка раскрыть специфику указанного диалога на примере женских образов. Основное внимание сосредоточено на фильмах «Ностальгия» и «Жертвоприношение». Образ переводчицы Эужении в «Ностальгии» заставляет вспомнить женские образы Боттичелли, прежде всего Венеру. В конце фильма в облике героини появляется сходство с церковной фреской Пьеро делла Франчески «Мадонна дель Порто». Внешняя перемена — свидетельство внутренних изменений. Так обозначены в картине две ипостаси Любви: чувственная любовь-наслаждение и материнская любовь-жертва. В «Жертвоприношении» продолжается осмысление дилеммы «Венера-Мадонна». В фильме появляется новый в творчестве Тарковского женский образ — служанка Мария, которая воплощает идею жертвенной любви. Ее иконографию автор сближает с православной иконой. Режиссер таким решением стремится подчеркнуть духовный статус Любви.

Ключевые слова: иконография, культурный архетип, живопись Ренессанса, идеология гуманизма, православная иконопись, христианская антропология.

Информация об авторе: Рита Евгеньевна Тихонова — кандидат искусствоведения, доцент, Тольяттинский государственный университет, ул. Белорусская, д. 14, 445020 Приволжский федеральный округ, Самарская область, г.о. Тольятти, Россия. E-mail: m.tihonowa@mail.ru

Дата поступления статьи: 14.08.2017

Дата публикации: 15.12.2017

В творчестве А. Тарковского произведения изобразительного искусства наделяются особыми художественными функциями, которые заслуживают специального изучения. По свидетельству художника М. Ромадина, интерес режиссера к изобразительному искусству был постоянным и очень глубоким. Рассказывая о совместной работе над фильмом «Солярис», он подчеркивает, что Тарковский сознательно избегал поверхностного цитирования живописи и эффекта «живой картины»: «Тарковский находил не прямые, а более отдаленные связи живописи и кино. Для фильма “Солярис” он пред-

ложил создать атмосферу, подобную картине художника раннего итальянского Возрождения Витторе Карпаччо. На картине — набережная Венеции, корабли, на переднем плане — много народу. Но самое главное то, что все персонажи погружены внутрь себя, не смотрят ни друг на друга, ни на пейзаж, никак не взаимодействуют друг с другом. Появляется странная “метафизическая” атмосфера инкоммуникабельности. В фильме для создания эквивалента ей используется прием остранения.

<...> Образ, рожденный в живописи, должен был претерпевать сильные метаморфозы, прежде чем стать образом фильма» [4, с. 327].

Пример, приведенный Ромадиным, показывает, как произведение живописи стало для режиссера источником не только изобразительных приемов, но и философских идей. Во всех фильмах Тарковского, кроме «Сталкера», прямыми участниками являются конкретные, всемирно известные произведения изобразительного искусства. В художественном мире фильма они представляют самих себя, почти как в музее. Однако столь простой на первый взгляд прием позволяет режиссеру создать дополнительный механизм смыслообразования. С помощью живописных образов Тарковский актуализирует те смысловые системы и культурные архетипы, которые определяют философское содержание фильма.

Во всех своих картинах, начиная с «Иванова детства», режиссер отдает явное предпочтение двум явлениям мирового изобразительного искусства: живописи европейского Ренессанса и древнерусской иконе. Причем и те, и другие образы могут присутствовать в одном и том же фильме («Иваново детство», «Жертвоприношение»). Эти художественные традиции воплощают две разные мировоззренческие системы, поэтому их объединение неизбежно порождает диалог. Поскольку образы иконописи и Ренессанса представляют собой художественную константу творчества Тарковского, значит, диалог между ними отражает наиболее значимые для автора проблемы и вопросы. Попытаемся проследить, как раскрывает себя указанный диалог на примере женских образов, точнее, исследуя особенности иконографии главных женских образов и ее смыслового поля, учитывая при этом, что женские персонажи у Тарковского представлены не только в исполнении актрис, но и произведениями изобразительного искусства.

Женщина в истории искусства традиционно связана с темами красоты и любви. Для А. Тарковского Красота и Любовь являются важнейшими концептами его философии, приобретая более широкое, даже универсальное значение в его размышлениях о предназначении искусства и духовной миссии художника. Понятие красоты Тарковский, как и Ф. М. Достоевский, наделяет высшим духовным смыслом. Красота для него — «символ правды». Поэтому он отрицает чистый эксперимент в искусстве. Объясняя свое понимание красоты, Тарковский полемизирует с творчеством Пабло Пикассо, ссылаясь на женские портреты художника: «Полное собрание женских портретов, скажем, Пикассо, строго говоря, не имеет ни малейшего отношения к истине. Речь идет здесь не о красивости, не о чем-то красивеньком, — речь идет о гармоничной красоте, о красоте потаенной, о красоте как таковой. Пикассо, вместо того, чтобы прославлять красоту, попытаться ее прославить, поведать о ней, засвидетельствовать эту красоту, действовал как ее разрушитель, хулиитель, изничтожитель. Истина, выраженная красотой, загадочна, она не может быть ни расшифрована, ни объяснена словами. <...> Красота — словно чудо, свидетелем которого невольно становится человек» [1, с. 324]. Режиссер утверждает, что женщина — символ любви, а любовь — «во всех смыслах самое высшее, что есть у человека на земле» [5]. Но осмысление Любви у Тарковского

неразрывно связано с такими понятиями, как Душа, Вера, Жертва. В 1983 г. на фестивале в Телорайде (США) от сказал: «Корень зла таится в нас самих. Мы все время чего-то друг от друга хотим, требуем... Но суть состоит в том, что... мы сами не готовы ничего отдать... А христианская любовь начинается с любви к самому себе. Не любя себя, нельзя любить других. Ведь сказано: “Возлюби ближнего своего, как самого себя”. Но такая любовь к себе означает не эгоизм, а способность и готовность к жертве» [5].

Живопись Ренессанса воспеваает хотя и одухотворенную, но все же вполне земную, чувственную красоту. Пытаясь постичь ее тайну, художники часто приходили к пониманию ее неоднозначности, двойственности. Проблему противоречивости чувственной красоты, и в более широком смысле — земной любви, живопись Возрождения привносит и в картины А. Тарковского. Противоречивость возникает, поскольку гуманистическая антропология Ренессанса рассматривает человеческие качества, в том числе красоту, как самодостаточные, самоценные, стремится их абсолютизировать, вынося при этом за скобки несовершенства и слабости отдельно взятой личности. Женский образ в иконе, как и вообще образ человека, лишен культа чувственной красоты. Здесь весь изобразительно-пластический строй подчинен задаче показать духовно преображенную Личность, обоженного человека, святую плоть. Такое состояние — результат полного единства воли человека и Бога, полная синергия человеческих и божественных энергий. Понимание красоты в данном случае — это проступающий в человеке, транслируемый им во вне Образ Божий. А его признаки — смиренность, простота, внутренняя тишина и просветленность. Иконный образ (и являемое им понимание красоты) содержит идею аскезы, т. е. необходимость самоотречения, принесения в жертву всего, что внутри самого человека слишком сильно привязывает его к земному, препятствует спасению его души, т. е. единству с Богом. Идеология гуманизма, а также основанное на ней искусство, отвергли аскетизм и прославляют самоутверждающуюся личность, самодостаточную во всех своих проявлениях, которая нередко противопоставляет свою свободную волю воле Всевышнего. Художники Ренессанса стремились вызвать наслаждение земной красотой. Иконописцы истончают земную плоть, чтобы сквозь нее могла проступить красота нездешняя и непротиворечивая, божественная.

Рассматривая проблему взаимодействия живописных традиций иконописи и Возрождения у Тарковского, основное внимание сосредоточим на последних двух фильмах — «Ностальгия» и «Жертвоприношение», где взаимосвязь данной проблемы с женскими образами раскрывается наиболее полно.

Иконографию образа Тарковский может формировать, активно привлекая наследие изобразительного искусства. Режиссер сам рассказывал о том, как рождалась у него концепция некоторых женских образов под влиянием произведений живописи. Напомним известный фрагмент его интервью О. Сурковой о выборе актрисы для фильма «Зеркало»: «Возьмем для примера “Портрет молодой женщины с можжевельником” Леонардо да Винчи. Образы, создаваемые Леонардо, всегда поражают двумя своими особенностями. Во-первых, удивительной способностью художника рассмотреть объект извне, снаружи, со стороны — как бы надмирностью взгляда, свойственной художникам такой категории, как Бах, Толстой. А во-вторых, свойством восприниматься в двоякопротивоположном смысле одновременно. Кажется невозможным описать впечатление, которое этот портрет Леонардо на нас производит. Невозможно даже с определенностью сказать, нравится нам эта женщина или нет, симпатична она или неприятна? Она одновременно и привлекает и отталкивает. В ней есть что-то невыразимо прекрасное и столь же отталкивающее, “дьявольское”. <...> В нашем восприятии —

при рассматривании портрета — возникает некая тревожащая пульсация, непрерывная и почти неуловимая смена эмоций — от восторга до брезгливого неприятия. <...> В “Зеркале” этот портрет нам понадобился для того, чтобы сопоставить его с героиней, подчеркнуть как в ней, так и в актрисе М. Тереховой, исполняющей главную роль, ту же самую способность быть обаятельной и отталкивающей одновременно» [1, с. 84]. В кинофильме мы видим не только «Портрет молодой женщины с можжевельником», но и «Джоконду», с ее не менее загадочным, неоднозначным выражением лица.

Образ переводчицы Эужении в «Ностальгии» заставляет вспомнить прежде всего златокудых красавиц Боттичелли с их непослушными развевающимися длинными прядями волос и неизменно грустным выражением лица. Несмотря на то что работы Боттичелли отсутствуют в фильме, иконография героини — ее черты лица, рассыпающиеся длинные волосы, легкие и свободные одежды — вызывает совершенно определенные ассоциации. Программный образ Боттичелли — Венера. Представление об античной богине Любви в эпоху Ренессанса изменилось. Один из идеологов итальянского возрожденческого гуманизма — Марсилио Фичино — изложил новое понимание Любви в письме к Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи. Он утверждал, что «любовь, как ничто другое способна выразить истинно человеческую сущность» и в то же время идею «божественной человечности» [3, с. 64]. Не соединение с Богом, как учит христианство, ведет к обожению человека, а раскрывающийся в его душе Эрос. Под влиянием этих идей Боттичелли создает свой утонченный образ языческой богини с печальным лицом и огненными, вьющимися волосами, этот идеальный, возвышенный образ чувственной красоты. Тем самым художник творит новую мифологию Любви, пытаясь примирить язычество и христианство.

В конце фильма облик Эужении разительно меняется, становится почти аскетичным. Она предстает в простом черном платье, и ее прекрасные волосы собраны на затылке в тугой узел. Она звонит герою фильма, Андрею Горчакову, которого успела полюбить и который отверг ее чувства, чтобы сообщить о своем решении выйти замуж. Выражение ее лица передает состояние внутреннего спокойствия и тихой печали. В новом облике Эужении появляется сходство еще с одним произведением итальянской живописи, и оно показано в фильме. Это церковная фреска Пьеро делла Франчески «Мадонна дель Парто». Перед этим образом итальянские женщины молятся о семейном счастье и рождении детей. И сама Мария, в отличие от канонической иконографии, изображена беременной. В начале фильма именно перед этой фреской в церкви состоялся знаменательный диалог героини с церковным сторожем о женском счастье и предназначении. Современная молодая женщина, Эужения не считает материнство смыслом жизни, скорее — досадным ограничением возможностей. Ей трудно встать на колени перед образом Мадонны, она не умеет молиться. Далее по ходу фильма женская тема получает продолжение в одном из диалогов героини с Горчаковым, когда она упрекает его в неспособности свободно отдаться своим чувствам и наслаждаться жизнью и даже видит в этом принципиальное отличие русских от европейцев.

Изменение внешнего облика героини — свидетельство внутренней перемены. Решение о создании семьи можно рассматривать как отказ от прежнего гедонистического эгоизма и вступление, с точки зрения режиссера, на путь подлинного призвания женщины. Характерно, что стало иным и ее отношение к Доменико, которого окружающие воспринимают как чудака или городского сумасшедшего. Эужения в конце фильма сама приходит на площадь, чтобы услышать последнюю проповедь Доменико, его призыв к людям осознать губительность потребительской бездуховной цивилизации и почувствовать приближение неизбежной катастрофы.

Образ Эужении, несомненно, является олицетворением женской Красоты и Любви. Но этот образ в фильме раздваивается, как и тема Любви. Две ипостаси Любви обозначены в картине: чувственная любовь-наслаждение и материнская любовь-жертва. Включив в художественный текст и подтекст фильма произведения живописи, Тарковский символически указал на эти два смысловых полюса. Более того, с помощью живописных произведений он обозначил два универсальных женских архетипа, которые условно можно обозначить как «Венера» и «Мадонна». Образ Эужении претерпевает в фильме определенное развитие. Изменения происходят не только на уровне сюжета, но и в ее облике. Не буквальная, но вполне читаемая связь ее облика с иконографией живописных женских образов помогает нам осознать архетипическую подоснову данной сюжетной линии. Происходящую с героиней перемену можно условно обозначить как движение от «Венеры» к «Мадонне». Для режиссера было важно дать в фильме визуальное сопоставление облика героини и конкретных произведений живописи. И хотя в «Ностальгии» Тарковский использует только живопись Ренессанса, но образ Мадонны, а также эволюция героини фильма, позволяют говорить об устремлении его философии к христианскому пониманию Любви.

В «Жертвоприношении» продолжается осмысление дилеммы «Венера — Мадонна». На это указывает появление совершенно нового женского образа в творчестве Тарковского. И данный образ раскрывает новые характеристики архетипа «Мадонны». Это молодая женщина — Мария, которая помогает по дому в семье главного героя фильма — профессора университета, преподающего эстетику, бывшего актера по имени Александр. Сразу же обращает на себя внимание попытка режиссера максимально скрыть признаки чувственной красоты в облике Марии. Ее волосы всегда закрыты платком, она носит черную кофту и длинную прямую черную юбку, которая зрительно удлиняет ее фигуру и делает более хрупкой и как бы бесплотной. Этот образ противоположен той пленительной женской красоте, которая безраздельно царила в предыдущих фильмах Тарковского, и не содержит никаких параллелей с живописью Ренессанса. Мария отличается от других женских персонажей фильма и своим поведением: естественностью и смиренностью. Кроме того, героиня — иностранка, в фильме упоминается, что она обладает какими-то особыми способностями, и даже называют ее ведьмой.

В картине несколько женщин, и все они связаны с темой Любви. Но именно образ Марии представляет собой новый уровень осмысления данной темы. На это указывает не только ее отличие от остальных женских персонажей, но также иконографические аналогии с иконой, чего не было раньше в фильмах Тарковского. В отличие от «Ностальгии», в последний свой фильм режиссер включает не только живопись итальянского Ренессанса — «Поклонение волхвов» Леонардо да Винчи, но и древнерусскую иконопись. В начале фильма Александр листает альбом с репродукциями древнерусских икон, подаренный ему в день рождения, восхищается за кадром одухотворенностью этой живописи, сравнивает ее с молитвой и сожалеет об утрате современным человеком способности молиться. Шведский критик Х. Лёвгрен предполагает, что облик Марии определился под влиянием иконы Богоматерь Владимирская: «На последней иконе из этой книги показана Мария и младенец Иисус. В ней отразилась та же невинность и преданность ребенку, что и во Владимирской Богоматери, о которой Тарковский, видимо, помнил, когда искал актрису на роль Марии в “Жертвоприношении” и подбирал для нее костюм». Но иконописные лики представляют собой обобщенный тип лица, в котором очень тонко проступают индивидуальные отличия. Поэтому основой для

иконографии героини можно было бы считать иконный тип лица как таковой. Образ Богоматери визуально присутствует и в «Поклонении волхвов» Леонардо, и в альбоме древнерусской иконописи, и в комнате Марии тоже есть образ Мадонны. Тем не менее иконография Марии, героини, которая олицетворяет в фильме способность жертвенной любви, восходит именно к иконной традиции. Какие же смыслы актуализирует Тарковский таким решением?

В первую очередь необходимо внести ясность в определение «ведьма», адресованное Марии. Известно, что первоначальный замысел фильма (предварительное название — «Ведьма»), возникший еще до отъезда режиссера в Европу, представлял собой историю больного раком человека. В отчаянье герой обращается за помощью к женщине с некими необычными способностями, т. е. к ведьме, которая сообщает условия исцеления: герой должен оставить семью и предаться с ней любви. Можно сказать, что в фильме остался лишь отголосок первоначальной истории. Концепция образа «ведьмы» радикально переосмыслена. Никаких намеков на сверхъестественные способности или некую инфернальность персонажа в картине нет. Выражение лица Марии, его черты, мимика не содержат и той двойственности, которая так завораживала режиссера в более ранний период творчества. Поведение героини точнее всего определяется словом «кротость», полное отсутствие гордыни. Она не знает о начале ядерной войны, что для настоящей ведуньи довольно странно. Ночной визит Александра, его поведение, слова искренне удивляют Марию. Она предполагает, что виной тому семейный конфликт, пытается успокоить и утешить героя. Но, когда Александр приставляет к виску пистолет, она выполняет его безумную просьбу, чтобы спасти его тем самым от самоубийства, т. е. приносит жертву. На комод в комнате Марии стоит Распятие; перед образом Мадонны горит свеча, что указывает на совершение молитв. Об интересной детали во время съемок «Жертвоприношения» вспоминает Лейла Александер, переводчик режиссера на съемках фильма. По ее словам, Тарковский очень хотел поставить в комнате Марии куст белоснежной черемухи, но тот слишком быстро увял, и от этой идеи пришлось отказаться. Эти цветы, несомненно, могли стать визуальным знаком духовной красоты и чистоты героини.

В подсознании Александра Мария отождествляется и с его женой, и с матерью. Во время сцены в комнате Марии возникает кадр-видение, в котором главный герой лежит на траве, а рядом сидит Мария, но у нее прическа и платье жены, Аделаиды. В течение важнейшего фрагмента, который начинается тем, что Отто убеждает Александра в необходимости провести ночь с «ведьмой», и завершается пробуждением Александра у себя дома, несколько раз возникает тема матери героя. Первый раз — в черно-белом сне Александра перед появлением Отто. Пожилая женщина сидит в темной комнате и смотрит в окно. Затем Александр идет среди облетевших деревьев, по раскисшей от дождей, усыпанной старой листвой земле. Он приближается к старому полуразрушенному дому. Это, видимо, дом, где он в детстве жил с матерью, и погибший сад, о котором он будет рассказывать Марии. Напоминанием о детстве являются снятые крупным планом босые ноги ребенка, быстро убежавшие из кадра. Второй момент — когда Александр рассказывает Марии о болезни своей матери и о том, как он погубил прекрасный сад, пытаясь навести в нем порядок. Рассказ и сон явно связаны между собой. И третье — пробуждение героя в своем доме после ночи, проведенной у Марии. На экране — кабинет Александра, он спит на диване, но за кадром продолжает звучать голос Марии, ее слова утешения. В какой-то момент герою слышится в этих словах голос и речь его матери. Он внезапно просыпается и громко произносит: «Мама».

На первый взгляд, образ Марии словно распадается на три ипостаси: Возлюбленная — Жена — Мать. Однако нам кажется более убедительным другое объяснение. Мария у Тарковского — воплощение истинной женской сущности, и эта сущность — Любовь. Мария олицетворяет ту самоотверженную, истинно духовную Любовь, которая должна освещать собой все ипостаси Женщины. Но полнее всего бескорыстная жертвенная любовь раскрывается в материнстве. Об этом напоминают образы Богоматери, включенные в картину.

Иконография Марии свидетельствует о том, что режиссер стремится подчеркнуть духовный статус Любви. И вот — великолепная живопись Ренессанса с ее чувственной красотой отвергнута. («Поклонение волхвов» — незавершенная работа Леонардо — почти монохромна, а местами графична.) Облик же Марии приобретает черты аскетичности и тяготеет к иконной традиции, указывая тем самым на духовные истоки земной жертвенной любви. Изобразительная стилистика Ренессанса и иконы вступают в диалог — противостояние на уровне подтекста. Можно предположить, что режиссеру открылась разница духовного опыта, воплощенного в линиях и красках иконописи и Возрождения. Об этой разнице поведал в свое время русский философ и православный священник Сергей Булгаков. Он рассказал о восприятии «Сикстинской Мадонны» Рафаэля, которую дважды видел в Дрезденской галерее. Впервые — когда он был атеистом, и второй раз — после нескольких лет воцерковленной жизни. При первой встрече картина произвела на него сильное эмоциональное впечатление и показалась ему совершенным воплощением образа Мадонны. О второй встрече с полотном Рафаэля Булгаков пишет: «Первое впечатление было, что я не туда попал и передо мной не Она. <...> К чему таить и лукавить? Я не увидел Богоматери. Здесь — красота, лишь дивная человеческая красота, с ее религиозной двусмысленностью, но <...> безблагодатность.

<...> Про эту красоту Ренессанса нельзя сказать, чтобы она могла “спасти мир”, ибо она сама нуждается в спасении.

Красота, двусмысленная и обольстительная, розовым облаком застилает здесь мир духовный, искусство же становится магией красоты» [6, с. 465].

В женской красоте как в жизни, так и в искусстве Тарковский видит отражение тайны жизни — той изначальной тайны, которую невозможно расшифровать, и потому красота — это чудо, по его собственным словам. Двойственность, противоречивость некоторых образов Леонардо он вначале также рассматривает как отражение этой чудесной тайны. Но поиски духовных основ жизни и культуры, подводят его к выбору: либо обожествление природно-чувственной сферы жизни (концепция Ренессанса), либо ее полное одухотворение и, следовательно, преображение (концепция Христианства). В «Жертвоприношении» Отто говорит, что Леонардо его пугает. Противоречивость образов Леонардо да Винчи на самом деле оказывается откровением о присутствии разрушительных сил в человеке и социуме. В полной мере это относится и к «Поклонению волхвов». Мария с Младенцем Христом окружена толпой людей, охваченных каким-то смятением, страхом и даже ужасом. Тема преклонения человечества перед явившимся в этот мир Спасителем у художника получила неожиданное апокалиптическое звучание. Данное произведение в фильме связано не только с темой «дара», но и с темой духовного кризиса современной цивилизации, ее катастрофических перспектив.

Похоже, что Мария в фильме — единственный верующий человек. Александр лишь ищет и жаждет веры, и в своем жертвоприношении он, возможно, видит необходимое условие для ее обретения. Можно предположить, что именно молитва Марии, а не отчаянная мольба Александра, не их ночь любви, действительно спасла мир. Мир

погибает оттого, что в нем нет любви. Не чувственной любви, не любви-наслаждения, но любви-жертвы. Той любви, которая «долго терпит» и «милосердствует», «не превозносится», «не ищет своего», которая никогда не прекратится, «хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится» (1 Кор. 13). В фильме не звучат эти слова апостола Павла, но они звучали в другой картине, в устах русского иконописца Андрея Рублева. Содержание последнего фильма Тарковского заставляет о них вспомнить. Формулу Достоевского «Красота спасет мир», Тарковский словно хочет дополнить еще одной формулой — «Любовь спасет мир».

Женские образы Тарковского обнаруживают от фильма к фильму все более глубокую связь с его философией любви и поисками веры, а значит, поисками альтернативы духовной деградации общества, поисками спасения. Тема жертвенной любви и ее тесная связь с верой в последнем фильме мастера указывают на то, что им сделан выбор в пользу идеи духовного преображения отдельного человека и социума в целом. Так анализ иконографии женских образов, а также их живописных прообразов подводит нас к выводу: философия Любви и Красоты А. Тарковского постепенно удаляется от идеалов ренессансного гуманизма и все больше наполняется христианским смыслом.

Иконологическая интерпретация женских образов, конечно, не исчерпывает всего многослойного философского содержания фильмов режиссера. Но она помогает прояснить существенно важные аспекты их семантики и поэтики, необходимые для понимания духовных и творческих поисков А. Тарковского.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Андрей Тарковский о киноискусстве. Интервью // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. 398 с.
- 2 Лёвгрен Х. Леонардо да Винчи и «Жертвоприношение» // Искусство кино. 1992. № 6. С. 55–60.
- 3 Петрочук О. Сандро Боттичелли. М.: Искусство, 1984. 221 с.
- 4 Ромадин М. Тарковский и художники // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. 398 с.
- 5 Тарковский А. Для целей личности высоких // Медиа-архив «Андрей Тарковский». 2008–2012. URL: www.tarkovskiy.su (дата обращения: 07.10.2017).
- 6 Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. М.: Паломник, 2001. 474 с.

© 2017. Rita E. Tikhonova
Tolyatti, Russia

ICONOGRAPHY AND SEMANTICS OF THE FEMALE IMAGE IN A. TARKOVSKY'S FILMS "NOSTALGIA" AND "SACRIFICE"

Abstract: Artworks perform special artistic functions in the work of A. Tarkovsky. In all his films Director prefers two phenomena of the world of fine arts: painting of the European Renaissance and old Russian icon. These artistic traditions embody two different ideological systems, so their Association inevitably results in dialogue. Paper

attempts to reveal the specifics of this sort of conversation as exemplified by the female portrayals, focusing on the films “Nostalgia” and “Sacrifice”. The image of interpreter Eugenie in “Nostalgia” brings to mind images of women by Botticelli, especially Venus. At the end of the film we see the reference to a Church fresco by Piero della Francesca “Madonna del Parto” resembling the heroine. External change is the evidence of internal changes. As indicated in the picture there are two faces of Love: sensual love- delight and maternal love-sacrifice. “Sacrifice” pursues comprehension of the dilemma “Venus — Madonna”. There is a new female character — maid Maria — which embodies the idea of sacrificial love. The author likens its iconography to Orthodox icon. By doing so the Director aims to underline the spiritual status of Love. With every film female images by Tarkovsky reveal a deeper connection with his philosophy of love and finding faith. Analysis of the iconography of female images lets us conclude: philosophy of Love and Beauty of Andrei Tarkovsky gradually developed from the ideals of Renaissance humanism moved towards more Christian world perception.

Keywords: Iconography, cultural archetype, painting of the Renaissance, the ideology of humanism, orthodox iconography, Christian anthropology.

Information about the author: Rita E. Tikhonova — PhD in Arts, Associate Professor, Tolyatti State University, Belorusskaia St., 14, 445020 Tolyatti, Russia. E-mail: m.tihonowa@mail.ru

Received: August 14, 2017

Date of publication: December 15, 2017

REFERENCES

- 1 Andrej Tarkovskij o kinoiskusstve. Interview [Andrei Tarkovsky on cinema. Interview]. *Mir i fil'my Andreja Tarkovskogo* [The world and films of Andrei Tarkovsky]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 398 p. (In Russian)
- 2 Ljovgren H. Leonardo da Vinchi i “Zhertvoprinoshenie” [Leonardo da Vinci and “The Sacrifice”]. *Iskusstvo kino*, 1992, no 6, pp. 55–60. (In Russian)
- 3 Petrochuk O. *Sandro Botticelli* [Sandro Botticelli]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1984. 221 p. (In Russian)
- 4 Romadin M. Tarkovskij i hudozhniki [Tarkovsky and artists]. *Mir i fil'my Andreja Tarkovskogo* [The world and films of Andrei Tarkovsky]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 398 p. (In Russian)
- 5 Tarkovskij A. Dlja celej lichnosti vysokih [For higher purposes of the person]. *Media-arhiv “Andrej Tarkovskij”. 2008–2012* [Media archive “Andrei Tarkovsky” 2008–2012]. Available at: www.tarkovskiy.su (accessed 07 October 2017). (In Russian)
- 6 Uspenskij L. *Bogoslovie ikony Pravoslavnoj Cerkvi* [The theology of icons of the Orthodox Church]. Moscow, Palomnik Publ., 2001. 474 p. (In Russian)