

УДК 791:111(47)  
ББК 85.373(2)6:87.5

## **АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ: ЧЕЛОВЕК И СТИХИИ БЫТИЯ**

А.И. ТИМОФЕЕВ

Санкт-Петербургский национальный исследовательский университет  
информационных технологий, механики и оптики  
Кронверкский пр., 49, г. Санкт-Петербург, 197101, Российская Федерация  
E-mail: timalex52@gmail.com

*На материале фильма А. Тарковского «Зеркало» исследуется роль образов четырех стихий как особых выразительных средств в его творчестве. Обосновывается тезис, что они активно помогают интегрировать как душевный опыт героев фильма, так и переживания зрителей, позволяют наглядно соединить самость человека как микрокосмоса с абсолютным творческим процессом, который движет Универсум. Делается вывод, что*

образы стихий позволяют режиссеру донести до зрителей свое эмоциональное, эстетически-непосредственное переживание жизни, слить в некоторое единство переживаемые героями чувства и дать общее представление картины в целом. Тем самым у Тарковского образы стихий продуктивно «работают» в драматургии картины.

Ключевые слова: творчество Андрея Тарковского, фильм «Зеркало», четыре стихии, выразительные средства, человек, целостность бытия.

## ANDREY TARKOVSKY: MAN AND THE FOUR ELEMENTS OF THE WORLD

AI. TIMOFEEV

St. Petersburg national research university of information technologies, mechanics and optics,  
49, Kronverksky prospect, St. Petersburg, 197101, Russian Federation  
E-mail: timalex52@gmail.com

*The author considers the ideas of the outstanding film director A. Tarkovsky about the role of images of four elements as special means of expression in his creativity according to the materials in the A. Tarkovsky's film «Mirror». The article presents the thesis proving that they actively help to integrate both sincere experience of the characters of the film, and experience of the audience, is located. These images allow to visually connect the self of the man as microcosm to absolute creative process which moves the universe. The conclusion is drawn that images of elements allow the director to make his emotional, esthetic experience of life clear for the audience, let unite feelings of the characters and give the general idea of the film as a whole. Thereby Tarkovsky's images of elements productively «work» in dramatic concept of the film.*

Keywords: Andrey Tarkovsky's creativity work, «Mirror», four elements, means of expression, man, being integrality.

И вправду чуден был язык воды,  
Рассказ какой-то про одно и то же,  
На свет звезды, на беглый блеск слюды.  
На предсказание беды похожий.  
И что-то было в ней от детских лет,  
От непривычки мерить жизнь годами,  
И от того, чему названья нет,  
Что по ночам приходит перед снами,  
От грозного, как в ранние года,  
Растительного самоощущенья.  
Вот какова была в тот день вода  
И речь ее – без смысла и значенья.

Арсений Тарковский  
«На берегу»

Исследователи творчества Тарковского обратили внимание на глубокую, внутреннюю философичность фильмов режиссера. В одной из своих лекций по кинорежиссуре Тарковский заметил, что главной темой для него является человек: «Искусство занимается только человеком и ничем другим заниматься не может, а значит, и не может выйти за пределы человеческого взгляда, не может, так сказать, взглянуть на человека с другой стороны, со стороны “нечеловеческой”»[1, с. 23].

Человек в его фильмах, существуя в мире, постоянно напряженно переживает свою реальность, которая имеет свой живой характер и особый ритм. Очевидно, что художественная философия требует иных выразительных средств, нежели понятийная философия. Режиссер был постоянно в поиске таких средств. В «Зеркале» он использует, с одной стороны, стихи своего отца Арсения Тарковского, а с другой – некоторые сквозные образы-мифы, среди которых первое место занимают образы стихий, одушевленные и насыщенные смыслами.

Стихи Арсения Тарковского являются лейтмотивом фильма «Зеркало». В ритме слова они говорят о тех общих смыслах, которые Андрей Тарковский пытается выразить в динамике и энергетике образов, в их движении. Сами образы энергично насыщены, и эта их энергетика реализуется в действии, которое происходит не в ньютоновском абсолютном пространстве и времени, а в особо выстроенной среде, которая конструируется напряженной динамикой субстанциональных начал, небезразличных к человеку и небезразличных для человека. Отметим, что в «Сталкере» такой внутренней энергетикой обладает Зона, в которой протекает почти все действие этого фильма. Здесь Сталкер является человеком, который умеет взаимодействовать с этой энергетикой и поэтому может быть проводником для людей, стремящихся попасть в центр Зоны, где находится комната, в которой каждый имеет возможность постичь Высший Смысл своего личностного бытия. В фильме «Зеркало» такой живой средой, соучаствующей в бытии человека, становятся четыре стихии, которые еще с античных времен воспринимались в качестве факторов, определяющих как фундаментальные процессы макрокосмоса, так и самость человека как микрокосмоса.

Для Тарковского взаимодействие стихий есть, скорее, их обоюдная игра, а не борьба. Борьба предполагает, что какая-то из сторон процесса мыслится в абсолютно отрицательном виде и поэтому сама должна быть полностью отрицаема. Игра же близка по смыслу к естественному процессу, состоящему в полагании единого различным и, наоборот, различного единым. Этот обмен противоположными определениями задает абсолютный творческий процесс, порождающий все изменения в Универсуме. Он абсолютен в том смысле, что одновременно объективен и субъективен. Объективен в качестве взаимодействия базисных природных сущностей – стихий. А субъективен, поскольку именно человек, находясь и действуя в этой энергичной среде, отражает и выражает этот процесс в своих бытийных, ценностных и эстетических определениях. Таким образом, в этой игре человеческий дух способен приобрести свободу и целостную форму, добиться глубинной самореализации. С нашей точки зрения, образы стихий, с одной стороны, соединяют сознание и подсознание отдельного индивида, а с другой, принадлежат как отдельным людям, так и человечеству в целом. В «Зеркале» они активно работают и на интеграцию душевного опыта героев фильма, и на интеграцию переживаний зрителей.

Уже в поздний период творчества, после создания «Ностальгии», характеризуя то, какую роль должны играть стихии в зрительском восприятии фильма, А. Тарковский писал: «Дождь, огонь, вода, снег, роса, поземка – часть той материальной среды, в которой мы обитаем, правда жизни, если хотите. Поэтому мне странно слышать, когда люди видят на экране природу, равнодушно воссозданную, то они

не просто наслаждаются ее, а ищут какой-то потаенный якобы смысл. Конечно, можно видеть в дожде только плохую погоду, а я воссоздаю, скажем, используя дождь, определенным образом эстетизированную среду, в которую погружается действие фильма. Однако это совсем не означает, что природа призвана в моих фильмах что-то символизировать, Боже упаси» [2, с. 332]. На наш взгляд, основное противоречие, о котором здесь пишет Тарковский, – это противоречие между эстетическими образами фильма, которые должны непосредственно восприниматься и переживаться зрителями, и их символическими значениями, как их понимает Тарковский. Понимание же им символов состоит в том, что они являются наглядным выражением какой-то абстрактной идеи. В связи с этим он продолжает свои рассуждения следующим образом, сетуя на извращение художественного вкуса зрителей так называемым «идейным» кино: «...экран приближает мир, действительный мир к зрителю, дает возможность увидеть его полно и объемно, что называется, почувствовать его «запах», как бы кожей ощутить его влажность и сухость, – ...зритель, оказывается, уже настолько потерял способность просто отдаться эмоциональному, эстетически-непосредственному впечатлению, что немедленно корректирует и перепроверяет себя вопросами: а зачем? отчего? почему?» [2, с. 332–333].

Как раз образы стихий позволяют режиссеру донести до зрителей свое эмоциональное, эстетически-непосредственное переживание жизни, позволяют слить в некоторое единство переживаемые героями чувства и дать общую интуицию картины в целом.

Попробуем на конкретном материале фильма «Зеркало» показать, как образы стихий «работают» в драматургии картины. В сложившейся традиции стихии перечисляются в следующем порядке: огонь, воздух, вода, земля. Мы начнем рассмотрение с самой динамичной сущности, каковой является огонь. При этом, с нашей точки зрения, понимание стихий у Тарковского амбивалентно. Исходя из этого, вряд ли можно согласится со слишком ригористической точкой зрения Д.А. Салынского, который приписывает каждой из стихий какое-то одно фундаментальное свойство, противоположное свойству других стихий. Так, он пишет: «Если вода и темнота в фильмах Тарковского воплощают смерть, то свет и огонь – духовную, высшую жизнь» [3, с. 387].

Огонь в фильме явно выраженным образом присутствует в трех эпизодах, и все они, безусловно, имеют важное смысловое значение. Стихия огня связывает отдельные эпизоды картины и обозначает эволюцию ее общей идеи. Кроме того, эта стихия в виде фонового элемента присутствует и во многих других эпизодах.

В начале фильма, в одном из первых эпизодов, отнесенных к довоенному времени, мощно снят пожар сарая. В этом фрагменте стихия огня выступает как предзнаменование, как смутная тревога от зарождающего ощущения неустойчивости бытия. Игра человека с огнем предстает как детская забава, человек не ведает еще, что творит. Вот как об этом пишет Симонетта Сальвестрони: «Дети с любопытством, а взрослые с растерянностью наблюдают за разрушительной силой стихии, против которой они бессильны» [4, с. 57].

В сценарии говорится, что сарай, вероятно, поджег мальчик по имени Витька. Можно вспомнить, что значение его полного имени Виктор – победитель. При этом огонь, бушующий на фоне дождя, несет в себе энергию вражды.

Основной эпизод, связанный со стихией огня, – «Контуженный военрук». Если в первом эпизоде огонь можно трактовать как вырвавшуюся на свободу природную стихию, то во втором – это, скорее, социальная стихия. Образ военрука демонстрирует результат действия на человека огня вражды, но в то же время – и в этом главный смысл эпизода – этот агрессивный огонь снимается огнем любви. Выражением и носителем этого огня любви является «рыжая, рыжая» девочка-саламандра<sup>1</sup>, за которой «бегают» и военрук, и Автор фильма в его детские годы, выпавшие на период войны. Действие эпизода разворачивается в тире, где звучит команда «огонь», где учат детей воевать. Здесь, казалось бы, господствует вражда. Школьники конфликтуют с военруком, они интуитивно сопротивляются этим урокам вражды, поскольку на собственном опыте знают, что такое война.

Важнейший персонаж эпизода – мальчик по фамилии Асафьев, эвакуированный из блокадного Ленинграда. Он принес в тир гранату, и дети ею играют. Граната падает и через мгновение должна взорваться. Чтобы спасти детей, военрук накрывает ее своим телом. Однако взрыва не происходит, поскольку граната была учебной. Это всего лишь детская игра, детская шалость. Тем не менее, эта шалость снимает обоюдную вражду и выявляет глубинную любовь, которая вновь становится зримой в образе девочки-саламандры, сидящей у огня.

Сцена, в которой мы видим сидящую у огня девочку, отнесена к эпизоду «Сережки». Этот эпизод является ключевым для процесса кристаллизации взрослеющего самосознания Автора, и образ девочки играет в этом процессе существенную роль. Крупным планом показана кисть руки девочки, сквозь которую просвечивает огонь. Рука девочки, еще не имеющая выраженных женских форм, уже как бы налита внутренним огнем любви. Этот образ девочки-саламандры будет присутствовать в сознании Автора всю его жизнь.

В фильме концовка эпизода «Контуженный военрук» решена иначе, чем в сценарии. В сценарии этот эпизод заканчивается на той же ноте вражды и непонимания, которая звучит в душе мальчика, бросившего учебную гранату. Он поднимается на холм и чувствует, что мир людей, окружающих его, чужой для него. В фильме интонация этой сцены совсем другая. Вид с холма, который созерцает мальчик, дан в примиряющем ракурсе. Вместе с мальчиком зритель видит прекрасный образ зимы: река времени застыла, застыла вся земля. Противоречия между любовью и враждой сняты в неподвижности сущего. Над всем царствует вечный покой природы. На голову мальчика садится птица, и это символизирует его духовное преображение. Он обрел внутреннее единство, его психика стала душой, и он увидел фаворский свет в глубине своей души.

Социальный аспект перехода борьбы стихий в их игру обозначен стихотворением Арсения Тарковского «Жизнь, жизнь». В нем жизнь мыслится как вечная игра различий, переходящих в единство и затем порождающих новые различия. Стихотворение звучит на фоне документальных кадров, показыва-

---

<sup>1</sup> В свое время Парацельс на основе древнегерманской мифологии антропоморфизировал четыре традиционные стихии: духами земли являются гномы, воды – ундины, воздуха – сельфиды, а огня – саламандры.

ющих тяготы войны, жертвенный подвиг солдат в их устремленности к Победе. Эта документальная вставка заканчивается огненным салютом Победы. Огонь при этом выражает счастье и радость. Получается, что даже такое страшное действие, как война, обретает новые смыслы: солдаты, которые внешне проявляют только огонь вражды, несут в себе и огонь любви. Именно об этом, об огне любви, эпизод «Контуженный военрук».

Третий эпизод, в котором огонь играет знаковую роль, относится, по хронологии фильма, к современности, к настоящему главного героя. Автор и его бывшая жена Наталья ведут диалог о специфике общества потребления, которое в тот период формировалось в Советском Союзе, но в более глубоком плане речь идет о том смысловом тупике, в котором оказалась их жизнь, да и жизнь многих других людей их поколения.

Вдруг они замечают, что их сын Игнат, играя во дворе, развел огонь и жжет куст. Они начинают обсуждать эту шалость, и Наталья сравнивает Игната с Моисеем, которому явился Бог в горящем кусте терновника (неопалимая купина). Детская и, казалось бы, случайная игра приобретает глубокий символический смысл.

В книге «Исход» Ветхого Завета Бог, явившийся Моисею, говорит ему, что евреи должны уйти под его руководством из египетского плена на землю обетованную. Как видно, в этом эпизоде фильма присутствует сопоставление – задача, стоящая перед вождем и пророком, соотносится с задачей, стоящей перед ребенком. Тем самым уже в «Зеркале» ясно видно упование Тарковского на будущее поколение, которое, может быть, сумеет преодолеть еще только зарождающееся ощущение смысловой безысходности личного бытия. В дальнейшем это упование станет лейтмотивом его последней картины «Жертвоприношение».

В этом эпизоде огонь предстает не знаком глубинных brutальных сил, таящихся в социуме, он символизирует не противоположные силы человеческой души, а предстает как проявление мира горного в мире дольном. Огонь напрямую отождествляется с энергией Бога, действующей в мире. Эта энергия и открывает человеку путь в вечную жизнь духа.

Если стихия огня и, как мы увидим в дальнейшем, воды явным образом присутствуют в фильме, то, кажется, что на стихию воздуха Тарковский не обращает внимания. Это не так. С одной стороны, для режиссера стихия воздуха – это выражение души, духа отдельного человека, а с другой – вместилище общих, абстрактных социальных идей, чуждых и даже враждебных индивиду. Абстрактные идеи – это «воздушные замки». В определении смысла и роли абстракций в социуме Тарковский во многом следует за Ф.М. Достоевским, который полагал, что общество – это организм, и оно живо благодаря нравственным, религиозным чувствам людей, а не их абстрактным идеям.

Что касается взаимоотношений стихии воздуха и человеческой души, то во многих эпизодах картины Тарковского смятение, рождающееся в душе того или иного героя, выражается через порывы ветра, которые возникают как бы ниоткуда и делают подвижной и неустойчивой окружающую реальность. На это в своей монографии обращает внимание И.И. Евлампиев: «Эти порывы ветра – *отражение* в природе, в окружающем мире мгновенного всплеска чувств в душе



человека» [5, с. 166]. Получается, что душа и окружающая ее атмосфера как бы чувствуют друг друга, созвучны друг другу, они как бы играют друг с другом.

Тема воздуха как вместилища абстрактных идей раскрывается в фильме посредством документальных вставок. Прежде всего, следует обратить внимание на аэростат с надписью «СССР», уносящийся в небо<sup>2</sup>. Поднимающийся аэростат символизирует отвлеченность и «возвышенность» абстрактной идеи, но люди, оставшиеся на земле, продолжают жить своей земной жизнью, не обращая на нее внимания. В следующих документальных кадрах показан проезд триумфального кортежа, и мы видим, как на головы людей сверху, как будто с неба, сыплются миллионы листовок, в которых провозглашена та же абстрактная идея как истина в последней инстанции.

Враждебность абстрактных идей обычному человеку ясно выражена и в документальном эпизоде, показывающем Испанию времен гражданской войны. В нем люди спасаются от воздушного налета, и женщина тащит разбитое зеркало – как символ разбитого самосознания. Эти абстрактные идеи отрывают испанских детей, как и многих других людей в это время, от родной почвы и делают их неврастениками. Враждебность идей, в особенности политических абстракций, человеку выражена в фильме целым рядом образов. Кульминацией становятся документальные кадры миллионного митинга на площади «Тяньаньмэнь» в маоистском Китае, где все человеческие индивидуальности нивелируются до состояния однородной массы. Абстракция не признает игры, в ней постоянно присутствует лишь одна из противоположностей, поэтому она всегда порождает вражду, абстракция плохо совместима с живой жизнью людей.

Что касается стихии воды, то она очень ясно присутствует во всем творчестве Тарковского. В «Зеркале» вода по большей части показана в соотношении с другими стихиями, но в то же время она трактуется очень амбивалентно. Вода – это символ времени в его исторической определенности, она выражает состояние и течение времени. При этом вода олицетворяет главным образом субъективное, экзистенциальное время жизни человека, а оно очень редко бывает только хорошим или только плохим.

В нескольких эпизодах стихия воды представлена в образе реки. В одном из эпизодов, «Сережки», возвращаясь домой после похода к докторше, Мария Николаевна и Алексей идут вдоль берега быстрой реки, которая течет в противоположном их движению направлении. Создается впечатление, что они идут против общего течения жизни, против всеобщего практицизма и вещизма, против стремления людей к материальному благополучию. Они хотят сохранить семейные ценности вопреки обстоятельствам и тенденциям времени.

Еще одна сцена с водой присутствует в последнем эпизоде, когда Автор вспоминает, как он купался в детстве летним днем в чистых, спокойных водах реки, а его мать рядом полоскала белье. Это воспоминание символизирует время детства

---

<sup>2</sup> Образ аэростата как символа отрыва от земных корней не был в «Зеркале» случайным. В «Солярисе» на стене в комнате Криса Кельвина на орбитальной станции висят репродукции изображений монгольфьеров – первых аэростатов.

как лучшее время – лучшие переживания, состояние безопасности, спокойной радости, которые дает земля, мать и отчий дом. Очевидно, что в этой сцене вода вызывает положительные эмоции, ничего отрицательного стихия воды здесь не несет. Мальчик просто играет в воде и с водой.

С другой стороны, в сценарии есть эпизод, не вошедший в фильм, в котором вода-время поглощает мир детства. Река после возведения Куйбышевской ГЭС затопила Завражье, родные места Автора (Тарковского). Ему снится сон, переносящий его в детство, он плывет с матерью в лодке над своим затопленным домом, ныряет и видит в воде полуразрушенный дом. Вынырнув на поверхность, он испытывает чувство «горькой и тоскливой опустошенности». Понятно, что в этой сцене вода играет уже эмоционально-негативную роль.

Таким образом, стихия воды в мироощущении героев фильма Тарковского играет как положительную, так и отрицательную роль, она амбивалентна.

Вода как стихия в фильме очень часто воспринимается в ее единстве со стихией воздуха. Это единство реализуется в образе дождя. Дождь в фильме дает интуицию движения времени, насыщенного энергией определенной идеи, определенной ментальности. Он служит субсуммирующим смысловым фоном многих эпизодов. Самым показательным в этом плане представляется эпизод «Типография». Идущий ливень символизирует параноидальный бред господствующей в социуме идеологии, он пропитывает одежду главной героини, точно так же как идеология пропитывает внешние (не глубинные) слои ее личности. Эту связь образа дождя и социальной паранойи, не очень хорошо различимую в картине, проясняет одно место сценария: «Господи, – вдруг, как бы опомнившись, сказала мать, – я же совсем промокла. Она подошла к окну, за которым бушевал ливень, и шум его сливался с мерным тяжелым рокотом машин огромной типографии, занимавшей в Замоскворечье целый квартал...» [6, с. 15].

Когда героиня приходит в душ, чтобы смыть нервное напряжение, вызванное реакцией на социальную паранойю, оказывается, что в кранах нет воды. Это можно понять так, что для очищения глубинных, вневременных слоев личности требуется отключиться от течения социального, а значит, идеологизированного времени. При этом движение героини в глубину своей личности образно выражено с помощью ее прохода по длинным коридорам, сопровождаемого чтением стихов, в которых противопоставлены друг другу нравственные взаимоотношения двух любящих и инструментальное отношение к ним общества.

Еще один эпизод картины, в котором образ воды играет определяющую роль, оформляя его смысловую целостность, – это сцена (сон или видение), в которой мать Автора моет волосы. С потолка квартиры, где мать моет волосы, льются потоки воды, падает штукатурка. Смысл этого эпизода толкуется очень по-разному. Кажется, что в нем, с одной стороны, в качестве подтекста присутствует антитеза «дом – квартира»; в этой антитезе дом – это «корни», это надежность, устойчивость в потоке времени, а квартира, наоборот, – ненадежность, как результат отрыва от корней. С другой стороны, мы видим лишь длинные волосы матери, полностью закрывающие ее лицо. Волосы служат образом силы женщины, противостоящей времени. Ее лицо, т.е. ее индивидуальность, не видна, видно только ее природное начало. Здесь женщина пред-



ставлена как стихия, причем не столько как носительница силы любви, сколько как образ той первозданной силы, которая служит динамическим основанием и любви и вражды. Заметим, что образ волос как внутренней силы женщины повторяется, но не так выражено, в эпизоде спора Автора с Натальей.

Если в «Зеркале» вода дана в движении, прежде всего в виде дождя, выражающего время в его исторической определенности, которое обрушивается на индивида, то в «Ностальгии» она неподвижна, как время в навязчивом и важном воспоминании, а в «Жертвоприношении» по ходу фильма вода часто показана в лужах, что соответствует фрагментарности времени и фрагментарности самосознания личности. В конце последней картины Тарковского вода предстает в облике моря. Оно, спокойное, красивое, выступает как образ исполнения желаний в будущем, образ умиротворения и покоя.

В системе стихий Тарковского суммирующий образ, придающий целостность кинодействию, – это образ земли. Эта стихия воспринимается как жизненный фундамент, она означает реальное, нечто питающее человека, дающее ему основу. В этом смысле очень важны две сцены в фильме «Зеркало» – одна в начале, другая в конце. В первой случайный прохожий и Мария Николаевна (мать) падают на землю, и прохожий с близкого расстояния смотрит на траву, на корни деревьев; он противопоставляет спокойное бытие земли и суетную жизнь людей, оценивая первое положительно, а второе – отрицательно. Его рассуждения как бы задают тот смысловой ракурс, исходя из которого в фильме рассматривается стихия земли. Во второй из упомянутых сцен, которую условно можно назвать «Зачатие», земля изображается как некая твердь, на которой начинается и проходит жизнь индивида. Люди полны суеты, они решают свои повседневные проблемы, но эта суета есть одновременно и неизбежное движение по полю жизни, поле – это знак судьбы, неотвратно уводящий человека за горизонт его индивидуального существования. Особенно выразительны последние кадры картины, они показывают, как уменьшается просвет земной жизни человека по мере того, как множится количество лет-деревьев его земного существования.

Земля – это родовые корни, дом как семейное гнездо, построенное предками, едва заметный в лесу. Уже упоминалась антитеза «дом–квартира», играющая в фильме одно из базовых смысловых значений. Строка из стихотворения Арсения Тарковского «живите в доме, и не рухнет дом» стала как бы основным мотивом всего фильма. Заметим, что в «Солярисе» противопоставление земного дома отца Криса Кельвина и орбитальной станции также выражено очень отчетливо. Совсем другое понимание дома присутствует в «Жертвоприношении», здесь купленный главным героем дом стоит на острове, на голом месте. Остров выступает как образ одиночества и изолированности. Дом здесь не родной, его можно принести в жертву.

Земля, как мать, порождает, но она же и забирает. Ссора с матерью равна ссоре с землей. Эта ссора для Автора означает его самостоятельность, и эта самостоятельность ведет к тому, что тождественность его личности становится внутри себя различной. Биографическая идентичность перестает быть тождественной его личностной идентичности. Проблема преодоления этого раз-

личения решается в постоянно повторяющемся сне. В нем он стремится постигнуть единство всей совокупности времени своей жизни, своего прошлого, настоящего и будущего, и значит, индивидуальной целостности души. В этом сне Автор пытается войти в дом своего детства, где его ждет встреча с матерью. Войти никак не удастся, но тем не менее общим выводом, зафиксированным в самом конце сценария, становится мысль о том, что мать бессмертна. Образ матери, как и образ земли, ведет человека через поле жизни. В «Зеркале» Тарковский пытается связать биографическое прошлое и настоящее; тема упования на будущее станет значимой в «Жертвоприношении». В идеале личность должна собрать в целое и биографическую ретроспективу, и биографическую перспективу, тогда ее эмпирическое бытие будет вписано в ее полную временную реальность. Чтобы установить окончательные смыслы в стихии жизни, этот процесс «вглядывания» является безусловно необходимым.

В итоге следует отметить, что хотя в «Зеркале» нет целостного сюжета, но есть внутренняя целостность смысла. Эта целостность выражается через значимые сквозные образы, и такими образами в картине становятся, в том числе, и стихии. Эти образы живут не только внутри эпизода, как это было в предыдущих фильмах режиссера, но и служат средством связи эпизодов в смысловое целое.

#### Список литературы

1. Тарковский А.А. Лекции по кинорежиссуре // Тарковский А.А. Уроки режиссуры. М., 1993. С. 16–76.
2. Тарковский А.А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. М., 2002. С. 95–348.
3. Салынский Д.А. Киногерменевтика Тарковского. М., 2009. 573 с.
4. Сальвестрони С. Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура. М., 2009. 237 с.
5. Евлампиев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. Уфа, 2012. 472 с.
6. Мишарин А., Тарковский А. «Зеркало» // Киносценарии. 1994. № 6. С. 3–46.

#### References

1. Tarkovskiy, A.A. Lektsii po kinorezhissure [Lectures on the art of film direction], in Tarkovskiy, A.A. *Uroki rezhissury* [Lessons of the art of direction], Moscow, 1993, pp. 16–76.
2. Tarkovskiy, A.A. Zapechatlennoe vremya [Imprinted Time], in Andrey Tarkovskiy. *Arkhiy. Dokumenty. Vospominaniya* [Archives. Documentaries. Memoirs], Moscow, 2002, pp. 95–348.
3. Salynskiy, D.A. *Kinogervenevtika Tarkovskogo* [Film hermeneutics of Tarkovsky], Moscow, 2009, 573 p.
4. Salvestroni, S. *Fil'my Andrey Tarkovskogo i russkaya dukhovnaya kul'tura* [Films by Andrei Tarkovsky and spiritual culture of Russia], Moscow, 2009, 237 p.
5. Evlampiev, I.I. *Khudozhestvennaya filosofiya Andrey Tarkovskogo* [Art Philosophy of Andrei Tarkovsky], Ufa, 2012, 472 p.
6. Misharin, A., Tarkovskiy, A. «Zerkalo» [Mirror], in *Kinostsenarii*, 1994, no. 6, pp. 3–46.