

Научная статья

УДК 82-2

DOI 10.25205/2713-3133-2025-2-71-83

## Белый цвет в кино и сценарной поэтике Андрея Тарковского («Андрей Рублев» и «Зеркало»)

Наталья Александровна Муратова<sup>1</sup>  
Дарья Алексеевна Бушуева<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> Новосибирский государственный педагогический университет  
Новосибирск, Россия

<sup>1</sup> nat-muratova@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0009-6750-336X>

<sup>2</sup> darya.bush908@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0000-6374-7388>

### *Аннотация*

Рассматривается значение белого цвета в кино и сценарной поэтике Андрея Тарковского («Андрей Рублев» и «Зеркало»), актуализируются параллели семантики белого в экранном целом с изобразительными и текстовыми решениями, в том числе с лирикой Арсения Тарковского. Выявлена роль белого в организации метауровня картин и сценариев, сформулированы точки соприкосновения между репрезентациями цвета в живописи, христианской культуре и режиссерской оптике Тарковского. Белый представлен как значимый маркер творческого процесса, вводящий в кино и сценарную поэтику картин установку на концептуализацию, выступает существенным для кинематографического целого маркером света в техническом и семиотическом аспектах.

### *Ключевые слова*

кинематограф, киносценарий, Андрей Тарковский, металепис, интермедальность

### *Для цитирования*

Муратова Н. А., Бушуева Д. А. Белый цвет в кино и сценарной поэтике Андрея Тарковского («Андрей Рублев» и «Зеркало») // Сюжетология и сюжетография. 2025. № 2. С. 71–83. DOI 10.25205/2713-3133-2025-2-71-83

© Муратова Н. А., Бушуева Д. А., 2025

eISSN 2713-3133  
Сюжетология и сюжетография. 2025. № 2. С. 71–83  
Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis], 2025, no. 2, pp. 71–83

## White Color in Cinema and Screenwriting Poetics Andrey Tarkovsky (“Andrey Rublev” and “The Mirror”)

Natalia A. Muratova<sup>1</sup>, Daria A. Bushueva<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> Novosibirsk State Pedagogical University  
Novosibirsk, Russian Federation

<sup>1</sup> nat-muratova@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0009-6750-336X>

<sup>2</sup> darya.bush908@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0000-6374-7388>

### Abstract

The article explores the meaning of white color in cinema and screenplay poetics of Andrei Tarkovsky’s “Andrei Rublev” and “The Mirror”, actualizes the parallels of the semantics of white in the cinema text with pictorial and textual solutions, including the lyrics of Arseny Tarkovsky. The role of white in the organization of metalepsis and the discursive diversity of films and screenplays is revealed, and points of contact between representations of color in painting, Christian culture, and Tarkovsky’s directorial optics are formulated. White is presented as a significant marker of the creative process, introducing into cinema and film script poetics of paintings an attitude towards conceptualization, the endless semantic intensity of the artistic image. At the same time, the white color also acts as a significant marker of the light presence in the technical and semiotic aspects for the cinematic whole.

### Keywords

cinema, screenplay, Andrey Tarkovsky, metalepsis, intermediality

### For citation

Muratova N. A., Bushueva D. A. White Color in Cinema and Screenwriting Poetics Andrey Tarkovsky (“Andrey Rublev” and “The Mirror”). *Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis]*, 2025, no. 2, pp. 71–83. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2025-2-71-83

Художественный образ – одно из ключевых понятий в творческой концепции Андрея Тарковского. Режиссер видит в его основе смысловую бесконечность, «имманентно присущую самой структуре образа» [Тарковский, 2024, с. 105], и, более того, определяет его в соотношении с идеалом: «Могу сказать только, что образ устремлен в бесконечное и ведет к абсолюту» [Там же]. Осознавая художественный образ «отражением Правды и Истины», Андрей Тарковский настаивает на трепетном внимании к способам выражения замысла в художественном целом: «Но это и есть самое мучительное в творчестве – найти самый короткий путь от того, что ты хочешь сказать или выразить, до окончательного воспроизведения в законченном образе» [Там же, с. 114]. Одним из значимых средств воплощения авторского замысла в кинематографе представляется цветовое решение.

Примечательны аргументы Тарковского, которые режиссер использует в «Беседе о цвете»: «Цвет мне нужен для того, чтобы изображение стало более правдивым, более осязаемым, в каком-то смысле более натуралистическим <...> Цвет в драматургической, тематической, символической функции – мне не нужен» [Тарковский, 1988, с. 148]. Колористика предстает в суждениях мастера атрибутом осязаемой и фактурной действительности. Белый цвет, возникающий в сценарной и кинопоэтике Тарковского, одновременно становится частью монохромной гаммы, попытки «ликвидировать цвет» цветом же: «...искать умеренные,

неброские и в то же время уравновешенные гаммы, вытягивать серые тона, чтобы ощущение цвета не оказалось более сильным и острым, чем в нашей обычной жизни <...> Цветовую режиссуру я вижу прежде всего в том, чтобы не дать цвету “выйти на первый план”, не дать ему стать демонстративным» [Тарковский, 1988, с. 149]. Повышенное внимание к монохromу, особенно в наиболее значимых фрагментах фильмов, как нам представляется, обусловлено особым отношением режиссера к цвету вообще и его перцептивному эффекту в частности.

Существенно, что белая цветовая гамма усиленно акцентирована в сценариях Тарковского. Например, сценарий картины «Зеркало» своим заголовком отсылает к стихотворению Арсения Тарковского, в котором белый цвет выступает одним из организующих элементов поэтического целого; в сценарии картины «Андрей Рублев», написанном в соавторстве с А. Кончаловским, заметно много деталей, воссоздающих монохромную цветовую гамму, в том числе и в эпизодах, не вошедших в фильм, например в детских воспоминаниях Андрея. Возникает белый и как материальная подробность иконописного ремесла. В тексте статьи мы намерены сформулировать значение белого для кинопоэтики Тарковского на фоне репрезентации его в культуре, выявить смысловую и функциональную специфику белого цвета в киновысказываниях «Зеркала» и «Андрея Рублева», проанализировать соприкосновения в образной организации поэтического и кинематографического текстов.

Необходимой составляющей интерпретации цветового кода в экранном целом выступает киносценарий, также актуализирующий колористические приемы и, по словам И. А. Мартыановой, предвосхищающий «возможный мир кинотекста» [Мартыанова, 2022, с. 549]. Потенциал исследования цветовой организации будущей картины на материале киносценария раскрывается в ориентированности такого произведения на визуальное восприятие – возникающие в сценарии образы и детали фиксируют будущий взгляд камеры, избирательность фокуса: «Понятия “наблюдаемое / ненаблюдаемое”, “зримое / незримое” нетождественны, что обусловлено уже самим отбором из “зримого” (и в какой-то мере “незримого”) того, что станет наблюдаемым в тексте сценария и фильме, а также наличие маркированной точки зрения субъекта наблюдения, мотивирующей этот отбор» [Мартыанова, 1994, с. 32]. Категория зрения, определяющая сценарный текст, нацеленный на последующую визуализацию, закономерно захватывает живописный код кинокартин, одним из важных контекстов в этом смысле оказывается для Тарковского авангардная теория живописи.

Отношение к цвету как к предметному феномену, серьезно воздействующему на восприятие смысла, формулирует Казимир Малевич в манифестах и теоретических работах. В развитие супрематизма авангардный художник движется к упрощению формы, смещению акцента с материальных выразительных средств к чистоте эстетического замысла и, как следствие, к отказу от собственных реалистической концепции установок на соотнесенность художественной условности и бытовой действительности.

Наивысшей точкой концептуализации в искусстве художник считает этап «белого супрематизма»: «Наблюдая за движением цвета в человеческом сознании, я увидел, что чем дальше углубляется культура, тем <больше> в ней исчезает цвет, исчезают все элементы, подлежащие культуре» [Малевич, 2023, с. 301]. Белый в работе Малевича выходит за пределы понимания собственно цвета, он ста-

новится символом одного из этапов культурного и художественного осмысления, знаменует альтернативные стратегии восприятия и экспликации эстетического замысла. «Белый супрематизм» в концепции авангардиста освобожден от материальной условности и посвящен исключительно невоплотимой стороне творческого акта: «устраняется “как служить”, “как молиться”, “как строить”, “что достигнуть” предметного блага. Их нет в нем, и так же, как возникли блага, так должны и исчезнуть, а исчезнуть они могут, они не суть природное бытие» [Малевич, 2023, с. 301]. Цвет предстает признаком материализации, ограничивающей идеальное, «чистое» воплощение замысла.

Повышенное внимание к процессу зарождения эстетического высказывания характеризует картину Тарковского «Андрей Рублев», а также предшествующий ей киносценарий. Точка зрения потенциального глаза камеры систематически сконцентрирована на монохромной гамме: описание заснеженной местности в новелле «Феофан Грек» («Крыши, крыши, засыпанные снегом, черные бревенчатые стены...») [Кончаловский, Тарковский, 1964, с. 147]), сцена со стиркой белья и другие фрагменты указывают на обилие черно-белых эпизодов, предвосхищающих визуальное решение будущей картины. Безусловно, в замысле фильма доминирует актуализация белого цвета в контексте иконописи. Особенно значим эпизод знакомства Андрея с творчеством Феофана Грека: в процессе восприятия, разглядывания фресок Грека Рублев «уничтожает» образ, деконструирует его изобразительную завершенность, внутренне устремляясь к «белесой поверхности» доски, приготовленной для работы («Стараясь осознать возможности человеческой души, силой своего воображения слой за слоем, приплеск <“прозрачный, тонкий мазок краской” (примеч. авторов)> за приплеском уничтожает рожденные прихотью феофановского гения густые мазки колера и проникает до белесой поверхности залевкашенной доски <“доска, покрытая специальной грунтовкой” (примеч. авторов)>, для того, чтобы с самого начала проследить за рождением могучего и страшного образа» [Там же, с. 150]). Белая доска, возникающая в воображении Рублева, отмечает концептуальный уровень творческого акта, цвет обозначает начало творческого взаимодействия. Таким образом, белый парадоксально ставший финальной точкой восприятия Спаса, помимо технологического этапа работы над иконой, эксплицирует в немалой степени внутреннее состояние художника, рефлексию возникновения замысла.

Установка на отношение к творческому акту как к условно-беспредметному, оттесненному во внутренний мир художника, транслируется в желании Рублева оставить стены Успенского собора белыми в новелле «Страшный суд». Пятно сажи, протестно брошенной иконописцем на белоснежную стену храма, осмысливается как освобожденное от конкретики предметного высказывания («Андрей поднимает глаза и видит перед собой нестерпимо белую стену <...> Вспыхивают черные полосы и оскорбительно бессмысленные раны на снежной поверхности») [Там же, с. 189]). Острота кризисного состояния Андрея, которое воспринимает немая блаженная через эстетически неоформленный всплеск сажи на стене, резонирует с неразрешимым для иконописца, не желающего «пугать людей» сценами Страшного суда, вопросом о материальной и идеальной стороне творческого акта.

Как отмечает Н. А. Муратова, гнев и отчаяние художника, бесформенно выраженные броском сажи в стену, как и желание Рублева оставить стены белыми,

составляют параллель к суждениям Малевича о белом как маркере избавления от формы, ограничивающей и даже искажающей художественный замысел: «Парадоксальное стремление художника вместо “благодарных” сюжетов грешников в аду оставить стены белыми, сохранив потенциал “чистого действия”, подчиняется режиссерскому замыслу, в соответствии с которым Рублев не показан за работой...» [Муратова, Жиличева, 2022, с. 93]. Термин «чистое действие» отсылает к трактату Малевича «И ликуют лики на экране», в котором концептуализация, «чистый показ» вещи на экране представляется самой сутью киноискусства.

Специфику авангардного мышления в структуре картины отмечает и американский искусствовед Анджела Далле Вакке в книге «Cinema and painting: how art is used in film» (1996). Со ссылкой на работы Мислера исследователь подчеркивает уместность соотнесения темы полета с поэтикой супрематизма: «Но также нам стоит ассоциировать тему полета <...> в большей степени с Казимиром Малевичем, который задумал супрематизм как созерцание мира в его тотальности, вне стандартного чувственного и смыслового восприятия» <пер. наш. – Н. М., Д. Б.><sup>1</sup>. Анджела Далле Вакке также обозначает объединяющее Тарковского и Малевича желание «разорвать любые связи с реальностью», подобно тому, как герой в прологе к фильму пытается оторваться от земли, что сродни установке на абстрагирование и художественное обобщение, сохранение чистоты замысла, сближающее творческую концепцию Тарковского с философией авангарда («...он <Малевич. – Н. М., Д. Б.> стремится выразить невыразимое через стирание или сокращение картины до нескольких всем широко известных универсальных знаков: квадратов, линий, кругов»<sup>2</sup>).

При рассмотрении связи кинопоэтики Тарковского с авангардной живописью, с пониманием белого цвета как чистого потенциала действия столь же важным, если не более важным, кажется обратиться к работе В. В. Кандинского «О духовном в искусстве». Художник отмечает особую «не-цветовую» природу, интерпретирует белый как знак абсолютного начала: «Это безмолвие не мертво, оно полно возможностей. Белый цвет звучит, как молчание, которое может быть внезапно понято. Белое – это Ничто, которое юно, или, еще точнее – это Ничто доначальное, до рождения сущее» [Кандинский, 1967, с. 101]. Специфика белого осмыслена художником в интермедиальном аспекте, соотнесена с музыкальной паузой, которая «не является окончательным завершением развития» [Там же] в музыке. Толкование белого как присутствия обилия смыслов, заключенных в паузе, предшествующей появлению звучания, вполне соотносимо с образом Андрея Рублева, написанного Тарковским, обет молчания которого, как показывает финал картины и сценария, становится отправной точкой для творческого и духовного возрождения: «Вот и хорошо... Вот и пойдем мы с тобой вместе... Ну чего ты?.. Я иконы писать, ты – колокола лить...» [Кончаловский, Тарковский, 1964, с. 157]. Возвращение к творчеству, притчево представленное в разговоре Рублева с литейщиком

<sup>1</sup> Оригинал: “...but also we should associate the theme of flight with aesthetic Pavel Filonov (1883–1941) or, most of all, with Kazimir Malevich (1878–1935), who conceived of Suprematism as a contemplation of the world in its totally, beyond ordinary sense perception” [Dalle Vasche, 1996, p. 154].

<sup>2</sup> Оригинал: “...he seems to represent the unrepresentable through the effacement or the reduction of painting to few hieratic signs: squares, lines and circles” [Dalle Vasche, 1996, p. 156].

Бориской, очевидно свидетельствует об особой роли молчания в развитии образа иконописца. Отказ от любой, в том числе эстетической, коммуникации оборачивается знаком потенциальности высказывания, которое имеет возможность воплотиться во множестве форм и видов.

Специфический характер молчания героя и приоритет потенциальности творческого акта над его реализацией организуют структуру фильма. Киновед Д. А. Салынский в «Киногерменевтике Тарковского» интерпретирует композицию картины «Андрей Рублев» через последовательную соотнесенность пауз: «Фильм связывается в нечто целое парадоксальной вяжущей силой пустот – в физическом смысле непреодолимой вяжущей силой вакуума» [Салынский, 2009, с. 151]. Закономерно, что теория пауз и пустот у Салынского распространяется и на цветовые решения фильма: «Цветной поэтический финал фильма – пауза по отношению к повествовательной черно-белой части, он ведь вне нарратива <...> обладает сверхценностным значением, а потому и все предшествующее черно-белое действие является паузой по отношению к нему» [Там же.]. Так ощущение белого, свойственное авангардным художникам и репрезентируемое в кино- и сценарном тексте «Андрея Рублева», становится имманентным и самому языку описания поэтики картины – белый цвет визуализирует метауровень картины, воплощение творческого замысла в изобразительной и вербальной ипостасях.

Особую выразительность и смысловую сложность в поэтике «Андрея Рублева» представляет собой синтез авангардистского подхода к колористическому решению, узнаваемо корреспондирующий с философией раннего кино, с традицией. Из замечаний А. Кончаловского о работе над сценарием следует, что исторические и эстетические источники изучались авторами достаточно подробно: «Сценарий мы писали долго, упоенно, с полгода ушло только на изучение материала... К концу года работы мы были истощены, измучены» [Кончаловский, 2006, с. 168]. Знаменательно, что при самом первом приближении к изучению символики цвета в иконописи невозможно обойти проблему неординарного использования белого в иконах рублевской школы, наиболее же значимо – в «Троице».

Как на новаторское указывают исследователи на колористическое решение композиции в иконе «Воскресение Лазаря» (иконостас Благовещенского собора Московского Кремля), где святой изображен на фоне белой пещеры, в обход традиции, когда пещера подается в темных тонах или черной. В. А. Плугин подчеркивает, что белый цвет в изображении пещеры присутствовал изначально: «Это настолько неожиданно, что мы тщательно осмотрели икону с целью выяснить сохранность красочного слоя. Можно уверенно сказать, что фон пещеры изначально был белым» [Плугин, 1973, с. 306]. Очевидно, что в более поздней «Троице» белые нимбы и написанный белым или высветленной охрой престол – не осыпавшаяся позолота, как предполагалось ранее, а сознательный выбор художника, возводящий белый цвет к божественному свету в его литургическом значении.

В этом контексте неслучайной видится концепция авторов сценария и режиссера по аллегоризации фигуры Рублева в соотнесении с белым цветом. Логичным представляется редукция других цветов и, в частности, открытия Рублева в использовании синего (ляпис-лазурь, «рублевский голубец») цвета подарены авторами в новелле «Охота. Лето 1403 года» ученику Андрея – Фоме:

– Сам говорил – «неважная иконка», – оправдывается Фома.

– Ну, какая-никакая, а для тебя и такая хороша! Сидел мастер, самоучка, старался... Ей ведь лет сто, не меньше. А ты схватил, не спросил никого, нашлепал синьки... [Кончаловский, Тарковский, 1964, с. 156];

– У тебя все так... Сначала одно, потом другое. Сам отцу Даниилу говорил: «Этот на аршин в землю видит и голубец <«голубая краска, употребляемая иконописцами» (примеч. авторов)> любит». Да...

– Так ты ж тогда другим человеком был! Старался, не врал [Там же, с. 157].

Очевидно, сценарная и кинопоэтика «Андрея Рублева» представляет цвет как знак эстетической концепции, символ новаторского взгляда Рублева, намеренного сохранить в идеальном характере художественного замысла явления божественного, не отягощенного эмоциональными и материальными компонентами.

В то же время белый маркирует аутентичность режиссерской интерпретации евангельской истории, что выражено в сцене распятия, поданной на фоне убеленного снегом русского пейзажа. Салынский же комментирует эти явления в регистре визуального намека: «Белые на фоне белого снега, с белыми лицами и белыми крыльями, они специально сделаны так, что и видны, и не видны <...> оставляя смутное ощущение присутствия странной неземной силы» [Салынский, 2024, с. 302]. Сцена распятия осмыслена на экране как момент преодоления границы между земным и небесным миром, божественным и человеческим бытием. Сознательное нарушение режиссером принципа контраста при построении кадра приводит к слиянию белых фигур ангелов с заснеженным фоном, рождает мистический эффект, отмеченный киноведом. Визуальные решения картины Тарковского напоминают об идеальном состоянии искусства, по мысли Малевича, «беспредметности», которая на киноэкране воплощена в неосязаемых силуэтах ангелов, проводников чистого божественного замысла, обозначающих единство человека и Бога, прямое и непосредственное их обращение друг к другу.

Проблема коммуникации организует сложное ассоциативное художественное целое картины «Зеркало». Одним из важных участников интермедиального диалога в кино и сценарной поэтике фильма становится фигура отца режиссера, поэта Арсения Тарковского. Особенно значима здесь глубинная соотнесенность творческих концепций авторов, актуальная и для других сценарных и экранных высказываний режиссера. Универсальность в основе художественного образа, его особая роль в организации исторической, эстетической коммуникации, а также восприятие созидательного акта как сакрального действия представляются точками соприкосновения литературной поэтики Арсения Тарковского с кинематографическими решениями фильма «Зеркало».

Исследователь творчества Арсения Тарковского Наум Резниченко, отмечая близость стихотворений автора к поэтике акмеизма, указывает: «Мир Тарковского – поэтическая модель космоса, скрепляющим началом которого является “горящее слово пророка”, пронизавшее все “этажи” бытия – “от облаков до глубины земной”. Такое слово – аналог библейского творящего Логоса, в котором слились первобытный “темный” язык природы и язык культуры, чьим носителем является поэт-демиург, постигший словарь своего народа, вобравший в плоть и кровь свою “все эр и эль святого языка”» [Резниченко, 2014, с. 11]. Сакрализация роли слова в художественном целом определяет характерные эстетические особенности произведений о назначении поэта: объединение многообразия культурных феноме-

нов, организация масштабного диалога с ними, соединение и укрепление связей в культурном поле. Автор при этом предстает, по мысли Резниченко, как «универсальный медиатор и лексикограф культурных пространств, времен и смыслов» [Резниченко, 2014, с. 11]. Актуализация «связей, выражающих правду», представляется одним из важных критериев убедительности художественного образа, его соответствия истине и божественному идеалу в кинотекстах Андрея Тарковского.

Творческий диалог Андрея и Арсения Тарковских при этом выражен на различных уровнях художественной структуры. Цветовой маркер возникает в заголовке киносценария к картине «Зеркало», «Белый, белый день...», отсылающем к строке «Белый-белый день» из стихотворения Арсения Тарковского «Белый день» (1942; первая публикация: [Тарковский, 1966, с. 61]), которое своим лирическим сюжетом настраивает фокус на историческое и индивидуальное прошлое, установленный в картине: «Никогда я не был / Счастливей, чем тогда...» [Там же].

Примечательно, что сюжет в сценарном тексте открывается локацией кладбища, белые оттенки, ассоциированные со строчкой из стихотворения Тарковского, вводятся через детали и монтируются с внутренним состоянием главного героя, его жадной «новой жизни»: «На улице стоит новая, уже зимняя тишина, и каждый звук кажется легким, открытым и звонким. И почему-то хочется начать новую жизнь...» [Тарковский, Мишарин, 1994, с. 3]. Снег, отчасти формирующий цветовой код сценарного текста, осыпает голову и лицо умершего, и похоронную процессию, подчеркивает ритуальное понимание смерти как начала иной жизни вне материальных, физических границ.

Соотнесенность духовного и телесного предстает одним из ключевых элементов фильма «Зеркало» и артикулируется в стихотворении Арсения Тарковского «Эвридика». Лирический сюжет освобождения души из «живой тюрьмы своей» в картине иллюстрируется медитативными монохромными кинофрагментами. Нельзя не отметить, что значимые для стихотворного текста образы видеоряда предстают белоснежными, верифицируют ключевой для мифологического сознания аспект – пересечение порога между мирами: фигура ребенка на экране, засвеченная в черной внутренности дома, параллельна образу души в лирическом тексте, освободившейся от материальных, предметных границ.

Тема белого, таким образом, соотносится с абсолютным началом, точкой творческого и духовного отсчета и, как следствие, свободы от прошлого («Может быть, лучше никого не любить, ослепнуть, оглохнуть, убить в себе память? Как остановить все это?!» [Там же, с. 5]). Острое требование «остановить все это», смонтированное с эпизодом похорон на заснеженном кладбище, напоминает пронзительный взгляд Рублева, «уничтожающего» готовое произведение, чтобы возродить творческий замысел в его неовещественном виде. Сценарный нарратор «Зеркала» направляет свое внимание через события личной и всеобщей истории к абсолютному началу собственной жизни, ощущению единства с миром, с родителями. Алексей так выражает свои переживания по поводу общения с матерью: «...мы удаляемся друг от друга и... я ничего не смогу с этим сделать» [Там же, с. 17]. Беспомощность героя перед все увеличивающимся разрывом с родителем очевидным образом резонирует с ощущением нарастающей энтропии, распа-

да в процессе воплощения и передачи смысла в ситуации условно-бытового общения, личного взаимодействия.

Белыми элементами означен образ матери, отдаление в отношениях с которой переживает главный герой «Зеркала»: в воспоминаниях сценарного рассказчика мать возвращается в дом «освещенная белым солнцем». Детали, актуализирующие белый цветовой код, соотносятся с фигурой матери как символом некоего абсолютного начала, источника новой жизни, связь с которым безвозвратно утрачена: «Туфли с тонкими перемычками и белыми пуговками. Рядом стоял чемодан. Я мгновенно все понял, бросился к дверям и, обалдев от радости, остановился на пороге. Около зеркала, освещенная белым солнцем, стояла моя мама» [Тарковский, Мишарин, 1994, с. 22]. Здесь очевидна ранее отмеченная параллель белого со светом, христианское понимание света как источника мира, человека и жизни («Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть. В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. 1: 3–5)) аллегоризируется вербальным и визуальным обращением к белому цвету, в том числе в контексте монохромной гаммы.

Расширение семиотических границ цветового кода органично поэтике Андрея Тарковского, которая характеризуется высоким уровнем индивидуального начала в создании особых отношений между знаком и означаемым – мы имеем в виду эмблематизацию образов в кино и в сценарной поэтике режиссера. Особенности соотношений между эмблемой и означаемым отмечены Е. Г. Григорьевой: «“Путь эмблемы” представляет собой интенсивный и кратковременный процесс. В его результате возникает только одна единица смысла, но замкнутая и не подверженная энтропии. Поэтому она есть мнемоническая единица» [Григорьева, 2005, с. 50]. По принципу эмблематической связи в «Зеркале» выстраивается диалог с картиной Питера Брейгеля-старшего «Охотники на снегу». Кадры, отсылающие к брейгелевской эстетике – фигуры на белом заснеженном склоне, сопровождаются цитированием стихотворения Арсения Тарковского «Жизнь, жизнь» (1965), лирический герой которого органичен мирозданию, является его неотъемлемой частью и даже основой:

Я вызову любое из столетий,  
Войду в него и дом построю в нем.  
Вот почему со мною ваши дети  
И жены ваши за одним столом, –  
А стол один и прадеду и внуку <...>  
[Тарковский, 1966, с. 85–86].

Приведенный фрагмент соплагается с концептуальными решениями киноповествования – личная история главного героя, во многом автобиографичная, вступает в отношения параллелизма с мировым историческим процессом, мифологическими сюжетами. Композиционная и цветовая параллель с полотном Брейгеля универсализирует содержание кинокадра и, более того, обращает его в средство введения рефлексии киноусловности. Кадры, отсылающие к «Охотникам на снегу», поданы в фильме рядом с документальными эпизодами, решенными в монохромной гамме или в сепии – подобное сочетание выводит героев за пределы художественной условности, представляет их как элементы обобщенной рефлексии реальной истории, стирающей границы между «миром героя и миром творческого процесса» [Зусева-Озкан, 2022, с. 261]

Абстрагирование, широта субъективного обзора, явленные в стихотворении, соотносимы с композиционными параметрами «Охотников» – верхним ракурсом и общим планом. Белый цвет становится знаком и поэтического обобщения. Режиссер переозначивает эстетический и содержательный аспекты брейгелевского полотна, организует уникальную модель диалога с наследием различных эстетических парадигм. Подобное неожиданное сближение двух разных эстетик созвучно принципиальности индивидуального начала в создании образа; этот тезис отражен в работе Андрея Тарковского «Запечатленное время»: «Приступая к работе, художник должен верить, что он первым воплощает то или иное явление. Впервые и только так, как он его чувствует и понимает» [Тарковский, 2024, с. 107]. Нелинейность монтажа и непредсказуемость ассоциативных связей между культурными феноменами актуализируется в сценарии обращения к текстам другого важного для режиссера художника Возрождения – Леонардо да Винчи. Цитаты из «Суждений об искусстве» концентрируют внимание читателя на процессе создания визуального высказывания, становятся проводниками к последовательному рождению кинематографического целого на экране («Сделай победителей бегущими, так чтобы волосы у них и одежда развевались по ветру. А брови были надушенными. И если ты делаешь кого-нибудь упавшими, то сделай след ранения на пыли, ставшей кровавой грязью...») [Леонардо да Винчи, 2022, с. 116]). Специфику работы с живописным высказыванием Тарковский транспонирует на кинематографическое, соотносит эти феномены на основе первостепенности визуального кода. Рассказанная, но не воплощенная изобразительными средствами картина из «Суждений...» да Винчи в таком случае эквивалентна концептуальной устремленности кинопроизведения к чистоте художественной интенции, освобождению от границ, которые устанавливает над замыслом его материальное воплощение. В сценарии рассуждения Леонардо да Винчи по контрасту смонтированы со сценой разрушения Симоновской церкви – эпизодом, не вошедшим в фильм: «Вдруг, словно взвившаяся змея, канат стремительно свинтился вторым узлом. Эта вдвойне скрученная спираль стала медленно и напряженно удлиняться, и в этот момент я на секунду поднял голову и увидел высокий белый купол и над ним крест, еще неподвижный <...> Снова что-то обрушилось и, ломая длинные, до самой земли ветви берез, со скрежетом ударились о землю, подняв известковую пыль, которую порывистый волжский ветер стремительным облаком уносил между верхушками деревьев» [Тарковский, Мишарин, 1994, с. 12]. Внимание в описании сцены вновь привлекают детали белого цвета (купол, известка, очевидно, со стен церкви), соотносенные с храмом – материальным объектом, зданием, и в то же время христианским символом общности человека с Богом. Параллель между картиной сражения, вырастающей в замысле да Винчи, и крушением реального здания храма в Юрьевце, образует металепсическую фигуру, обозначает соположенность границ действительности и художественного, условного мира – постепенное разрушение храма контрастно отражается в возникновении живописного полотна в сознании художника.

Установка на бесконечность и идеальную природу образа во многом определяет эстетическое и содержательное своеобразие кинокартин Тарковского. Нельзя не отметить при этом роль творчества Арсения Тарковского в формировании подобного поэтического языка: осмысление лирического текста как сакральной субстанции, показывающей сложное устройство культурного диалога, входит в со-

прикосновение со спецификой кинообраза в картинах «Зеркало» и «Андрей Рублев». Одним из важнейших знаков смысловой бесконечности и концептуализации в основе кинематографического целого предстает белый цвет.

Белый цвет в кинотекстах возникает как элемент монохромной палитры, акцентирующей внимание на смысле художественного целого, технически индексирует наличие света в кадре, заявляет единство белого со светом в его религиозной коннотации – присутствие Божественного, знак абсолютного начала. Иконописное и литургическое понимание белого цвета в поэтике «Зеркала» и «Андрея Рублева» при этом резонирует с постулатами авангардного искусства, в частности с функцией категории беспредметности, «чистоты действия» и свободы родившегося замысла художника. Освобождая картину и сценарий от цветовой конкретности, режиссер актуализирует фигуру металеписа преимущественно на семиотическом уровне, обозначает эстетические приоритеты в художественном высказывании, где кристаллизация замысла превалирует над средствами и способами его выражения, над материальными знаками.

### Список литературы

- Григорьева Е. Г. Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры. М.: Водолей, 2005. 232 с.
- Зусева-Озкан В. Б. Металепис // Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы): экспериментальный словарь / Под ред. В. И. Тюпы. М.: Эдитус, 2022. С. 261–267.
- Кандинский В. В. О духовном в искусстве. М.: Московское литературное содружество, 1967. 160 с.
- Кончаловский А. С. Низкие истины. Семь лет спустя. М.: Эксмо, 2006. 544 с.
- Кончаловский А. Тарковский А. Андрей Рублев: [Сценарий]. Часть первая // Искусство кино. 1964. № 4. С. 139–200.
- Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве / Пер. с ит. А. А. Губера, В. П. Зубова. СПб.: Азбука, 2022. 224 с.
- Малевич К. С. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. М.: АСТ, 2023. 394 с.
- Мартьянова И. А. Композиционно-синтаксическая организация текста кино-сценария: Дис. ... д-ра филол. наук. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 1994. 576 с.
- Мартьянова И. А. Присутствие возможного мира кинотекста в современном сценарии // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2022. № 3. С. 546–559.
- Муратова Н. А., Жиличева Г. А. Дискурсивные практики культуры. Литература и кино в аспектах теоретической и исторической поэтики: Учебник. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2022. 182 с.
- Плугин В. А. Андрей Рублев. «Воскрешение Лазаря» // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М.: Наука, 1973. С. 300–309.
- Резниченко Н. «От земли до высокой звезды»: мифопоэтика Арсения Тарковского. Нежин; Киев: Изд. Н. М. Лысенко, 2014. 272 с.
- Салынский Д. А. Киногерменевтика Тарковского. 3-е изд., доп. М.: Алетейя, 2024. 641 с.
- Тарковский А. А. Земле – земное: Вторая книга стихов. М.: Сов. писатель, 1966. 176 с.

Тарковский А. А. Беседа о цвете // Киноведческие записки. 1988. № 1. С. 147–154.

Тарковский А. А. Запечатленное время. [Б. м.; <Флоренция>]: Международный Институт Андрея Тарковского, 2024. 286 с.

Тарковский А. А., Мишарин А. Н. Зеркало // Киносценарии. 1994. № 6. С. 2–66.

Dalle Vacche A. Cinema and painting: how art is used in film. Austin: Uni. of Texas Press, 1996. 304 p.

## References

Grigoreva E. G. Ocherki po teorii i pragmatike regulyarnykh mekhanizmov kul'tury [Essays on the theory and practice of regulatory methods in world culture]. Moscow, Vodolei Publ., 2005, 232 p. (in Russ.)

Kandinsky V. V. O dukhovnom v iskusstve [About Spirituality in Art]. Moscow, Moscovskoe literaturnoe sodruzhestvo Publ., 1967, 160 p. (in Russ.)

Konchalovsky A. S. Nizkie istiny. Sem' let spustya [Low Truths. Seven years later]. Moscow, Eksmo Publ., 2006, 544 p. (in Russ.)

Konchalovsky A., Tarkovsky A. Andrei Rublev (Stsenarii). Chast' pervaya. *Iskusstvo kino* [The Art of Cinema], 1964, no. 4, pp. 140–159. (in Russ.)

Leonardo da Vinci. Suzhdeniya o nauke i iskusstve [Judgments about science and art]. Trans. by A. A. Guber, V. P. Zubov. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2022, 224 p. (in Russ.)

Malevich K. Suprematizm. Mir kak bespredmetnost', ili Vechnyi pokoi [Suprematism. The World as a Pointlessness, or Eternal Peace]. Moscow, AST Publ., 2023, 394 p. (in Russ.)

Martianova I. A. Kompozitsionno-sintaksicheskaya organizatsiya teksta kinostsenariya [Compositional and syntactic organization of the screenplay text]. Dr. Philol. Sci. Diss. St. Petersburg, RGPU im. A. I. Gertsena Publ., 1994, 576 p. (in Russ.)

Martianova I. A. The presence of a possible world of film text in a modern scenario. *Vestnik SPbGU. Yazyk i literatura* [Bulletin of St. Petersburg State University. Language and literature], 2022, no. 3, pp. 546–559. (in Russ.)

Muratova N. A., Zhilicheva G. A. Diskursivnye praktiki kul'tury. Literatura i kino v aspektakh teoreticheskoi i istoricheskoi pojetiki [Discursive cultural practices. Literature and cinema in aspects of theoretical and historical poetics]. Textbook. Novosibirsk, NSPU Press, 2022, 182 p. (in Russ.)

Plugin V. A. Andrey Rublev. "The Resurrection of Lazarus". In: Vizantiya. Yuzhnye slavyane i Drevnyaya Rus'. Zapadnaya Evropa [Byzantium. The Southern Slavs and Ancient Russia. Western Europe]. Moscow, Nauka, 1973, pp. 300–309. (in Russ.)

Reznichenko N. "Ot zemli do vysokoj zvezdy": Mifopoetika Arseniya Tarkovskogo ["From the earth to the high star": Mythopoetics of Arseny Tarkovsky]. Nezhin, Kiev, N. M. Lysenko Publ., 2014, 272 p. (in Russ.)

Salynsky D. A. Kinogermenevtika Tarkovsogo [Tarkovsky's Cinema Hermeneutics]. 3<sup>rd</sup> ed. Moscow, Aletya Publ., 2024, 641 p. (in Russ.)

Tarkovsky A. A. Zemle – zemnoe: Vtoraya kniga stikhov [To the Earth – Earthly, The Second Book of Poems]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1966, 176 p. (in Russ.)

Tarkovsky A. A. A conversation about color. *Kinovedcheskie zapiski* [Film Studies Notes], 1988, no. 1, pp. 147–154. (in Russ.)

*Муратова Н. А., Бушуева Д. А. Белый цвет в кино Андрея Тарковского*

Tarkovsky A. A. Zapechatlennoe vremya [The Imprinted Time]. [Florence], Mezhdunarodnyi Institut Andrey Tarkovskogo, 2024, 286 p. (in Russ.)

Tarkovsky A. A., Misharin A. N. Zerkalo. *Kinostsenarii* [Screenplays], 1994, no. 6, pp. 2–66. (in Russ.)

Zuseva-Ozkan V. B. Metalepsis. In: Tezaurus istoricheskoi narratologii (na materiale russkoi literatury), eksperimental'nyi slovar' [Thesaurus of Historical Narratology (based on Russian literature), an experimental dictionary]. Ed. by V. I. Tyupa. Moscow, Editus Publ., 2022, pp. 261–267. (in Russ.)

### **Информация об авторах**

*Наталья Александровна Муратова*, кандидат филологических наук  
*Дарья Алексеевна Бушуева*, магистр

### **Information about the Authors**

*Natalia A. Muratova*, Candidate of Sciences (Philology), Professor  
*Darya A. Bushueva*, Master's Degree

*Статья поступила в редакцию 12.02.2025;*  
*одобрена после рецензирования 12.03.2025; принята к публикации 12.03.2025*  
*The article was submitted on 12.02.2025;*  
*approved after reviewing on 12.03.2025; accepted for publication on 12.03.2025*