

Оригинальная статья

УДК 130.2

<http://doi.org/10.32603/2412-8562-2026-12-2-49-64>

Киноискусство как метаязык внутреннего мира режиссёра (на материале творчества Андрея Тарковского)

Владислав Борисович Малышев^{1✉}, **Татьяна Геннадьевна Стоцкая**²,
Татьяна Вадимовна Борисова³

^{1, 2, 3}Самарский государственный технический университет, Самара, Россия

¹vlmaly@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3248-7920>

²stotskaya@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9247-2555>

³BorisovaTVa@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0007-0200-2949>

Введение. Статья посвящена проблеме искусства как метаязыка внутреннего мира художника, режиссера. Достаточно актуальной сегодня становится постановка вопроса о метаязыке искусства применительно к кинематографу, при этом репрезентативным для такого исследования является творчество советского кинорежиссера Андрея Тарковского. Вопрос о метаязыке – констатация существования определенной структуры, уровней, позиций, слоев восприятия творчества мастера.

Методология и источники. Методологически значимым является рассмотрение проблемы метаязыка не только в рамках философии культуры (О. Шпенглер, Ф. Ницше, М. Бахтин, Г. Померанц и др.), но и смежных областей: аналитической философии, логической семантики, семиотики. В рамках семиотической методологии проблема метаязыка поставлена наиболее отчетливо. Определенные значимые шаги в разработке семиотических концепций метаязыка в культуре предприняты Р. Бартом, Ц. Тодоровым, Ю. Лотманом, Ю. Цивьяном, М. Мамардашвили, А. Пятигорским. Среди множества работ, непосредственно раскрывающих проблему метаязыка в творчестве А. Тарковского, выделяются работы Р. Бёрда, И. Евлампиева, С. Сальвестрони, Д. Салынского.

Результаты и обсуждение. Выявлено, что структуру художественного метаязыка кинорежиссера могут составлять символы, знаки, смыслы и ракурсы, индивидуальные монтажные траектории, репрезентация течения времени и природных стихий. Установлено, что в творчестве Тарковского важны две доминанты режиссерского метаязыка: метафизика внутреннего мира и метафизика стихий (к примеру, метафоры огненной, водной, земной стихий, потока жизни). Время как состояние внутреннего мира режиссера несет в себе переплетение этих двух сторон творчества Андрея Тарковского.

Заключение. Язык киноповествования становится метаязыком, будучи расщеплен на субъектную и объектную составляющие. Метаязык кино – язык действия, процесса. Персонаж фильма погружен в разворачивающееся в кадре действие. Вопрос о метаязыке выливается в дифференциацию наблюдающего и наблюдаемого. Для этого необходимо выделение определенных уровней и позиций внутри киношедевра. Та составляющая, которая имеет непосредственное отношение к индивидуальности режиссера, его внутреннему миру, является глубинной основой метаязыка кино.

Ключевые слова: метаязык, творчество Андрея Тарковского, монтаж, семиотика, художественное познание, язык кино

© Малышев В. Б., Стоцкая Т. Г., Борисова Т. В., 2026



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 License.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 License.

Для цитирования: Малышев В. Б., Стоцкая Т. Г., Борисова Т. В. Киноискусство как метаязык внутреннего мира режиссера (на материале творчества Андрея Тарковского) // ДИСКУРС. 2026. Т. 12, № 2. С. 49–64. DOI: 10.32603/2412-8562-2026-12-2-49-64

Original paper

Cinematography as a Metalanguage of the Director's Inner World (Based on the Films of Andrei Tarkovsky)

Vladislav B. Malyshev¹✉, Tatiana G. Stotskaya², Tatiana V. Borisova³

^{1, 2, 3}*Samara State Technical University, Samara, Russia*

¹✉vlmaly@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3248-7920>

²stotskaya@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9247-2555>

³BorisovaTVa@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0007-0200-2949>

Introduction. The article is devoted to the problem of art as a metalanguage of the inner world of the artist, director. The issue of the metalanguage of art in relation to cinema is becoming quite relevant today, while the work of the Soviet film director Andrei Tarkovsky serves as a representative example for such a study. The question of metalanguage affirms the existence of a certain structure, levels, positions, layers of perception of the master's work.

Methodology and sources. It is methodologically significant to consider the problem of metalanguage not only within the framework of cultural philosophy (O. Spengler, F. Nietzsche, M. Bakhtin, G. Pomerants, etc.), but also in related fields: analytical philosophy, logical semantics, semiotics. Within the framework of semiotic methodology, the problem of metalanguage is posed most clearly. Certain significant steps in the development of semiotic concepts of metalanguage in culture were taken by R. Barthes, T. Todorov, Y. Lotman, Y. Tsivian, M. Mamardashvili, A. Pyatigorsky. Among the many works that directly reveal the problem of metalanguage in the works of A. Tarkovsky, the works of R. Bird, I. Evlampiev, S. Salvestroni, D. Salinsky stand out.

Results and discussion. It is revealed that the structure of the artistic metalanguage of a filmmaker can be made up of symbols, signs, meanings and angles, individual editing trajectories, representation of the passage of time and natural elements. It has been established that two dominant elements of the director's metalanguage are important in Tarkovsky's work: the metaphysics of the inner world and the metaphysics of the elements (for example, the metaphors of fire, water, earth, and the flow of life). Time, as the state of the director's inner world, embodies the intertwining of these two sides of Andrei Tarkovsky's work.

Conclusion. The language of film narration becomes a metalanguage, being divided into subjective and objective components. The metalanguage of cinema is the language of action and process. The film's character is immersed in the action unfolding in the frame. The issue of metalanguage results in the differentiation of the observer and the observed. To do this, it is necessary to identify certain levels and positions within the film. The component that is directly related to the individuality of the director, their inner world, is the deep foundation of the metalanguage of cinema.

Keywords: metalanguage, Tarkovsky, editing, semiotics, artistic cognition, the language of cinema

For citation: Malyshev, V.B., Stotskaya, T.G. and Borisova, T.V. (2026), "Cinematography as a Metalanguage of the Director's Inner World (Based on the Films of Andrei Tarkovsky)", *DISCOURSE*, vol. 12, no. 2, pp. 49–64. DOI: 10.32603/2412-8562-2026-12-2-49-64 (Russia)

Введение. Каждый великий кинорежиссер создает свой особый язык киноповествования, который во внешнем проявлении, как правило, складывается из вполне определенных приемов и элементов. Актуальность и проблематика нашего исследования определяются тем, что к началу двадцатого столетия возможности поиска нового в кинематографе все более затруднены, и это новое открыть все сложнее. Проблема создания киноязыка как языка авторского, как трансформированного метаязыка внутреннего мира режиссера, который пытается донести до зрителя все нюансы и тончайшие оттенки своего мировосприятия в рамках единого многосложного текста, еще не решена вполне. Погружение во внутренний мир знаменитых кинорежиссеров и определение особенностей метаязыка их творчества, что возможно через конкретизацию элементов и уровней, доминант их художественного метаязыка, позволяет понять процесс создания фильма «изнутри». Как правило, такое сложное семиотическое (символическое) образование, как метаязык, отличается многослойностью, образуя структуру ментального лабиринта, формируя свои «мертвые» зоны смысла, а также систему отсылок к другим текстам культуры. Кроме того, важен период творчества мастера, в который тот или иной фильм создавался, ведь мировоззрение художника способно претерпевать трансформацию. Таким образом, дискурс о метаязыке сводится, прежде всего, к «точке сборки» внутреннего мира режиссера. Вопрос о метаязыке – констатация определенных уровней, страт и слоев внутри произведения киноискусства.

В качестве базовой предпосылки нашего рассмотрения положено утверждение самого Андрея Тарковского из книги, написанной в поздний период творчества: «Искусство – это метаязык, с помощью которого люди пытаются связаться друг с другом: сообщить сведения о себе и присвоить чужой опыт» [1, с. 43].

Методология и источники. Формирование лингвистики как науки, исследования Ф. де Соссюра, развитие семиотики как интегративной области знания, позволяющей исследовать различные явления культуры как некоего языка, подготавливают почву для планомерного и детального изучения творчества того или иного известного кинорежиссера – в нашем случае Андрея Тарковского – с учетом достижения смежных дисциплин, например, семиотики, философии языка и теории культуры.

Проблема метаязыка без использования соответствующей терминологии изначально ставилась Д. Гильбертом, а также, в рамках штудий аналитической философии, Б. Расселом и Л. Витгенштейном [2; 3]. Исследователи заметили, что семантически язык, который мы используем в науке, не может одновременно описывать явления, процессы и себя самое. Отсюда и возникают парадоксы, такие как некоторые парадоксы теории множеств, парадокс брадобрея и парадокс лжеца. Проблема в том, что мы должны дистанцироваться от языка, на котором говорим и занять нейтральную позицию по отношению к нему. Но надо было более четко обозначить ситуацию и закрепить проблему метаязыка терминологически, поэтому уже в 30-е гг. А. Тарский и Р. Карнап начинают применять термины «язык-объект» и «метаязык» [4]. В плане изучения культуры и искусства проблема метаязыка вызревает только во второй половине XX в., уже в рамках активно развивающейся семиотики, структурной лингвистики и теории культуры. Определенные значимые шаги в разработке концепций метаязыка в культуре предприняты Р. Бартом, Ц. Тодоровым, Ю. Лотманом, Ю. Цивьяном, М. Мамардашвили, А. Пятигорским, а также отдельными представителями Тартуско-Московской семиотической школы.

В дальнейшем метаязык предстает как «неизбежно искусственный язык» (Р. Барт) [5, с. 131], который помогает составить представление о языке-объекте. В случае настоящего исследования речь о системе фильмов Андрея Тарковского как некоего текста, для которого необходим язык описания, иначе говоря, метаязык.

Согласно концепции М. Мамардашвили–А. Пятигорского, в мире культуры существуют два уровня метаязыкового описания. Первый определяется самоописанием, второй связан со встраиванием в него сознания наблюдающего субъекта. Первый тип метаязыка включается в культуру неким естественным образом, второй возникает как теоретическая конструкция благодаря потребностям объективного научного рассмотрения, подразумевающего известного рода нейтральность [6]. Если экстраполировать эту идею на кинематограф, то первый тип метаязыка составлен из интенций внутреннего мира кинорежиссера, образующих самый глубинный уровень художественного творчества, а второй тип представляет систему операциональных схем, актуализируемых в процессе создания фильма, включая все базовые символы и схемы, иные семиотические элементы кинокартины, через которые можно понять замысел и смыслы, заложенные в кинокартине.

С позиций философии культуры в творчестве Тарковского нас будут интересовать две вещи, которые полноценно могли бы раскрыть доминанты метаязыка режиссера: метафизика внутреннего мира человека и метафизика стихии. Ключи к пониманию этих доминант – кинометафоры. Кинометафорами первой доминанты могут быть зеркало, колодец, освобождение от временной немоты; мир сновидений и воспоминаний главного героя. Примеры стихийных метафор многочисленны: всевозможные модификации огня и света (огонь в костре, свече), водные метафоры (прозрачная вода в колодце, ручье, дождь), земля и поверхность земли (поле или луг с растениями и травой), течение времени в кадре.

Метафизика внутреннего мира человека достаточно планомерно осознана в философии культуры. Согласно О. Шпенглеру, следующему в этом плане мысли Ницше, первое понимание глубины «своего» микрокосма как модели макрокосма есть акт рождения новой культуры [7, с. 259]. Из первозданной тьмы мировосприятия «внутренний человек» находит выход, обретая в конечном счете «просветление», ведь «каждому из нас открыта бездна Бога» [8, с. 119]. Когда человек открывает в себе сокровенную глубину, в полной мере ощутив цельность своего внутреннего мира, тогда у него есть шанс встать на путь творения.

Однако глубина внутреннего мира должна обрести устойчивость, обрести символический центр, подобный мифологическому «мировому дереву», что мы наблюдаем, например, в фильме «Жертвоприношение». В «кинематографической стихийности» с помощью силы мысли возникают особые миры. Несмотря на то, что Тарковскому не удалось осуществить экранизацию романов Достоевского, отдельные образы мира Достоевского вплетены в творчество кинорежиссера, в частности фигура Сталкера в одноименном фильме в чем-то воспроизводит образ князя Мышкина. В «Жертвоприношении» есть прямые отсылки к Ницше, философу, для которого так важна метафора «глубины».

Среди множества работ, непосредственно проливающих свет на метаязыковые аспекты творчества А. Тарковского в плане семантики внутреннего мира и стихийности, следует отметить исследования Р. Бёрда, И. Евлампиева, Д. Салынского, С. Сальвестрони [9; 5]. Работы этих авторов наилучшим образом передают указанные семантические доминанты творчества кинорежиссера.

С. Сальвестрони, ссылаясь на мнение И. Бергмана, указывает что «Тарковский является величайшим режиссером в изображении внутреннего мира человека», что «схождение в глубину самого себя, описанное в русских и художественных произведениях» кинорежиссер переводит в область кинематографического языка [9, с. 8]. По мнению С. Сальвестрони, в творчестве Тарковского много цитат из произведений Достоевского, «герои Тарковского и Достоевского в наиболее трудные моменты своей жизни находят смелость погрузиться внутрь самих себя» [9, с. 8].

Американский исследователь Р. Бёрд по-новому пытается понять творчество советского кинорежиссера, утверждая, что А. Тарковский не из тех, кто навязывает реальности собственные воззрения, но пытается «прислушиваться» к «миру» и его «стихиям», «стихиям кино» [10, с. 14]. Наряду с устоявшимися в мировой культуре представлениями о природных стихиях (земля, огонь, вода, воздух), Р. Бёрд в сферу этих стихий добавляет элементы собственного рубрикатора. В метаязыковой фрейм стихии «земля» входят «система», «пространство», «экран»; элементу огонь соответствуют «слово и образ», «рассказ», «воображаемое». В метаязыковом фрейме элемента «вода» рассматриваются «чувственность», «время», «кадр»; элементу «воздух» соответствует только параграф с названием «атмосфера» [10, с. 214–325]. Таким образом, к четырем природным стихиям добавляются девять условных стихийных коррелятов, предложенных автором. Новизну своей работы Р. Бёрд видит в попытке рассматривать творчество А. Тарковского как «откровение о стихиях кино» [10, с. 16]. Тем самым на кинематографическом экране «стихии кино восстанавливают стихии жизни» [10, с. 322]. Но, невзирая на всю значимость работы американского исследователя, приходится констатировать в ней избыток описательности и нехватку прямых указаний на присутствие природных стихий в рассматриваемом последовательно киноматериале.

Указанные недостатки работы Р. Бёрда с избытком восполняет герменевтическое понимание метаязыка фильмов Тарковского, предложенное Дмитрием Салынским [11, с. 67]. Идеи Салынского значимы потому, что предоставляют метаязыковые шкалы и масштаб для измерения тончайших структур и смыслов, заложенных в киноязыке режиссера. В плане проблемы метаязыка здесь важна «герменевтика композиции», исследование «возникающих в симметрии смыслов», исследование архитектоники фильма как структуры «антропоморфного космоса», уподобление своих кинематографических инвенций «окнам, прорывам из реальности в сверхреальность» [11, с. 144]. Помимо прочего, весьма интересна экстраполяция «волновой метафоры» из мира физики в мир кинематографа. Объяснение эффекта интертекста в фильмах Тарковского, по сути, может быть интерпретировано как эффект взаимного усиления смысловых фабульных схем, «интерференции», взаимопереводимости смыслов в разных фильмах режиссера как системе.

Значимы также и некоторые другие исследования, раскрывающие важные метаязыковые аспекты творчества кинорежиссера [12; 13]. И. Евлампиев раскрывает важные философские аспекты творчества кинорежиссера, в частности, проблему соотношения временного и вечного, опираясь прежде всего на достижения отечественной философской традиции (П. Чаадаев, М. Бахтин, Л. Карсавин и др.) [12, с. 145–149].

Отдельный аспект творчества режиссера составляет рассмотрение семантики Троичности, Троицы, Триады в мире культуры [14; 15].

Результаты и обсуждение. Упрощая сказанное о метаязыке применительно к творчеству Тарковского, остановимся на том, что метаязык кинорежиссуры – это «язык наблюдения». Наблюдения холодного, бесстрастного, ибо «художник обязан быть спокойным» [1, с. 79]. Метафизика наблюдения сближает художника и ученого, несмотря на очевидное различие. По мнению Андрея Тарковского, «если позитивистское, научное и холодное познание действительности представляет собою как бы восхождение по нескончаемым ступеням, то художественное напоминает бесконечную систему внутренне завершенных и замкнутых сфер», которые «обогащают друг друга» [1, с. 42–43]. Модель «сферы» – это метафизика Платона и Аристотеля, Николая Кузанского. Ту же линию исследования, которая, по сути, кажется герменевтической, продолжает киногорменевтика Дмитрия Салынского, который порой прямо следует идеям Андрея Тарковского, изложенным в «Запечатленном времени» [11, с. 67]. Идея о существовании отдельных «сфер» реальности» или «миров» захватывает воображение исследователя. В этом смысле, по мнению Д. Салынского, А. Тарковский является восприимчиком идей Якова Бёме, Эммануила Сведенборга, Георгия Гурджиева [11, с. 69]. Это мир откровений, молитвы, жертвоприношения, мир всего, что подлинно и живо. Восприятие смыслов здесь происходит через «ворота хронотопов» [11, с. 73]. Д. Салынский, помимо указанных авторов, отсылает к отдельным концепциям, «хронотопам» М. Бахтина, «картине мира», «предпониманию» и «девинации» Мартина Хайдеггера [11, с. 73–114]. Позитивистский же взгляд на мир является «плоским», абстрактным, весьма условным. Это язык машины, где преобладает «геометрия треугольников» (цитата из фильма «Сталкер»). Перед нами невообразимо скучный мир современности, мир общества потребления. Согласно высказываниям одного из персонажей «Сталкера» (слова Писателя), все эти «домны», «костыли» и «протезы», удобные для «употребления» современного мироустройства, несколько не облагораживают бытие самого человека и, уж конечно, не делают его совершеннее. Андрей Тарковский, не любивший интеллектуальные спекуляции, рассматривал проблему познания в рамках оппозиции позитивистское–метафизическое. Проблема «позитивизма» косвенно поставлена в фильмах «Сталкер» и «Солярис». Позитивное или научное мышление олицетворяют такие персонажи как Профессор в «Сталкере» (есть прозвище, но нет имени) и доктор Сарториус – олицетворение безжалостного и устремленного к научной цели адепта науки в «Солярисе». Позитивизм с его «ползучим эмпиризмом» противостоит «чуду», которое «выше эмпирики» (слова Писателя из фильма «Сталкер»).

Несмотря на все разнообразие подходов к кинорежиссуре, можно выделить целые методологические школы в мировом кинематографе. Один из способов такого разделения – монтажное кино с одной стороны, и кинематограф, основанный на искусстве построения глубинной мизансцены, с другой. В первом случае важны различные монтажные процедуры построения кинематографической выразительности, во втором – работа внутри «долгих планов». Ярчайшим примером «монтажного кинематографа» является творчество Сергея Эйзенштейна. Второй способ очень хорошо разработан в школе Михаила Ромма, выдающимся учеником которого является Андрей Тарковский. Важен именно этот момент творчества Тарковского. Не сопряжение монтажных «кусков», а концентрация внимания на том, как время «втекает» в кадр, чтобы «создать свой, индивидуальный поток, передать в кадре свое ощущение его движения – от ленивого и сонного до мятущегося и стремительного» [1,

с. 122]. Впрочем, дискурс монтажного кино в творчестве крупных режиссеров всегда имеет индивидуальный почерк, и дело не в монтаже, а в индивидуальности самих режиссеров. Дело в том, «чтобы ощущать органическую потребность в каком-то особом, своем собственном способе выражения» [1, с. 124].

Для Тарковского весьма характерно понимание процесса созидания в киноискусстве как *поэзиса*. Для этого достаточно провести анализ частотности высказываний, в которых кинорежиссер отождествляет кинематограф и поэзию. Тарковский – поэт кинематографа. «Поэтические откровения» в воображении художника, интуиция и вдохновение в целом, как правило, существуют раздельно с научной логикой. Проявления интуиции и вдохновение в науке, по мнению кинорежиссера, имеют очень мало общего с теми же явлениями в искусстве. Если научное познание требует изучения деталей, выстраивания системы обоснований и доказательств, художественный образ целостен, неразложим на части, его можно принять только на веру [1, с. 43–44]. «Абсолютное достижимо лишь Верой и Творчеством» [1, с. 42]. Что касается самого кинематографа, лишь «вера в идеал» «скрепляет систему образов» [1, с. 47], иначе говоря, вовсе не логическая последовательность определяет связность повествования в киношедевре. «Логика смысла» внеположна формальной логике. Череда поступков героя на экране прочитывается не столько на языке рационально осознанной мотивации, сколько на языке морального выбора. Почему главный герой фильма «Жертвоприношение», Александр, совершает непоправимое (поджигает собственный дом), считая это актом сакрального жертвоприношения, можно понять только изнутри сознания истинно верующего человека. Тогда уже его поступок не требует рациональной критической оценки, не будет расценен как поступок умалишенного, и может появиться надежда, что Александру за счет сакральной жертвы удалось спасти мир от скверны и обеспечить лучшее будущее всему человечеству. Знаменитый иконописец Андрей Рублев по сюжету одноименного фильма приходит к созданию шедевра только через погружение в поток самой жизни, покаяние, принятие долговременного обета молчания. Мы наталкиваемся на один самых глубинных рецептов реконструкции собственного мира из осколков старого: «концепция характера Андрея Рублева выстраивается по схеме возвращения “на круги своя”, которая... возникает в фильме достаточно произвольно из более или менее естественно и органично воссоздаваемого на экране “свободного” течения жизни. История жизни Рублева для нас, по существу, история преподанной, навязанной концепции, которая, сторев в атмосфере живой действительности, восстает из пепла как совершенно новая, только что открытая истина» [1, с. 90]. Р. Бёрд в этой связи приводит примеры из фильма, когда образы обугленных книг и сожженных икон должны «восстать из пепла фильма» [10, с. 144]. Именно в этом смысле О. Шпенглер и Ф. Ницше говорят о возможности создания новой культуры из стихийного хаоса [7, с. 258–259]. В отличие от человека, своей биологией весьма ограниченного в пространстве и времени, артефакты культуры способны воссоздать наш душевный мир, подобно птице Феникс, ex nihilo.

Иконописец Андрей Рублев не чувствует за собой морального права приступить к написанию сакральных фресок, в частности, изображения сцен «Страшного суда» в только что возведенном храме. В его душе нет ни любви, ни того возвышенного состояния души, которое необходимо при написании произведений. Фактически великий художник (а он высту-

пает как альтер-эго самого Тарковского) ходит кругами вокруг сакрального центра своего творчества, не считая себя вправе зайти в это алтарное пространство без очищения, без покаяния, без жертвоприношения. Андрей Тарковский смог представить собственную жизнь на экране как исповедь, что особенно проявилось в сюжетах «Зеркала» и «Ностальгии».

Все вопросы о метаязыке в кинематографе для Тарковского – подоплека длящегося процесса, а не неких статичных сцен, как в живописи. У кино, в отличие от живописи и других видов искусства, должен быть свой собственный метаязык. Метаязык кино – язык процесса, иначе говоря – потока времени. Многие исследователи философии кино обращают внимание на это важнейшее обстоятельство – фильмы Тарковского доказывают (впрочем, как и он сам), что время – это состояние нашего внутреннего мира [1; 11; 12]. Персонаж фильма погружен в разворачивающееся в кадре действие. Воображаемый субъект способен рассматривать гравюры Дюрера, репродукции картин Леонардо да Винчи и шедевров иконописи, юродствовать, совершать «огненное» жертвоприношение, погружаться через сны в мир детства; погружаться через состояние сна в реальность Апокалипсиса; искать истину, бродя по поверхности Земли, искать откровений, создавая «окна» в духовный мир. Необходимо символически пронести искру своей души через всю жизнь красиво и бережно, как это делает Андрей Горчаков, герой фильма «Ностальгия», пронося пламень свечи сквозь воображаемый путь жизни.

Вопрос о *глубинном уровне метаязыка* особо важен и ставится следующим образом. Один из глубинных уровней метаязыкового описания – метафизика исповеди самого режиссера. Художественный образ не тождественен самой отображаемой реальности или самой абсолютной истине, которую призван выразить. На языке конечных образов художник пытается говорить о бесконечном, с помощью иносказания выразить непреложные истины, ведущие в духовный мир. Подобный художественный образ при всей своей конечности предстает как парадоксальная отсылка к беспредельному, он есть «новый и уникальный образ мира», он выступает как «иероглиф абсолютной истины» [1, с. 40]. При этом важен не только образ, но и путь поиска в искусстве. Путь настоящего художника – жертвоприношение искусству, ибо «только жертвование выражает истинное утверждение» [1, с. 42]. Д. Солинский отмечает, что в «фильмах Тарковского жертва вечно спасает мир, и в этом раскрывается идея приближения к Абсолюту. Эта идея обеспечивает когерентность образных систем всех его фильмов» [11, с. 408]. Современное искусство, существуя в условиях общества потребления, пытается обойтись без жертвы, без самоотвержения, ограничившись самовыражением художника, демонстрацией его мнимой индивидуальности. Однако этот путь ложен, ибо настоящим художником движет «вечная и неутолимая тоска по духовности, идеалу» [11, с. 41].

Структуру художественного метаязыка режиссера могут составлять как символы, знаки, смыслы, ракурсы видения мира, способы монтажа киноматериала, инструменты, так и сама процессуальная основа динамики киноповествования. При этом необходимо «сквозное» прочтение кинотекста в различных фильмах режиссера, и это сделает понятным творческое повторение сходных мотивов («интерференция смыслов»).

Проблема, которая возникла в плане начального замысла фильма с рабочим названием «Белый, белый день», следующая. Как семиотически перекодировать изначально задуманное название «Белый, белый день» и выразить в одном слове, более емко и верно? В итоге А. Тарковский называет фильм «Зеркало». «Зеркало» – одна из наиболее древних и емких

метафор в мире культуры. Ведь, как известно, «отражение», по сути, «отзеркаливание» мира – одна из основных метафор сознания. В текстах культуры метафорика зеркала начинается еще в античной мифологии, например, в мифах о Персее и Нарциссе. Она служит прекрасным средством выражения ключевых идей в мире искусства и науки, в европейской культуре ею пользовались многие творцы от Веласкеса и Ван Эйка до Людвиг Витгенштейна, Мельшиор-Бонне и Умберто Эко [2; 16; 17]. Проблема метаязыка в фильме «Зеркало» ставится в числе прочего и методологически, она звучит необычайно остро, парадоксально и филигранно. Звучит живой русский язык, на котором мыслит мальчик-блокадник. Этот мальчик *мыслит*, в отличие от своего военрука – инструктора, бездумно, слепо отдающего команды. Команду «кругом» мальчик-блокадник понимает по-своему. «Немыслящая серьезность» и высказывания военрука «обезоруживают» прежде всего сам мыслительный аппарат человека. «Ты устав строевой службы проходил?» «Огневая позиция есть огневая позиция». Такой военный «канцелярит» саркастически отсылает к проекту замкнутого в себе языка Альфреда Тарского, но один из персонажей, инструктор, не владеет операторами истинности или ложности. Контуженный военрук, неспособный мыслить, моментально реагирует на бросок учебной гранаты, но забывает о контексте. Контекст – учеба, учебная ситуация. Он же все время «на войне» и совершенно всерьез собирается совершить подвиг. Чем примитивнее сознание, тем меньше оно содержит метауровней восприятия, «зеркал» смысла. Амплитуда движения мысли людей «ограниченных» минимальна, ведь дело в количестве «граней» кристалла сознания. В указанной ситуации многоопытный, много выстрадавший мальчик-блокадник «заткнул за пояс» своего интеллектуально ограниченного инструктора.

С учетом того, что уже было сказано по поводу «Зеркала», – это фильм-саморефлексия, когда кинокартина становится художественным высказыванием о себе и собственной жизни. Исповедальный, автобиографичный фильм, проецирующий на мир искусства воспоминания о себе, своей семье, своем детстве, передающий очень личное восприятие эпохи от тридцатых до семидесятых, главным образом как эпохи времен Второй мировой, сталинского времени с его особым мироощущением. Тонко передано ощущение всеобщего страха, характерного для «типового» тоталитарного режима, связанное в памяти с историей о мнимой «опечатке» в тексте центральной газеты. Но это только социальный контекст. Есть еще философский и личностно-интимный. Это «память сердца», собирающая в своем поле все остальные смыслы. И еще есть повествование о судьбе художника в мире искусства. Последнее невозможно было сделать в рамках сюжета «Зеркала», и это уже сделано было в «Андрее Рублеве». В такой ситуации бывает достаточно одной емкой визуальной цитаты. Эту нехватку, «смысловую дыру» символически закрывает плакат на стене в квартире главного героя – о фильме «Андрей Рублев». Но главное здесь – перспектива стояния человека посреди сущего перед божественным абсолютном. Наилучшим внешним метаязыком описания этого процесса становится философия, прежде всего русская (П. Чаадаев, Л. Карсавин). И. Евлампиев пишет: «человек выступает центром «кристаллизации» всеединства, той точкой, от которой распростираются взаимосвязи, превращающие несовершенное единство в совершенное» [12, с. 148–149]. Понять и «собрать себя» в своем внутреннем мире, будучи в гармонии с миром внешним – вот главная онтологическая сверхзадача человека [12, с. 149].

Другая система исповедально-автобиографических отсылок содержится в фильме «Ностальгия». Главный герой Андрей Горчаков, отождествляющий свою судьбу с судьбой свое-

го предшественника в Италии – крепостного музыканта Павла Сосновского, переживает свою (пока воображаемую) эмиграцию и тоску по Родине. Опять в фильме появляется томик стихов Арсения Тарковского, а главный герой, которого играет Олег Янковский, читает одно из самых сильных стихов поэта.

Символ, на первый взгляд, является самой внятной конструкцией, элементом киноповествования. Тем не менее, известно отношение самого режиссера к тому, что ему приписывали применение тех или иных символов в творчестве. С одной стороны, оно было резко отрицательным. Символы принимались за готовые шаблоны, фигуры, схемы в ткани фильма – ведь кинорежиссер должен избегать шаблонов и создавать элементы собственного киноязыка. С другой стороны, ясно, что Тарковский не видит противоречия в отождествлении символа и кинообраза: «образ – это зерно, это саморазвивающийся организм с обратной связью, это символ самой жизни, в отличие от самой жизни» [1, с. 111]. Тем не менее все исследователи творчества Тарковского в его фильмах находят новые символы. Само киноискусство постфактум закрепляет эти жизненные смыслы в том или ином символе. Кульминацией романтической сцены свидания капитана Холина и медсестры Маши в фильме «Иваново детство» является так называемый «поцелуй над пропастью». Холин, упершись ногами в края траншеи, символически удерживает Машу над «пропастью войны». Этот «краткий жест любви», краткие чудесные объятия над зиянием «бездны» окопа органично вошли в историю кино, став элементом нового киноязыка. Ранее уже указывалось, что метафора «бездны» в русской культуре имеет прямое отношение к описанию «глубин» внутреннего мира человека, которые не верифицируемы по частям, а только как единое целое [12, с. 146–148]. Отметим, что это лишь одна из интерпретаций символа, возможны и иные...

Отдельную категорию символов в творчестве Тарковского образуют символы природных стихий. Тема четырех стихий даже становится предметом особого рассмотрения в книге Роберта Бёрда [5]. Это знаки или символы огненной и водной стихий, стихии воздушной и стихии Земли. Горящий дом в «Зеркале», и особенно, в «Жертвоприношении», саможжение Доменико в «Ностальгии» несут семантику жертвенности человеческой жизни. Стихийные символы и их семантика, как правило, алогичны. Божественное провидение во все не должно следовать банальной человеческой логике, метафизика пожара есть «лечение» человеческой слабости и бытийного ничтожества. Со стихийными символами часто соседствуют сопутствующие стихии символы. Например, символ Дома соседствует со стихией воды (чаще всего, положительные коннотации) или огня (отрицательные коннотации), снега (отрицательные коннотации). В «Рублеве» снег, идущий в разоренном Храме, несет резко отрицательную семантику.

Весьма репрезентативна в творчестве Тарковского семантика стихии огня. В наивысшем своем смысле стяжание божественного огня есть снискание откровения. Символика «огненного куста», соответствующего библейскому явлению Бога Моисею, фрагментарно представлена в одной из сцен «Зеркала», когда мальчик Игнат разводит костер во дворе дома в городе. Весьма оригинально стихия огня взаимодействует с контуром человеческой ладони в фильме «Зеркало». Мягкий божественный огонь, живущий в человеческой ладони, символизирует некое молитвенное ритуальное действие. Порой огонь становится символической стихией всей человеческой жизни. И эти смыслы огненной стихии концентрируются, к при-

меру, в символе свечи. Это свеча, которую символически зажигает и сохраняет главный герой фильма «Ностальгия» Андрей Горчаков (роль исполняет Олег Янковский). Главный герой фильма должен пронести зажженную свечу от одного конца пустого античного бассейна к другому. Свеча здесь символизирует весь жизненный путь человека: этот символический огонь души нужно, не потушив, пронести через всю жизнь. Визуальный текст органически артикулируется поэтическим словом, ведь кроме прочего, визуальный код поддержан закадровым голосом, читающим стихи отца режиссера, Арсения Тарковского.

Я свеча, я сгорел на пиру.
Соберите мой воск поутру,
И подскажет вам эта страница,
Как вам плакать и чем вам гордиться,
Как веселья последнюю треть
Раздарить и легко умереть,
И под сенью случайного крова
Загореться посмертно, как слово.
(Арсений Тарковский, 1977).

Помимо прямых знаково-символических отсылок и визуальных метафор возможна система тонких отсылок к метатексту за кадром, который усиливает художественное совершенство визуального текста – к поэзии. Именно фильм «Зеркало» имеет эти ярко выраженные особенности. Закадровый голос Арсения Тарковского, отца режиссера, читающего собственные стихи, делает необычайно цельной и подлинной художественную реальность фильма-исповеди. Вот пример очень тонкой интерпретаций огня в контуре человеческой ладони:

А стол один и прадеду, и внуку:
Грядущее свершается сейчас,
И если я приподымаю руку,
Все пять лучей останутся у вас.
(Арсений Тарковский. «Жизнь, жизнь», 1965)

Сухое (обугленное) Дерево в фильмах Тарковского посылает знаки косности, безнадежности, безжизненности окружающего мира. Той косности, которая вносит элемент хаоса в мировое сущее и которую надо преодолеть каким-то духовным качеством, например, светом или огнем души, силой любви.

Особого рода семиотическими носителями кинематографической знаковости в фильмах Тарковского выступают музыка и живопись. При этом надо отметить, что здесь Тарковский чрезвычайно избирателен. Шедевры Иоганна Себастьяна Баха и Леонардо да Винчи, безусловно, являются доминирующими в ткани фильмов Тарковского. И именно они образуют большие смысловые блоки, «линии розы» для художественной «сборки» множества смыслов.

По мнению Тарковского, судьба и происхождение человека изначально скрыты от нас, неясны и туманны. Закономерности познания ставят нас на ложный путь и подводят лишь к «иллюзии знакомства». «Познание мира» не имеет ничего общего с последовательным открытием истинных в объективном смысле закономерностей» [1, с. 365]. Архитектура как особый вид искусства высвечивает самые широкие, самые объективные, не зависящие от субъективных человеческих желаний и ощущений контуры истинного бытия. Высокие ис-

тины божественного *архитектоничны*. Но среди творений Тарковского было бы ошибкой искать монументальные архитектурные «громады» в кадре. В лучшем случае это развалины готического собора, как это продемонстрировано в фильме «Ностальгия». «Остов» собора в финальной сцене фильма растворяется в дымке небесного «ничто», сопровождаемый завораживающими напевами русских народных песен. Наивысший образ Храма дает сама Природа. Деревья, травы, поле, лес, линия горизонта – все выстраивается через микрокосм сознания эстетического субъекта, будь это человек, народ, эпоха.

Ветхозаветный мотив Святой Троицы как важный архетипический сюжет присутствует в фильмах «Андрей Рублев» и «Сталкер». Семантика троичности чрезвычайно важна для понимания глубинной архитектоники культуры [12; 15; 18]. В первом фильме в результате земных испытаний главному герою открывается истинное видение Пресвятой Троицы, а в ситуации другого фильма – «Сталкер» – семантика Троицы или Триады «перевернута» и спроецирована на реальность посткапиталистического общества. Семантика Трех дана здесь саркастически. Игра трех знаменитых актеров в этой троичной системе координат (Александра Кайдановского (Сталкер), Анатолия Солоницына (Писатель), Николая Гринько (Профессор)) передает фигуру Троицы пусть и в несколько гротескной форме, но эта трагикомичность позволяет в кинематографически смоделированной экзистенциальной ситуации увидеть то, что невозможно увидеть в реальности воображаемой.

Тот или иной великий шедевр И.-С. Баха или Леонардо Да Винчи, который цитируется в фильмах Тарковского, подобно некоему воображаемому «собору» фокусирует в своем поле все остальные элементы. «Сборка» смыслов создается в структурном поле шедевра. Пользуясь архитектурной терминологией, творчество того или иного композитора, мастера живописи дает нам смысловой каркас, несущий набор высоких смыслов, зашифрованных в кинотексте. Набор сакральных смыслов в финальной новелле фильма «Зеркало», отсылающих к тайнам жизни и смерти, органично вплетается в музыку из «Страстей по Иоанну» И.-С. Баха. Сокровенные смыслы и эзотерическая семантика жертвоприношения в одноименном фильме Тарковского вписаны в контур «Поклонения волхвов» Леонардо да Винчи. Шедевры мирового искусства – ключи в духовный мир, в сокровищницу всего человечества. В этой связи необходимо вспомнить особенно цитируемую Тарковским сцену по мотивам работы Питера Брейгеля-старшего «Охотники на снегу». Такой художественный прием в искусстве с позиций семиотики можно охарактеризовать как «текст в тексте» [19, с. 58–78]. «Охотники на снегу» – смотровая площадка внутри самого фильма, вход в пространство вечного, нетленного, уже состоявшегося в мире искусства. Усиливая это ощущение причастности к вечному и нетленному, зритель, который сумел прочувствовать то состояние, которое зашифровал в кинотексте режиссер, получает возможность попасть в «святая святых» искусства, в запечатленное подписью мастера пространство-время уникального художественного творения. Совершенно отчетливо этот сюжет смоделирован в фильмах «Солярис» и «Зеркало».

Символы «лошадь» или «молоко» могут просчитываться в зависимости от контекста, от ситуации, запечатленной в кадре. Молоко, пролившееся из кувшина в болото в сцене ослепления из «Андрея Рублева», или молоко, разлитое в момент мировой катастрофы в «Жертвоприношении» имеет негативные семантические коннотации. Тогда как молоко, которое расплескивает юная княжна в «Рублеве», символизирует любовь и полноту жизни.

Молоко, разлитое на обеденном столе или капающее с полки внутри дома может означать особого рода душевное благополучие, чувство благодати и полноты жизни.

Для понимания смыслов культуры необходимо фундаментальное уподобление процесса кинематографического восприятия креативному пространству воображаемого, где создаются образы, смыслы, перцепции, векторы понимания. Восприятие здесь соседствует с постижением, а постижение с духовным восхождением. Можно постигать историю (у Арнольда Тойнби «The Study of History»), можно также постигать смыслы культуры. Термин «постижение» присутствует в первой сцене фильма «Зеркало». Этот термин в тезаурусе Тарковского предельно мистичен, выступая, как отсылка ко внечеловеческим инстанциям в жизни человека: от травы и деревьев мистической Зоны в «Сталкере», до разумной далекой планеты в «Солярисе».

Метаязык киноискусства полицентричен и нестандартен. Несомненно, субъективный фактор здесь играет ключевую роль. Пространство-время внутренней жизни субъекта есть непостоянная величина, есть измерение бытия, существующее во внесемиотическом пространстве по отношению к той знаковости, которая присутствует в конструкции напечатанного текста. Однако так представляется только в первом приближении. Во-первых, художественный текст «соотносится не с одним, а со многими дешифрующими его кодами. Индивидуальное в художественном тексте – это не внесистемное, а многосистемное» [19, с. 191]. Во-вторых, художественный текст редко существует сам по себе, он «реагирует на соположенные ... тексты, входя с ними в семантические отношения. Так рождается проблема композиции ансамблей...» [19, с. 190]. Поэтому, говоря о субъективном вкладе кинорежиссера в киноискусство и мир культуры в целом, можно согласиться с мнением Ю. Лотмана. Если бы не существовало фильмов Бунюэля и Бергмана, полотен Леонардо, икон и фресок Андрея Рублёва, живописи Брейгеля и Рембрандта, музыки Баха и Бетховена, которые дают нам неповторимый синтез культурных смыслов, образуя ту самую уникальную палитру кинокартин знаменитого кинорежиссера, метаязык фильмов Андрея Тарковского был бы иным.

Заключение. В результате выполненного исследования было выявлено, что метаязык кинорежиссуры – это сложная многоуровневая семиотическая система и в то же время органическое единство образов, спроецированных из внутреннего мира режиссера, пытаясь расшифровать коды которого мы получаем лишь его знаковые (символические проекции). Та составляющая, которая образует твердое ядро киноязыка режиссера, имея самое непосредственное отношение к его индивидуальности, его внутреннему миру, по сути и является глубинным метаязыком киноповествования. Мастер должен избегать шаблонов и создавать элементы собственного киноязыка, метаязыка. Будучи методологически отрефлексирована, семиотика такого языка может быть понята двояко в метаязыковом контексте. В таком случае язык киноповествования становится метаязыком, будучи расщеплен на субъективную и объектную составляющие. Субъективная составляющая здесь очень важна как манифестация внутреннего мира художника, кинорежиссера, должна быть выработана «многосистемность» метаязыка, которая определяет индивидуальность творца кино.

Нами продемонстрировано, что структуру художественного метаязыка режиссера могут составлять как символы, знаки, смыслы и ракурсы, индивидуальные монтажные траектории, так сама уникально выстроенная динамика киноповествования, поэзис. При этом

необходимо интертекстуальное прочтение знакового материала в фильмах режиссера, это усиливает и углубляет творческое повторение сходных мотивов. По мнению Андрея Тарковского, у научного познания и художественного есть как точки соприкосновения, так и фундаментальное различие. Научное познание требует аналитики деталей, выстраивания системы обоснований, художественный же образ устремлен к абсолютной истине, целостен, неразложим на части, его можно принять только на веру. «Логика смысла» кинематографа противоположна формальной логике научного познания.

Установлено, что в творчестве Тарковского важны две доминанты режиссерского метаязыка: метафизика внутреннего мира (ей соответствуют, к примеру, метафоры глубины или бездны) и метафизика стихий (ей соответствуют, к примеру, метафоры огненной, водной, земной стихий, потока жизни, течения времени). Дискурсы внутреннего мира и стихийности по-разному преломляются в фильмах Тарковского и в текстах исследований, в которых присутствуют эти две стратегии мировосприятия. Способ медиации между той и другой сторонами восприятия – время как состояние внутреннего мира режиссера, природные стихии, ставшие стихиями внутреннего мира. Нами представлен в указанном контексте ряд стихийных и предметных метафор, раскрывающих проблематику взаимодействия мира культуры и внутреннего мира художника, режиссера.

Определено, что метаязык кино – язык действия, процесса. Персонаж фильма погружен в разворачивающееся в кадре действие. Вопрос о метаязыке выливается в дифференциацию наблюдающего и наблюдаемого. Для этого необходимо выделение определенных уровней и позиций наблюдения внутри киношедевра. Слов вербального языка для формирования метаязыка искусства явно недостаточно. «Черной дырой» кинематографической знаковости становится внутренний мир самого режиссера, в поле которого могут возникнуть новые смысловые слои и форматы прочтения кинотекста. Семиотическими носителями кинематографической знаковости в фильмах Тарковского выступают музыка, живопись, поэзия, стихийная семантика, семантика числа, закадровый голос персонажа. Поэтому очень важны символы, знаки, паузы, репрезентация течения времени и природных стихий, а также демонстрация общекультурных архетипических схем, выражаемых семантикой троичности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Тарковский А. А. Запечатленное время: размышления о кино. М.: Международный ин-т им. Андрея Тарковского, 2024.
2. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат / пер. с нем. И. С. Добронравова, Д. Г. Лахути. М.: Канон+, 2011.
3. Гильберт Д. Основания геометрии / пер. с нем. И. С. Градштейна. М.-Л.: ОГИЗ, Ростехиздат, 1948.
4. Карнап Р. Значение и необходимость. Исследование по семантике и модальной логике. М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1959.
5. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с фр. М.: Прогресс, 1989.
6. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. М.: Языки русской культуры, 1997.
7. Шпенглер О. Закат Европы / пер. с нем. Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000.
8. Померанц Г. С. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. 2-е изд., доп. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013.
9. Сальвестрони С. Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура / пер. с итал. Т. Шишковой. М.: Библ.-богослов. ин-т св. апостола Андрея, 2007.

10. Бёрд Р. Андрей Тарковский: стихии кино. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2023.
11. Салынский Д. Л. Киногерменевтика Тарковского. М.: Продюсерский центр «Квадрига», 2009.
12. Евлампиев И. И. Художественная философия Андрея Тарковского. 2-е изд. Уфа: ARC, 2012.
13. Туровская М. И. 7 1/2, или фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991.
14. Борзова Е. П. Триадология. СПб.: СПГУКИ, 2007.
15. Эйзенштейн С. М. Чет–нечет. Раздвоение Единого // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М.: Наука, 1998. С. 234–279.
16. Мельшиор-Бонне С. История зеркала / пер. с фр. Ю. М. Розенберг. М.: Новое литературное обозрение, 2024.
17. Эко У. О зеркалах и другие истории. Между поэзией и прозой / пер. с итал. А. Голубцовой, Л. Каца. М.: Слово, 2020.
18. Флоренский П. А. Сочинения: в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1996.
19. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академ. проект, 2002.

Информация об авторах.

Мальшиев Владислав Борисович – доктор философских наук (2014), доцент (2010), профессор кафедры философии и социально-гуманитарных наук Самарского государственного технического университета, ул. Молодогвардейская, д. 244, Самара, 443100, Россия. Автор 107 научных публикаций. Сфера научных интересов: семиотика, философия культуры, философия языка, философия кино.

Стоцкая Татьяна Геннадьевна – доктор философских наук (2010), доцент (2005), профессор кафедры философии и социально-гуманитарных наук Самарского государственного технического университета, ул. Молодогвардейская, д. 244, Самара, 443100, Россия. Автор 87 научных публикаций. Сфера научных интересов: философия науки, проблемы интерпретации феномена рациональности, исследование научной и экономической рациональности.

Борисова Татьяна Вадимовна – доктор философских наук (2005), доцент (1991), профессор кафедры философии и социально-гуманитарных наук Самарского государственного технического университета, ул. Молодогвардейская, д. 244, Самара, 443100, Россия. Автор 73 научных публикаций. Сфера научных интересов: философский анализ предпринимательской деятельности, социальная философия, проблемы исторической памяти.

*О конфликте интересов, связанном с данной публикацией, не сообщалось.
Поступила 05.09.2025; принята после рецензирования 12.11.2025; опубликована онлайн 20.04.2026.*

REFERENCES

1. Tarkovskii, A.A. (2024), *Zapечатlennoe vremya: razmyshleniya o kino* [Captured Time: Reflections on Cinema], Mezhdunarodnyi institut imeni Andrey Tarkovskogo, Moscow, RUS.
2. Wittgenstein, L. (2011), *Logisch-Philosophische Abhandlung*, Transl. by Dobronravov, I.S. and Lakhuti, D.G., Kanon+, Moscow, RUS.
3. Hilbert, D. (1948), *Grundlagen der Geometrie*, Transl. by Gradshtein, I.S., OGIZ, Rostekhizdat, Moscow, Leningrad, USSR.
4. Karnap, R. (1959), *Meaning and Necessity. A Study in Semantics and Modal Logic*, Izd-vo inostr. lit-ry, Moscow, USSR.
5. Barthes, R. (1989), *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected works: Semiotics. Poetics], Transl., Progress, Moscow, USSR.
6. Mamardashvili, M.K. and Pyatigorskii, A.M. (1997), *Simvol i soznanie* [Symbol and consciousness], Yazyki russkoi kul'tury, Moscow, RUS.
7. Spengler, O. (2000), *Der Untergang des Abendlandes*, Transl., Kharvest, AST, Minsk; Moscow, RUS.

8. Pomerants, G.S. (2013), *Otkrytost' bezdne. Vstrechi s Dostoevskim* [Openness to the abyss. Meetings with Dostoevsky], 2nd ed., Tsentr gumanitarnykh initsiativ, Moscow; SPb., RUS.
9. Silvestroni, S. (2007), *Il Cinema di Tarkovskij e la Tradizione Russa*, Transl. by T. Shishkova, Bibl.-bogoslov. in-t sv. apostola Andrey, Moscow, RUS.
10. Berd, R. (2023), *Andrei Tarkovskii: stikhii kino* [Andrey Tarkovsky: Elements of Cinema], Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh", Moscow, RUS.
11. Salynskii, D.L. (2009), *Kinogermenevtika Tarkovskogo* [Tarkovsky's Kinogermeneutics], Prodyuserskii tsentr "Kvadriga", Moscow, RUS.
12. Evlampiev, I.I. (2012), *Hudozhestvennaya filosofiya Andrey Tarkovskogo* [The artistic philosophy of Andrei Tarkovsky], 2nd ed., ARC, Ufa, RUS.
13. Turovskaya, M.I. (1991), *7 1/2, ili fil'my Andrey Tarkovskogo* [7 1/2, or the films of Andrei Tarkovsky], Iskusstvo, Moscow, RUS.
14. Borzova, E.P. (2007), *Triadologiya* [Triadology], SPGUKI, SPb., RUS.
15. Ehizenshtein, S.M. (1998), "Even–Odd. The Bifurcation of the One", *Vostok – Zapad. Issledovaniya. Perevody. Publikatsii* [East – West. Researches. Translations. Publications], Nauka, Moscow, RUS, pp. 234–279.
16. Melchior-Bonnet, S. (2024), *Histoire du Miroir*, Transl. by Rozenberg, Yu.M., NLO, Moscow, RUS.
17. Eko, U. (2020), *Sugli specchi e altri saggi*, Transl. by Golubtsova, A. and Kats, L., Slovo, Moscow, RUS.
18. Florenskii, P.A. (1996), *Sochineniya* [Essay], in 4 vols., vol. 2, Mysl', Moscow, RUS.
19. Lotman, Yu.M. (2002), *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles on the semiotics of culture and art], Akademicheskii proekt, SPb., RUS.

Information about the authors.

Vladislav B. Malyshev – Dr. Sci. (Philosophy, 2014), Docent (2010), Professor at the Department of Philosophy and Social Sciences, Samara State Technical University, 244 Molodogvardeyskaya str., Samara 443100, Russia. The author of 107 scientific publications. Area of expertise: semiotics, philosophy of culture, philosophy of language, philosophy of cinema.

Tatiana G. Stotskaya – Dr. Sci. (Philosophy, 2010), Docent (2005), Professor at the Department of Philosophy and Social Sciences, Samara State Technical University, 244 Molodogvardeyskaya str., Samara 443100, Russia. The author of 87 scientific publications. Area of expertise: philosophy of science, problems of interpretation of the phenomenon of rationality, research of scientific and economic rationality.

Tatiana V. Borisova – Dr. Sci. (Philosophy, 2006), Docent (1991), Professor at the Department of Philosophy and Social Sciences, Samara State Technical University, 244 Molodogvardeyskaya str., Samara 443100, Russia. The author of 73 scientific publications. Area of expertise: philosophical analysis of entrepreneurial activity, social philosophy, problems of historical memory.

No conflicts of interest related to this publication were reported.

Received 05.09.2025; adopted after review 12.11.2025; published online 20.04.2026.