

## «Зеркало» А. Тарковского как (анти)манифест поэтического кино

Софья А. Прохорова

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, sofya.prokhorova.work@yandex.ru*

*Аннотация.* А. Тарковский считается мастером поэтического кино, работа с его кинокартинами так или иначе актуализирует вопрос о соотношении кинематографического и поэтического в них. Однако собственное представление режиссера о рассматриваемом феномене, изложенное в статье «Запечатленное время» (1967), значительно отличается от мнения большинства исследователей: с идеологами поэтического кино он скорее ведет полемику, чем соглашается. Критикуя категорию поэтического кино, он вводит собственный термин, позволяющий охарактеризовать соотношение кинематографического и поэтического в фильмах – «кинематографическая поэзия». Разговор об отношении режиссера к жанру усложняется также неоднозначностью рассматриваемых понятий. Границы между категориями поэтического кино и смежными (поэзия в кино, видеопэзия, кинопоэзия и медиапоэзия) все сильнее размываются, термин становится пустым означающим. В статье предпринимается попытка проанализировать фильм А. Тарковского «Зеркало», часто рассматриваемый как поэтический, используя две теоретические рамки: разработанную режиссером и синтетическую, основанную на киноведческих исследованиях формалистов и представлениях теоретиков литературы о явлении поэзии. К фильму оказывается применимо как авторское понятие кинопоэзии, предполагающее непосредственное наблюдение за жизнью, так и категория поэтического кино, понимаемая нами как форма организации киноленты. На этом основании в статье делается вывод о том, что рассматриваемые подходы не исключают друг друга, однако термины требуют строгой дифференциации.

*Ключевые слова:* поэтическое кино, кинематографическая поэзия, поэзия в кино, поэзия

*Для цитирования:* Прохорова С.А. «Зеркало» А. Тарковского как (анти)манифест поэтического кино // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 471–479. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-471-479

## A. Tarkovsky's "Mirror" as an (anti)manifesto for poetic cinema

Sofya A. Prokhorova

*Russian State University for the Humanities,  
Moscow, Russia, sofya.prokhorova.work@yandex.ru*

*Abstract.* A. Tarkovsky is considered to be the master of poetic cinema, work on his films anyway actualizes the issue of balance between cinematic and poetic in it. But director's own perception of the considered phenomenon set out in the article named "Captured in time" (1967) is significantly different from the opinion of most researchers: he rather polemicalises with ideologists of poetic cinema than agrees. Criticizing the category of poetic cinema, he introduces his own term that allows characterizing a ratio of cinematic to poetic – "cinematic poetry". It becomes more difficult to talk about director's relation to the genre also because of the vagueness of the considered concepts. The boundaries between category of poetic cinema and other related (poetry in cinema, videopoetry, cinematic poetry and mediapoetry) grow increasingly less distinct the term becomes an empty signifier. The paper attempts to analyse the film "Mirror" by A. Tarkovsky, often regarded as a poetic cinema, using two theoretical frameworks: the one, developed by the director and the other, synthetic, based on formalists' cinematic research and literary theorists' views on the phenomenon of poetry. It turns out that both, author's concept of cinematic poetry, which involves direct observation of life, as well as the category of poetic cinema, that we understand as a form of organisation, are applicable to the movie. Such analysis leads the article to the conclusion that considered approaches are not mutually exclusive, but it's important to strictly differentiate the terms.

*Keywords:* poetic cinema, cinema poetry, poetry in cinema, poetry

*For citation:* Prokhorova, S.A. (2025), "A. Tarkovsky's 'Mirror' as an (anti) manifesto for poetic cinema", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 11, part 2, pp. 471–479, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-471-479

Говоря о режиссерских работах А. Тарковского, исследователи в той или иной форме непременно приходят к вопросу о роли поэтического в них, будь то анализ стихов, звучащих в фильмах, или исследование структурных особенностей кинолент. Сегодня режиссер считается мастером поэтического кино наравне с Дж. Джармушем и С. Параджановым: в фундаментальном исследовании явлений, существующих на пересечении поэзии и кинематографа,

книге Сары Тремлетт “The Poetics of Poetry Film”, А. Тарковский помещается в один ряд со сделавшими вклад в развитие жанра кинематографистами со всего мира [Tremlett 2021, p. 28]. При этом необходимо учитывать, что закреплению соответствующей аксиомы в зрительском сознании предшествовали длительные полемики как о терминологии, так и о ее применимости к работам режиссера.

Впервые теоретическая рамка поэтического кино, разработанная в 1927 г. В. Шкловским в статье «Поэзия и проза в кинематографии» [Шкловский 1927, с. 90–93], была применена к фильму А. Тарковского после выхода «Иванова Детства»<sup>1</sup> и публикации авторского комментария к нему. «Мы соединили в фильме эпизод с эпизодом, исходя из поэтических ассоциаций», – написал режиссер для журнала «Искусство кино» в 1962 г. [Тарковский 1962, с. 82]. Особое внимание при этом он обратил на специфику монтажа и увеличивающуюся впоследствии плотность материала. Описанный подход к общей логике построения фильма во многом сходится с дефиницией, данной поэтическому кино формалистами: «...существует прозаическое и поэтическое кино, и это есть основное деление жанров: они отличаются друг от друга не ритмом, или не ритмом только, а преобладанием технических формальных моментов (в поэтическом кино) над смысловыми, причем формальные моменты заменяют смысловые, разрешая композицию» [Шкловский 1927, с. 93]. В этом контексте может показаться, что рассматриваемые теоретические основания для анализа собственных кинолент режиссер выбрал самостоятельно, однако при более внимательном рассмотрении эго-документов и статей А. Тарковского становится очевидно, что в дальнейшем с идеологами поэтического кино он скорее вел полемику, чем соглашался. Кроме критики формалистского подхода, в его работах обнаруживаются также попытки найти собственное представление о связи кинематографа и поэзии. В то же время исследователям по сей день удается весьма успешно применять к фильмам режиссера теоретические основания, предложенные и разработанные В. Шкловским и последователями. Здесь возникает граница между Тарковским-теоретиком и Тарковским-режиссером, и вместе с этим актуализируются вопросы, во-первых, о сущности поэтического кино, во-вторых, о применимости этой категории к его кинолентам.

---

<sup>1</sup> Тарковский Андрей. Иваново детство: художественный фильм по мотивам повести В. Богомолова «Иван» / авторы сценария: В. Богомолов, М. Папава; режиссер-постановщик: А. Тарковский; оператор: В. Юсов; в ролях: Н. Бурляев, В. Зубков, Е. Жариков и др.; кинокомпания: «Мосфильм»; 1962 г. 96 мин. Изображение (движущееся, двухмерное): видео.

Важно обратить внимание на то, что термин сам по себе является спорным. Практически за 100 лет существования понятия возникло такое количество различных трактовок, что «поэтическое кино» стало своего рода пустым означающим: его использовали и продолжают использовать для описания онейрической образности в кинематографе, видеоклипов, ситуаций чтения стихов в фильмах и пр. Вслед за В. Шкловским, в упомянутой ранее статье разработавшим теоретические основания для работы с рассматриваемым явлением, в 1965 г. в рамках доклада на одном из первых фестивалей Нового кино в Пезаро попытку сформулировать определение поэтического кино предпринял П. Пазолини [Пазолини 1965]. В исследовании он основывался на представлении о существовании киноязыка и предшествовавшей ему инструментальной базы в виде системы универсальных сновидческих образов. Ключевым понятием работы стала несобственно-прямая субъективность – авторская категория, предполагающая репрезентацию в фильме искаженного сознания героя. Режиссер заявил, что сущность поэтического кино состоит, во-первых, в возникающей вследствие использования приема двойственности киноленты, во-вторых, в особой экспрессивности и онейричности. Несмотря на то, что подход кажется сомнительным по ряду причин (критика теории представлена в одном из предыдущих исследований – статье «Границы понятия «поэтическое кино»: текст в структуре фильма Т. Дондурей “Новая Москва”») [Прохорова 2025, с. 188], важно отметить, что доклад П. Пазолини значительно повлиял на восприятие явления. Границы между поэтическим кино и смежными категориями лирического кино, онейрической образности в фильмах и др. размылись. Сегодня термин, как и близкое понятие кинопоэзии, введенное А. Тарковским, продолжают использовать в различных значениях, в том числе как синоним видеопоезии, медиапоэзии, поэзии в кино. Здесь можно вспомнить, например, определение Н. Барковской: «под видеопоезией мы понимаем в данном случае разновидность медиапоэзии – кинопоэзию, в русле которой создаются видеоклипы по отдельному стихотворению, то есть поэтические видеоклипы. Это синтез кино и поэзии...» [Барковская 2021, с. 22]

Сформулировать дефиницию поэтического кино и сепарировать его от смежных явлений оказывается возможным с опорой на работы теоретиков литературы о сущности поэзии (стиха) и прозы. В рамках упомянутой ранее статьи о границах понятия был сделан вывод о том, что минимальным признаком поэзии и прозы считается «...способ организации речи. Применительно к поэзии это – вертикальная организация, предполагающая членение текста на эквивалентные, сопоставимые отрезки, приводящая к вос-

приятию текста читателем сразу в двух измерениях» [Прохорова 2025, с. 190]. Следовательно, в настоящей работе мы опираемся на следующее представление о явлении: «...концепт “поэтическое кино” маркирует вертикальный способ организации киноленты, предполагающий наличие множества эквивалентных, соразмерных и сопоставимых элементов (эпизодов, частей). В качестве факультативного элемента может также присутствовать рифма (например, визуальная). Важно обратить внимание на то, что наличие конкретного поэтического текста в фильме или его основе также факультативно» [Прохорова 2025, с. 190]. Это позволяет провести границу между поэтическим кинематографом и смежными понятиями (лирическим кино, поэзией в кино, видеопоэзией), а также соотнести его с авторским термином А. Тарковского. Важно отметить также, что приведенное определение близко как к первоначальной дефиниции В. Шкловского [Шкловский 1927, с. 93], так и некоторым современным подходам, например представлению Б. Николса о поэтическом модусе документальности [Nichols 2010, p. 122].

А. Тарковский рассматривал связь кинематографа с поэзией, в том числе в собственных фильмах, иначе. Наиболее близкие к выбранному в рамках настоящей статьи определения он отвергал. Статья «Запечатленное время» [Тарковский 1967], как было отмечено ранее, оказалась своеобразным отречением от поэтического кинематографа, принадлежность к практикам которого режиссеру приписывалась после публикации комментария к «Иванову детству» [Тарковский 1962, с. 82–84]. Критика в основном касалась ненатуральности монтажа в организованных таким образом кинолентах: «...меня особенно раздражают претензии нынешнего “поэтического кино”, приводящие к отрыву от факта, от реализма времени, рождающие вычурность и манерность» [Тарковский 1967, с. 88]. Среди прочих отрицательных черт явления А. Тарковский выделял присущую ему аллегоричность, возникающую за счет отдаления от реальности и утверждения собственной целостности фильма: «“Поэтическое кино”, как правило, рождает символы, аллегории и прочие фигуры этого рода, а они-то как раз и не имеют ничего общего с той образностью, которая естественно присуща кинематографу» [Тарковский 1967, с. 85]. Между тем Тарковский-теоретик не отрицал возможность создания произведений на пересечении поэзии и кино. Вместо категории поэтического кино он предложил использовать термин «кинематографическая поэзия» и аргументировал это так: «Поэтичность фильма рождается из непосредственного наблюдения над жизнью – вот, на мой взгляд, настоящий путь кинематографической поэзии» [Тарковский 1967,

с. 86]. Режиссер сравнивал собственные практики с японским жанром поэзии, хокку, и подчеркивал при этом, что, в отличие от Эйзенштейна, проводившего параллель между трансформацией элементов в стихах и монтажными приемами, значительным считает именно свойственную им обсервационную точность, что, впрочем, нельзя назвать взаимоисключающими позициями.

Подобным образом на практике складывается соотношение теории поэтического кино, отрицаемой А. Тарковским, и кинопоэзии, им принимаемой. Внимательное, весьма точное наблюдение за жизнью в его фильмах часто оказывается организовано поэтически. В этом контексте особенно интересным кажется «Зеркало» (1974)<sup>2</sup>. Кинокартина была снята после написания основных теоретических работ о связи кино и поэзии, а потому может считаться если не своеобразным «манифестом», то осознанным воплощением представлений об этом, в ней звучат стихи Арс. Тарковского, к тому же часто исследователи и критики говорят о ней как об одной из самых сложно воспринимаемых работ режиссера в силу особого устройства киноленты, что представляет для нас особый интерес. Технические возможности кинематографа, включая использование монтажных склеек и мультиэкспозиции, играют при этом значительную роль. В фильме параллельное развитие получают две линии: разворачивающаяся в настоящем и принадлежащая прошлому. Они связываются несколькими элементами на разных уровнях поэтики: от мотивов и образов до закадрового голоса и монтажа, и рожают ряд эквивалентных частей, имеющих разные временные координаты.

В основу фильма ложатся воспоминания «автора», как обозначает А. Тарковский в сценарии персонажа-нарратора, о детстве, матери, отношениях родителей и размышления о настоящем, отношениях с сыном и бывшей женой, мотив смены поколений и «собирания» собственного образа. Связь временных пластов и параллельно разворачивающихся частей сюжета в картине усиливается работой с точкой зрения. Лакановская теория о «стадии зеркала» – периоде, когда ребенок начинает узнавать себя в отражении, осмысленная Кристианом Метцом применительно к кинематографу таким образом, что экран встраивается в параллель с отражающей поверхностью, благодаря которой зритель, подобно ребенку, не только дистанцируется, но и соотносит себя с главным героем,

---

<sup>2</sup> Тарковский Андрей. Зеркало: художественный фильм / авторы сценария: А. Тарковский, А. Мишарин; режиссер-постановщик: А. Тарковский; оператор: Г. Рерберг; в ролях: М. Терехова, О. Янковский, И. Смоктуновский и др.; кинокомпания: «Мосфильм»; 1974 г. 107 мин. Изображение (движущееся, двумерное): видео.

как с собственным отражением [Метц 2013, с. 80], в фильме получает интересное развитие. В некоторых частях точка зрения «автора» Алексея сближается с камерой, его образ оказывается скрыт от зрителя. Принадлежащий ему закадровый голос только усиливает ощущение взгляда чужими глазами, как во время диалогов, так и во время монологов, связывающих воспоминания и настоящее время. При этом эпизоды воспоминаний расщепляют субъект «автора» на фигуру взрослого, остающуюся за кадром, и ребенка, видимого им в пространстве памяти, как в зеркале.

Параллельное разрывание временных линий приводит к возникновению ряда образных параллелей между прошлым и будущим, отражающих связь поколений и их естественную смену. Среди таких «мать – жена», «отношения родителей – отношения автора с женой», «отец автор – автор – сын автора». Некоторые из них эксплицируются закадровым голосом Алексея: он отмечает, что во снах видит мать и жену одинаково, и одинаково жалеет их. К тому же при переходе от одного из эпизодов настоящего к воспоминаниям используется прием двойной экспозиции: образ жены при движении постепенно растворяется в материнском. Остальные параллели развиваются имплицитно: на связь образов отца и сына указывают ассоциативно связанные эпизоды, принадлежащие прошлому и настоящему, при переходе сын-Алексей становится отцом для сына-Игната.

Упомянутый способ связи эпизодов, предполагающий включение воспоминаний о событиях прошлого в мыслительный процесс в настоящем, ослабляет сюжетные связи и дробит киноленту на эквивалентные части, приблизительно равные по размеру и своей природе. Завершение части здесь происходит не за счет комбинации бытовых положений и разрешения ситуации, а за счет монтажа. В некоторые части, вне зависимости от временных координат, включена вставная документальная хроника, семантически связанная с событиями, о которых размышляет автор. При этом некоторые эпизоды прошлого также включают в себя звучащую (декламируемую) поэзию Арс. Тарковского. Наличие стихотворного текста в поэтическом кино факультативно и, по нашим наблюдениям, чаще всего имеет формообразующую или эксплицирующую функцию: поэзия вводит или подчеркивает основные мотивы и/или структурирует киноленту. В рассматриваемом фильме стихи, прочитанные отцом режиссера, с одной стороны, оказываются одним из способов развития темы отца и сына в кинокартине, с другой стороны, традиционно семантически связываются с визуальным рядом и эксплицируют основные мотивы. Кроме того, возникновение поэтических текстов, прочитанных закадровым голосом в трех местах, структурирует киноленту еще на одном уровне и уравнивает эпизоды между собой,



подчеркивает эквивалентность элементов. Подобную роль в фильме играют визуальные рифмы. Кадры зеркальных отражений, периодически возникающие на протяжении кинокартины, образы огня и воды, которыми часто закрываются законченные сегменты киноленты. Такого рода параллели в данном случае выступают в роли явлений, позволяющих измерениям проявиться более явно: рифма позволяет зрителю ощутить соотнесенность элементов фильма.

Итак, к фильму А. Тарковского «Зеркало», несмотря на полемику режиссера с формалистами и категорическое отрицания термина и связанных с ним практик, оказывается применима разработанная нами на основании киноведческих работ формалистов и исследований теоретиков поэзии рамка поэтического кино. Кинолента, подобно поэтическому тексту, дробится на эквивалентные эпизоды, что ослабляет сюжетные связи и определенным образом структурирует фильм. Стихи, трижды звучащие в фильме, являются факультативной чертой поэтического кино и несут привычную для него функцию. Впрочем, важно отметить, что все упомянутое не противоречит собственно режиссерскому представлению о связи кинематографа с поэзией, основанному на точном наблюдении за жизнью в ее развитии.

### *Литература*

- Барковская 2021 – *Барковская Н.В.* Видеопоэзия: проблема субъекта и контекста // Филологический класс. 2021. Т. 26. № 3. С. 21–33.
- Метц 2013 – *Метц К.* Воображаемое означающее: Психоанализ и кино / пер с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. 2-е изд. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. 334 с. (Территория взгляда; вып. 1)
- Пазолини 1965 – *Пазолини П.* Поэтическое кино // KinoVoid.com. URL: <https://www.kinovoid.com/2015/05/poeticheskoe-kino-pazolini.html> (дата обращения: 24.08.2025).
- Прохорова 2025 – *Прохорова С.А.* Границы понятия «поэтическое кино»: текст в структуре фильма Т. Дондурей «Новая Москва» // Визуальное во всем: сб. статей / сост. и ред. В.Я. Малкина. М.: ООО «Эдитус», 2025. С. 287–193.
- Тарковский 1962 – *Тарковский А.* Между двумя фильмами // Искусство кино. 1962. № 11. С. 82–84.
- Тарковский 1967 – *Тарковский А.* Запечатленное время // Вопросы киноискусства. Вып. 10. М.: Наука, 1967. С. 79–102.
- Шкловский 1927 – *Шкловский В.* Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино / под ред. Б. Эйхенбаума; предисл. К. Шутко. М.; Л.: Киноизд-во РСФСР Кинопечать, 1927. С. 90–93.



- Nichols 2010 – *Nichols B.* Introduction to documentary. Indiana: Indiana University Press, 2010. 122 p.
- Tremlett 2021 – *Tremlett S.* The poetics of poetry film. Film poetry, videopoetry, lyric voice, reflection. Bristol; Chicago: Intellect, 2021. 385 p.

## References

---

- Barkovskaya, N.V. (2021), “Videopoetry. The challenge of subject and context”, *Philological class*, no. 3, pp. 21–31.
- Metz, Ch. (2013), *Voobrazhaemoe oznachayushchee. Psikhoanaliz i kino* [Le significant. Imaginary signifier], Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, Saint Petersburg, Russia. (*Territoriya vzglyada*)
- Nichols, B. (2010), Introduction to documentary, Indiana University Press, Indiana, USA.
- Pasolini, P. (1965), *Poeticheskoe kino* [Poetic cinema], available at: <https://www.kino-void.com/2015/05/poeticheskoe-kino-pazolini.html> (Accessed 24 Aug. 2025).
- Prokhorova, S.A. (2025), Borders of the concept “poetic cinema”. Text in the structure of T. Dondury's film ‘New Moscow’”, in Malkina, V.Ya., ed., *Vizual'noe vo vsem: sbornik statei* [Visual in everything. Collected articles], ООО “Editus”, Moscow, Russia, pp. 287–193.
- Shklovskii, V. (1927), “Poetry and prose in cinema”, in Eikhenbaum, B., ed., *Poetica kino* [The poetics of cinema], Kinoizdatel'stvo RSFSR Kinopechat', Moscow, Leningrad, USSR, pp. 90–93.
- Tarkovskii, A. (1962), “Between two films”, *Iskusstvo kino*, no. 11, pp. 82–84.
- Tarkovskii, A. (1967), “Captured in time”, in *Voprosy kinoiskusstva* [Questions of cinematic art], iss. 10, Nauka, Moscow, USSR, pp. 79–102.
- Tremlett, S. (2021), *The poetics of poetry film. Film poetry, videopoetry, lyric voice, reflection*, Intellect, Bristol, UK, Chicago, USA.

## Информация об авторе

Софья А. Прохорова, студент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; [sofyaprokhorova.work@yandex.ru](mailto:sofyaprokhorova.work@yandex.ru)

## Information about the author

*Sofya A. Prokhorova*, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; [sofyaprokhorova.work@yandex.ru](mailto:sofyaprokhorova.work@yandex.ru)