

УДК 811.161.1
DOI 10.25205/1818-7919-2020-19-2-40-56

Репрезентация индивидуально-авторской картины мира кинорежиссера Андрея Тарковского в рассказе «Белый день»

М. С. Берендеева, Н. А. Борзенкова

*Новосибирский государственный университет
Новосибирск, Россия*

Аннотация

Статья посвящена описанию ключевых элементов концептуального пространства рассказа Андрея Тарковского «Белый день». На основе концептуального анализа текста с привлечением эксперимента выявлены ключевые концепты, репрезентированные в рассказе: *МАТЬ, ВОДА, ДЕТСТВО, ВОЙНА, БОГАТСТВО, ГОРЕ, СЧАСТЬЕ, ТИШИНА, ДОМ, ЦЕРКОВЬ, СТРАХ, ПАМЯТЬ*. Сопоставление рассказа с фильмом Андрея Тарковского «Зеркало», сценарий которого включает эпизод, описанный в рассказе, показало, что концептуальное пространство рассказа является основой для формирования концептосферы фильма.

Ключевые слова

индивидуально-авторская картина мира, концепт, лингвоконцептология, концептосфера, концептуальный анализ текста, кинотекст, Андрей Арсеньевич Тарковский, «Белый день»

Благодарности

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-312-00052

Для цитирования

Берендеева М. С., Борзенкова Н. А. Репрезентация индивидуально-авторской картины мира кинорежиссера Андрея Тарковского в рассказе «Белый день» // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2020. Т. 19, № 2: Филология. С. 40–56. DOI 10.25205/1818-7919-2020-19-2-40-56

The Representation of the Film Director Andrei Tarkovsky's Individual Artistic Worldview in the Short Story *A White, White Day*

M. S. Berendeeva, N. A. Borzenkova

*Novosibirsk State University
Novosibirsk, Russian Federation*

Abstract

The article deals with the description of the key elements of the conceptual space of the short story *A White, White Day* by Andrei Tarkovsky, which served as a basis in the key episode of the feature film *Mirror*. The aim of the research is to reveal and describe the main elements of the conceptual sphere of the short story. The object of research is the short story *A White, White Day* by Andrei Tarkovsky published in 1970 in the magazine *Film Art* in *Movie Makers' Stories* section.

The main method used in the framework of the research is conceptual analysis of texts. To reveal the readers' background notions about the short story and the author, to determine the semantics of the title and to reveal keywords on the basis of readers' reception, we also used the experimental data obtained in 2017 when 51 students of Novosibirsk State University were surveyed. The participants were asked to read the information about the text and to answer

© М. С. Берендеева, Н. А. Борзенкова, 2020

2 questions. The first one was asked before reading and was related to information known to the respondents – about the short story and its author and about their associations with the title. The second question (about the text keywords) was asked after reading. The results of the experiment were compared with the results of the analysis of the separate contexts of the short story and the possible intertextual connections, and the verbal representations of the revealed key concepts were compared with the intermedial representations of the key concepts of the feature film *Mirror*.

The following conclusions were made.

1. Even if readers do not know anything about the author of the text, its title and the epigraph create the particular semantic background on which the reception of the short story is superimposed: the notions about the loss of something good, about the mixture of positive and negative emotions, about the fact that the short story is based on the memories.
2. Through the title the individual concept of the white day is introduced into the conceptual space. This concept combines emotionally ambivalent notions about the supreme happiness lost forever, and it goes back to the poetry by Arseny Tarkovsky and Anna Akhmatova.
3. The frequently used lexemes and the short story keywords given to the respondents enable to reveal several key units of the conceptual space of the short story (the concepts of mother, water, childhood, war, wealth, grief, happiness, silence, home, church, fear, memory).
4. The key concepts of the short story are the conceptual basis of the subsequent film *Mirror* where the conceptual space gets more complicated and is supplemented by some new features.

Keywords

author's individual worldview, concept, linguoconceptology, conceptual sphere, conceptual text analysis, cinematic text, Andrei Arsenyevich Tarkovsky, *A White, White Day*

Acknowledgements

This work was supported by the Russian Foundation for Basic Research, project no. 18-312-00052

For citation

Berendeeva M. S., Borzenkova N. A. The Representation of the Film Director Andrei Tarkovsky's Individual Artistic Worldview in the Short Story *A White, White Day*. *Vestnik NSU. Series: History and Philology*, 2020, vol. 19, no. 2: Philology, p. 40–56. (in Russ.) DOI 10.25205/1818-7919-2020-19-2-40-56

Введение

Творчество великого русского кинорежиссера А. А. Тарковского неизменно привлекает внимание исследователей не только в контексте киноведения, но и с позиций философии, истории культуры, религиоведения. Несмотря на огромное количество интердисциплинарных работ, посвященных анализу метафильма (термин Д. А. Салынского [2009]) А. А. Тарковского в контексте взаимосвязи кинематографических приемов с интертекстом различных видов искусства (см. [Савельева, 2017; Стогниенко, 2013] и др.) и литературы (см., например, [Перепелкин, 2010; Сальвестрони, 2012]), лингвистическая сторона творчества А. А. Тарковского (за исключением некоторых аспектов языковой личности режиссера (см. об этом [Лаппо, 2014])) и особенности его индивидуально-авторской концептосферы остаются практически не изученными. Цель настоящего исследования – выявить и описать основные элементы концептосферы рассказа Андрея Тарковского «Белый день» [1970].

Творческое наследие Андрея Тарковского очень обширно, оно включает в себя не только «канонические» художественные фильмы («Иваново детство», «Андрей Рублев», «Солярис», «Зеркало», «Сталкер», «Ностальгия», «Жертвоприношение»), но и студенческие работы, короткометражные фильмы, радиопостановку, театральные постановки, а также нереализованные замыслы и различные тексты – интервью, дневники, теоретические работы по эстетике кинематографа и др. В качестве объекта нашего исследования выступает рассказ Андрея Тарковского «Белый день», опубликованный в 1970 г. в журнале «Искусство кино» в разделе «Рассказы кинематографистов». Рассказ «Белый день», оставшийся единственным полноценным опытом великого режиссера в художественной литературе, интересен тем, что в незначительно измененном виде лег в основу одного из ключевых эпизодов литературного сценария художественного фильма «Зеркало». Мы полагаем, что именно этот рассказ, автобиографический по своей сути, стал источником ключевых концептов будущего фильма, а анализ рассказа позволит получить индивидуально-авторскую концептуальную базу для дальнейшего сопоставления с концептосферой художественного фильма. Анализ рассказа «Белый день» особенно актуален в контексте концептуального анализа кинотекста (имеюще-

го не только вербальную, но и интермедиаальную природу), так как, во-первых, соотносимый с рассказом фильм «Зеркало» не является экранизацией, «Белый день» представляет собой своего рода первый и исключительно вербальный этап работы над будущим фильмом, а во-вторых, как рассказ, так и фильм репрезентируют индивидуальную картину мира одной языковой личности, но с помощью разных средств. Последнее обстоятельство является примечательным, так как режиссер авторского кино и автор литературного текста-источника совпадают в одном лице очень редко (ситуация с совпадением автора исходного текста и сценариста является более типичной, но не позволяет сопоставить в одной плоскости вербальные и сугубо кинематографические средства выражения авторской картины мира).

Как пишут Л. Г. Бабенко и Ю. В. Казарин, «концепт художественного текста формируется на синтагматической основе, имеет внутритекстовую синтагматическую природу» [2005. С. 58], таким образом, анализ текста как целостного вербального произведения и выявление особых отношений между элементами внутри текста позволяют реконструировать концептуальное пространство художественного текста. Если концептуальный анализ отдельных единиц, т. е. реконструкцию структуры отдельных концептов на основе различного языкового материала, уже можно назвать апробированным в современной лингвистике методом, то целостная реконструкция концептуального пространства текста, т. е. концептуальный анализ текста, до сих пор находится на стадии разработки, так как все еще существуют только единичные труды, систематически описывающие методику концептуального анализа текста [Болотнова, 2009; Бабенко, Казарин, 2005]. В ходе анализа мы ориентируемся на схему концептуального анализа текста, предложенную Л. Г. Бабенко и Ю. В. Казариным и предполагающую «во-первых, выявление набора ключевых слов текста; во-вторых, определение базового концепта (концептов) этого пространства; в-третьих, описание обозначаемого ими концептуального пространства» [2005. С. 59]. Концептуальный анализ текста направлен на выявление ключевых концептов, реализующихся в конкретном тексте (или совокупности текстов, например, в творчестве определенного автора, в цикле произведений и т. п.), поэтому позволяет получить представление о способах текстовой репрезентации индивидуальной картины мира автора анализируемого текста.

Рассказ «Белый день» чаще всего опускается исследователями при рассмотрении этапов подготовки фильма «Зеркало», в качестве приоритетного текстового источника фильма выбирается сценарий. Рассказ достаточно подробно рассмотрен в монографии М. А. Перепелкина [2010. С. 62–73] в контексте формирования творческого замысла режиссера, автором монографии также подробно рассмотрено влияние рассказа Ф. Горенштейна «Дом с башенкой» на эстетическую позицию А. Тарковского, но рассказ, сценарий и сюжет фильма практически не дифференцируются в ходе анализа. Мы полагаем, что рассказ представляет собой особый этап вербального выражения режиссерского замысла, предшествующий созданию литературного сценария фильма и способный повлиять как на сценарий (вербальное выражение авторской концептосферы), так и на фильм (интермедиаальное выражение той же концептосферы), поэтому обращаемся к концептуальному анализу рассказа.

В ходе исследования решался ряд конкретных задач, направленных на выявление ключевых концептов рассказа и описание индивидуально-авторской концептосферы:

- 1) выявить фоновые представления о рассказе и его авторе, способные повлиять на восприятие текста до его чтения;
- 2) проанализировать «семантический радиус заглавия» [Бабенко, Казарин, 2005. С. 60] в рассказе и возможные концептуальные признаки, реализующиеся через словосочетание *белый день*;
- 3) выявить ключевые слова текста;
- 4) определить ключевые концепты индивидуально-авторской картины мира, реализующиеся через ключевые слова рассказа;
- 5) выявить возможные пути переноса вербально выраженной в рассказе авторской концептосферы в художественный фильм «Зеркало».

Для решения первых трех задач к анализу привлекались данные эксперимента, проведенного в 2017 г. среди студентов Новосибирского государственного университета. Респондентами стали студенты Гуманитарного института и Факультета естественных наук НГУ (всего 51 человек). В рамках эксперимента участникам предлагалось ознакомиться с информацией о тексте, ответить на два вопроса (об известной респондентам информации о рассказе и его авторе, а также об ассоциациях с названием рассказа) до начала чтения и на один вопрос (о ключевых словах текста) – после чтения. Привлечение экспериментальных данных в качестве основы для концептуального анализа рассказа позволяет нам учесть особенности читательской рецепции произведения.

Предтекстовая пресуппозиция

Для обозначения фоновых представлений, имеющихся у читателя еще до начала восприятия текста, воспользуемся термином «предтекстовые пресуппозиции», используемым Л. Г. Бабенко и Ю. В. Казариным в описании алгоритма концептуального анализа текста [Там же. С. 59]. Предтекстовые пресуппозиции связаны с той информацией, которую читатель получает о произведении сразу, до знакомства с предлагаемым для чтения текстом, и включают в себя представления об авторе произведения (знаком ли он вообще читателю, что читатель знает о нем), о жанре (стереотипные представления о жанровой системе, степень знакомства читателя с тем или иным жанром, имена авторов и т. п.), о времени написания (представления об определенном этапе историко-литературного процесса), а также информацию, получаемую из названия (индивидуальные и общеязыковые ассоциации на лексемы или словосочетания, вынесенные в заглавие; понятия, выражаемые прецедентными фразами или идиомами; заранее устанавливаемая связь между названием и автором, если имя автора знакомо читателю) или – при наличии – эпиграфа (представления об авторе эпиграфа, предположения о сюжете или образах произведения, сделанные на основе эпиграфа).

На первом этапе эксперимента, проведенного в ходе нашего исследования, респондентам, ранее не знакомым с рассказом «Белый день», до начала чтения была предоставлена следующая информация: название рассказа, имя автора (Андрей Тарковский), эпиграф (отрывок из стихотворения Арсения Тарковского), имя автора эпиграфа (Арсений Тарковский). Участникам эксперимента предлагалось указать, что они знают (и знают ли) об авторе текста и какие предположения о самом тексте они могут высказать, еще не прочитав его.

Респондентами были отмечены следующие пресуппозиции:

- 1) представления об авторе:
 - а) знакомое имя без конкретизации – 2;
 - б) известно, что Андрей Тарковский – кинорежиссер, – 10;
 - в) какой-то автор 50-х гг. XX в (представление, не соответствующее реальности) – 1;
 - г) любимый литератор зав. кафедрой (предположение, вероятно, основанное на подмене представлений о кинорежиссере и его отце, поэте);
 - д) в рассказе будут дождь, мокрые листья, вода, так как они есть во многих фильмах (представление о различных фильмах и кинопоэтике Андрея Тарковского), – 1;
 - е) автору рассказа много лет – 1;
- 2) предположительный положительный эмоциональный фон рассказа: положительные эмоции, радость, счастье – 9;
- 3) предположительный отрицательный эмоциональный фон рассказа:
 - а) негативные эмоции, грусть, тоска – 4;
 - б) трагичность – 1;
 - в) рассказ о неожиданной трагедии или начале войны – 1;
 - г) рассказ о чем-то печальном, старости или болезни – 2;
 - д) бессмысленность и скука описываемого дня – 1;
- 4) амбивалентность эмоционального фона, сочетание грусти и радости:
 - а) светлая печаль – 1;

- б) расставание с чем-то, завершение хорошего времени – 2;
- 5) предположения о хронотопе рассказа:
 - а) действие происходит на природе или в деревне – 4;
 - б) действие происходит летом – 4;
 - в) действие происходит в светлое время суток – 1;
 - г) действие охватывает один день – 6;
- 6) предположения о характере художественного мира в рассказе:
 - а) влияние экзистенциализма – 1;
 - б) влияние Пруста – 1;
- 7) представления о возможных ключевых темах рассказа:
 - а) тема Родины – 13;
 - б) тема детства или юности – 18;
 - в) тема дома – 2;
 - г) тема переезда, эмиграции – 3;
 - д) тема воспоминаний – 16;
- 8) предположительный автобиографический характер повествования – 5;
- 9) отдельные предположения, связанные с сюжетом:
 - а) описан последний день жизни героя – 1;
 - б) описан день из жизни крестьянской семьи – 1;
 - в) в центре сюжета события, повлиявшие на всю жизнь героев, – 1;
 - г) герои – дети, которые вынуждены куда-то идти, – 1.

Таким образом, рассказ уже до чтения воспринимается большинством читателей как связанный с темами времени (воспоминание, взросление, детство) или дома и Родины в различных вариациях, но только пятая часть респондентов имеет какое-то представление о том, что автор является кинорежиссером, т. е. основная форма его творческого самовыражения – не словесная, а кинематографическая.

Отдельно отметим, что 13 респондентов указали на эпиграф как на источник фоновой информации о тексте. Рассмотрим поэтический эпиграф как не только метатекстовый, но и интертекстуальный элемент самого рассказа и возможный источник его образов:

Давно мои ранние годы прошли
По самому краю,
По самому краю родимой земли,
По скошенной мяте, по синему раю,
И я этот рай навсегда потеряю
[Тарковский, 1991. С. 214].

Этот отрывок из стихотворения «Песня» Арсения Тарковского, написанного в 1960 г., обуславливает появление среди ответов респондентов именно этих предположений, связанных со временем и воспоминаниями (*давно, ранние годы*), Родиной (*родимой земли*), а также мотива утраты и негативных эмоций (*прошли, потеряю*).

Примечательна предполагаемая по итогам эксперимента амбивалентность рассказа: среди ответов есть указания как на радостные, так и на печальные события в рассказе, как на положительные, так и на отрицательные эмоции. Подобная двойственность (*светлая печаль*) может быть связана как с наличием лексем разного коннотативного фона в эпиграфе (с одной стороны, *рай*, с другой стороны, имплицитно негативное *потеряю*), так и с амбивалентностью заглавия, показанной вторым этапом эксперимента.

Заглавие «Белый день» как потенциальное имя концепта

На втором этапе эксперимента респондентам, также до начала чтения, предлагалось назвать ассоциации, вызываемые у них стимулом – словосочетанием *белый день*.

Полученные ассоциации можно разделить на следующие группы.

1. Атрибутивные реакции, отмеченные положительной эмоциональной окраской: *светлый* – 6, *теплый, радость, счастливое время, хорошее настроение, легкий, беззаботный, светлый в эмоциональном плане, светлое воспоминание, праздничный день, рай, день, который прошел или идет хорошо, день, когда все получилось* – 1.

2. Номинации времени (года или суток): *зима* – 6, *утро, лето* – 2, *полдень, летний день, день зимой* – 1.

3. Ассоциации, связанные с погодой:

а) окрашенные положительно номинации хорошей и ясной погоды: *солнце* – 3, *днем хорошая погода, безоблачный, ясный, светлое время дня, ясность* – 1;

б) нейтральные или окрашенные отрицательно номинации обратного состояния, плохой погоды: *черный день, ночь, облако, нет солнца* – 1;

в) обозначения холодной зимней погоды: *снег* – 3, *белый снег, холодный* – 2, *зимний пейзаж, мороз, холодный яркий день* – 1.

4. Реакции, репрезентирующие представления о времени, постулирующие разрыв между «сейчас» и «раньше»: *ностальгия, воспоминание, воспоминания и чувства, которые человек хранит о каком-либо дне из прошлого, возможно, лучшего периода жизни, детство и юношеские годы, время беззаботности* – 1.

5. Негативно окрашенные атрибутивные реакции: *печальный, печаль, бедный* – 1.

6. Реакции, репрезентирующие общеязыковые ассоциации на «белый»:

а) «белизна – чистота»: *уборка* – 1;

б) «белизна – невинность» (переносное значение лексемы «чистота»): *чистота, чистый* – 2, *невинный* – 1;

в) «белизна – новизна»: *новая жизнь, начало новой жизни* – 1.

7. Ассоциации, связанные с употреблением в речи идиомы *среди бела дня*: *среди бела дня* – 2, *устойчивое выражение, разбой, ограбление* – 1.

8. Ассоциации широкого культурного контекста: *Джек Лондон, «Песня без слов» группы «Кино» («Снова за окнами белый день, / День вызывает меня на бой»)* – 1.

9. Номинации трагических событий и критических состояний: *смерть, гражданская война* – 1.

10. Ассоциации, обусловленные синлексемой *белые ночи*: *Санкт-Петербург* – 2, *Петербург, как белая ночь, только день, белая ночь, белые ночи (Питер), Питер* – 1.

11. Реакции, подчеркивающие связь белизны с ярким светом: *жгучий, ослепляющий свет* – 1.

12. Ассоциации, репрезентирующие отрицательно окрашенные представления о незаполненности, пустоте: *пустой, бессмысленный, пустота, пустой день* – 1.

13. Номинации времени, свободного от работы: *выходной, отдых* – 2.

14. Ассоциации, связанные с представлениями о спокойствии: *тишина, спокойствие, день размышлений* – 1.

15. Реакции, называющие отдельные составляющие фрейма, стереотипной ситуации «белого дня»:

а) участники, действующие лица: *бабушка* – 1;

б) детали, предметы: *молоко, зелень* – 1.

Таким образом, приведенные ассоциации в целом, за исключением связанных с временем суток (реакции на компонент словосочетания *день*) или отсылающих к общеязыковым ассоциациям на стимул *белый*, а также формальных, отсылающих к связанным словосочетаниям *белые ночи* и *среди бела дня*, показывают амбивалентную картину концептуальных признаков, сочетающих как положительные, так и отрицательные эмоции. Подобная амбивалентность свойственна и широкому поэтическому контексту, повлиявшему на Тарковского, и, как показывает следующий этап эксперимента, рассказу с соответствующим названием.

Выбор в качестве стимула для опроса не отдельных слов (*белизна* или *день*), а словосочетания *белый день* обуславливается тем, что в творчестве Андрея Тарковского это словосо-

четание содержит явную отсылку к творчеству его отца и подключает таким образом поэтический интертекст Арсения Тарковского, у которого передает единое и неразложимое метафизическое состояние «утраченного рая» воспоминаний:

Камень лежит у жасмина.
Под этим камнем клад.
Отец стоит на дорожке.
Белый-белый день.
...
Вернуться туда невозможно
И рассказать нельзя,
Как был переполнен блаженством
Этот райский сад
[Тарковский, 1991. С. 302].

Стихотворение Арсения Тарковского «Белый день», написанное в 1942 г., было одним из любимых у Андрея Тарковского, и именно к нему восходит название и рассказа, и первоначального сценарного варианта будущего фильма «Зеркало».

Белый цвет, концепт *БЕЛИЗНА*, репрезентируется во многих произведениях Арсения Тарковского, чаще всего в контексте воспоминаний, как и в другом стихотворении, цитируемом сыном поэта в фильме «Ностальгия», «Я в детстве заболел...»:

И теперь мне снится
Под яблонями белая больница,
И белая под горлом простыня,
И белый доктор смотрит на меня,
И белая в ногах стоит сестрица
И крыльями поводит. И остались.
А мать пришла, рукою поманила –
И улетела...
[Тарковский, 1991. С. 292–293].

Приведенный выше отрывок из стихотворения «Я в детстве заболел...» вырезан из текста, цитируемого в фильме «Ностальгия», цитата завершается после первых двух строф (о трансформациях стихотворения в фильме см. [Берендеева, 2018]), но концепт *БЕЛИЗНА* репрезентируется в фильме «Ностальгия» визуальными средствами: некогда белые, но покрытые грязью стены затопленного храма в сцене с чтением стихотворения передают утраченное состояние белизны, метафизической целостности и ясности мира.

В другом стихотворении Арсения Тарковского – «Вот и лето прошло...», цитируемом Андреем Тарковским в фильме «Сталкер», через лексему *день* вводится то же представление об утраченном или недостижимом светлом воспоминании-состоянии:

Листьев не обожгло,
Веток не обломало...
День промыт, как стекло.
Только этого мало
[Тарковский, 1991. С. 303].

В этом поэтическом тексте нет полного словосочетания *белый день*, но метафора «день – стекло» указывает на яркость, блеск и прозрачность – свойства, близкие к белизне, но не достигающие ее в полной мере, т. е. единое состояние недостижимого и прекрасного белого дня присутствует и в этом контексте.

Номинация *белый день*, отсылающая к поэтике Арсения Тарковского и перешедшая в творчество Андрея Тарковского практически в качестве нерасчлененной синлексемы, и значимость как для поэта, так и для режиссера репрезентируемых ею представлений указывают на возможное существование в творчестве Тарковских концепта с именем *БЕЛЫЙ ДЕНЬ*.

В качестве возможного источника художественного концепта *БЕЛЫЙ ДЕНЬ* у Арсения Тарковского можно назвать «другой лирический контекст припоминания» [Киричук, 2014. С. 32] – стихотворение А. Ахматовой «Небо мелкий дождик сеет...» (1916):

Небо мелкий дождик сеет
На зацветшую сирень.
За окном крылами веет
Белый, белый Духов день
[Ахматова, 1977. С. 205].

Это стихотворение А. Ахматовой объединяет с процитированными текстами Арсения Тарковского ситуация разлуки, потери и кажущейся невозможности возврата утерянного. Примечательно, что ахматовский сюжет связан с ожиданием женщиной друга, которому «возвратиться из-за моря – крайний срок», т. е. практически полностью совпадает с содержанием первого сюжетного эпизода фильма «Зеркало»: мать, сидящая на заборе, смотрит вдаль в ожидании мужа, который, возможно, не вернется уже никогда. Можно предположить, что ахматовский текст повлиял на Андрея Тарковского непосредственно, а не только через стихи его отца, т. е. сочетание *белый день* как название рассказа и сценария имеет двойную обусловленность.

В целом в индивидуально-авторской картине мира Андрея Тарковского существует концепт, именем и ключевым вербальным репрезентантом которого является восходящее к творчеству Арс. Тарковского и А. Ахматовой словосочетание *белый день*. В качестве ключевых признаков концепта можно назвать следующие: 1) 'состояние предельного счастья, гармонии'; 2) 'утрата счастливого состояния'; 3) невозможность возврата; 4) ожидание утраченного и стремление к нему; 5) связь утраченного состояния с детством, прошлым, воспоминание (неслучайно в цитируемых выше стихах фигурируют мать или отец лирического героя); 6) эмоциональная амбивалентность (пронзительность и полнота счастья в сочетании с болью от его утраты).

«Песня» Арсения Тарковского, отрывок из которой вынесен Андреем Тарковским в позицию эпиграфа, репрезентирует тот же концепт, хотя и не содержит ключевого словосочетания: слово *рай* репрезентирует здесь то же утраченное давно состояние, а лексема *белый* отсылает к нераздельной гармоничности состояния и указывает на его источник – образ не называемой женщины, возможно матери, с «лучшим именем», которая «моет в воде свои белые руки». С художественным миром стихотворения перекликается сюжет рассказа Андрея Тарковского: рассказ построен на воспоминаниях, ключевым образом которых является Мать, в рассказе присутствует воспоминание об абсолютном счастье («Около зеркала, освещенная белым солнцем стояла моя мать» – состояние счастливой белизны, сияющей, отражающейся и преломляющейся многократно, и репрезентируется через лексемы «белый», «зеркало», «поблескивать», «сиять» и т. п.) и боль от его утраты.

Ключевые слова рассказа «Белый день»

На третьем этапе эксперимента респондентам предлагалось определить ключевые (наиболее важные) слова рассказа уже после его прочтения.

Все приведенные респондентами слова, словосочетания и фразы из текста (а в отдельных случаях – из эпиграфа или связанные с текстом только ассоциативно) можно разделить на следующие группы.

1. Номинации героев – по признакам родства или возраста: *мать* – 23, *бабушка* – 4, *МА-ма* – 3, *дочь*, *падчерица*, *старуха* – 1.

2. Разнородные номинации негативных эмоциональных состояний: *всхлипывание* – 6, *отчаяние* – 4, *тревога* – 4, *боль* – 3, *сердилась* – 2, *переживание*, *страх*, *возмущение*, *болезненно*, *испуг*, *казаться спокойной*, *стараясь казаться спокойной*, *волнение*, *страх матери*, *раздраженный*, *болезненная незащищенность*, *незащищенность*, *испугался*, *злость*, *чувство неясности*, *тяжесть*, *горе*, *слезы*, *пустота*, *грусть*, *глаза ее были полны такой боли и отчаяния*, *что я испугался*, *я понял это по раздраженному шепоту матери*, *все плохо*, *ненужность* – 1.

3. Слова и фразы, передающие положительные эмоциональные состояния: *смех* – 3, *счастье* – 2, *надежда, радость, хорошо, счастливый смех, я проснулся от счастья, счастливый смех Надежды Петровны* – 1.

4. Слова и словосочетания, объединенные семантическим компонентом ‘вода’: *дождь* – 5, *мокрый* – 5, *мокрая трава* – 2, *вода, грязный, мокрые сумерки, холодно, дождь – как метафора неизвестности, надвигающейся беды, возможно, смутного настроения, сырость, мокрое крыльцо, дождливый день, холодный туман* – 1.

5. Номинации других природных явлений: *природа* – 2, *солнце* – 2, *свет* – 2, *белое солнце, ветер, сирень, трава* – 1.

6. Номинации, реализующие пространственные элементы: *пятистенка* – 10, *дорога* – 7, *деревня* – 5, *изба* – 3, *тропинка* – 3, *дом* – 3, *огород* – 3, *меня успокаивал огород* – 2, *деревенская изба, по-над, заборы* – 1.

7. Лексемы, словосочетания и фразы из текста, репрезентирующие сценарий разрушения церкви: *церковь* – 3, *бабы мелко крестились и вытирали слезы* – 2, *церковь обрушилась* – 2, *купола лежали, Симоновская церковь, иконы, все сооружение обрушилось* – 1.

8. Номинации времени: *утро* – 5, *сумерки* – 4, *день* – 3, *довоенное утро* – 2, *день похож на сумерки* – 1.

9. Номинации отдельных предметов и деталей интерьера: *зеркало* – 6, *серьги* – 4, *туфли* – 3, *дверь* – 2, *крыльцо, прихожая, я просто отвык от зеркал, туфли с перепонками* – 1.

10. Имена собственные и другие номинации, конкретизирующие информацию о героях и месте действия: *врач* – 6, *Сергей* – 3, *Завражье* – 2, *поход в Завражье, дочь Алексея Матвееча, доктор, дом врача* – 1.

11. Номинации, содержащие явно или имплицитно семантические компоненты ‘дорого’ / ‘дешево’, ‘богатство’ / ‘бедность’: *не продешевить* – 3, *бедность* – 2, *дешево, продажа, драгоценности, продешевить, это слишком дешево, ценность, драгоценный, бирюза, отсутствие денег, бедность и богатство, у них денег куры не клюют* – 1.

12. Ключевые слова, репрезентирующие представления о войне: *война* – 5, *во время рассказа шла война, трудно сейчас с детьми, война как-никак* – 1.

13. Словосочетания и выражения, репрезентирующие представления рассказчика о «доме врача» и чужом быте: *спал розовый курчавый ребенок* – 2, *курчавый ребенок, розовый курчавый ребенок, весь в кружевах, белокурая женщина, шелковый халат* – 1.

14. Вербализация ситуации просьбы к жене доктора: *дамский секрет* – 2, *секрет, у меня к вам маленький дамский секрет, просьба* – 1.

15. Разнородные слова и выражения, связанные со звуковыми эффектами и передающие звуки или их отсутствие: *разговор* – 2, *шорох, тихий разговор, шепот, тишина, молчание, тихо, звон, давай лучше постучим погромче, стараясь не разбудить сестру* – 1.

16. Ключевые слова, выражающие двойственность положения и эмоционального состояния в непонятной ситуации: *нелепая надежда, недоуменно, недоверчивое, аккуратно, непонимание, неизвестность* – 1.

17. Выражения, отсылающие к спору матери и бабушки и показывающие конфликт в семье рассказчика: *семейный конфликт, семейные проблемы, какого дьявола я в Москву не поехала, замолчи!* – 1.

18. Ключевые слова, объединенные семантикой детства: *детство* – 3, *материнство, дети, ребенок, маленький ребенок, тяжелое детство* – 1.

19. Слова и выражения, явно или имплицитно содержащие компонент ‘босой’: *босиком* – 5, *босые ноги* – 3, *босые* – 2, *больше всего я боялся, что хозяйка оглянется и увидит, что мы босые, в цыпках* – 1.

20. Номинации внутренних качеств героя: *хитрый, наблюдательный, хитрость, любопытство мальчика* – 1.

21. Репрезентации метафоры «уход – побег»: *побег* – 7, *наш уход, словно побег* – 1.

22. Глагольные лексемы, выражающие фабульные элементы, основные предикаты повествования: *выходим, дошли, вернулись, объяснить, умирает, проснулся* – 1.

23. Отдельные номинации внутреннего состояния, не характеризующие определенно испытываемые эмоции: *суетливо, страсть* – 1.

24. Характеристики визуального ряда: *темнота, темно* – 1.

25. Указания на изменение состояния или перелом в ходе повествования: *иначе* – 2.

26. Лексема, указывающая на то, что события происходят в прошлом, вспоминаются героем: *воспоминания* – 3.

Таким образом, предложенные респондентами ключевые слова рассказа указывают на различные характеристики фабулы и хронотопа, а также сохраняют амбивалентность эмоционального фона рассказа, предполагаемую по названию и пресуппозиции, закрепляя два полюса за разными эпизодами и героями: негативные эмоции связаны с переживаниями матери, положительные – с описанием дома врача и с воспоминаниями о довоенном утре.

Рассмотрим далее ключевые концепты концептуального пространства произведения, выявляемые на основе ключевых слов в читательской рецепции.

Ключевые элементы концептуального пространства рассказа

На основе ключевых слов рассказа можно выявить ряд ключевых концептов его концептуального пространства и особенности реализации этих концептов в индивидуально-авторской картине мира автора-режиссера.

Наиболее частотная лексема во всем ряду названных респондентами ключевых слов – *мать* – не только указывает на главное действующее лицо рассказа, но и определяет статус концепта *МАТЬ* как ключевого в его концептуальном пространстве. Мать как значимый персонаж присутствует практически во всех кинотекстах Андрея Тарковского, что позволяет предположить особую значимость концепта *МАТЬ* в картине мира режиссера. Ключевой характер этого концепта в концептуальном пространстве рассказа подтверждается сюжетом стихотворения, вынесенного в эпиграф. В рассказе «Белый день» присутствует 29 вхождений лексемы *мать* и 4 вхождения лексемы *мама*. Слово *мама* использовано только в прямой речи Матери при ее обращении к бабушке, т. е. главная героиня рассказа, мать рассказчика, всегда названа только матерью, использован подчеркнуто строгий термин родства, способствующий в тексте созданию дистанции между уже взрослым «я» рассказчика и его воспоминаниями о детстве. Слово *мать* в большинстве контекстов сопряжено с глагольными предикатами (*мать отвечает, мать идет, мать стояла, мать объясняет* и т. п.), мать является действующим лицом, поведение которого вспоминает и с позиции взрослого «я» описывает рассказчик.

Огромное количество различных названных респондентами ключевых слов с семантическим компонентом ‘вода’ позволяет предположить, что одним из основных концептов концептуального пространства рассказа «Белый день», практически наравне с концептом *МАТЬ*, является концепт *ВОДА*. В самом рассказе соответствующая лексико-семантическая группа представлена множеством лексем (*мокрый, Унжа, ливень, река, умывальник, вытирать, слезы, ведро, плеснуть, колодезный, вода, туман, намочнуть, проглотить, слюна, вытирать, мыть, сырой, дождь, булькать, вытереть, всхлипывать*); в эпизодах, связанных с основным действием (поход в Завражье) и хронотопом дороги, вода сопровождает мать и сына везде – в виде реки, мокрой травы, дождя, тумана, слез. Вода как символ присутствует во всех художественных фильмах Андрея Тарковского, репрезентируя в них на визуальном и звуковом (плеск воды) уровнях сакральный хронотоп (термин Д. А. Салынского [2009]) – особый пространственно-временной уровень организации кинотекста, связанный с символами и с метафизической стороной сюжета («Сакральный хронотоп – мир, увиденный сакральным сознанием, убежденным в наличии священного начала во всех проявлениях бытия. <...> Активизированы символические предметные элементы: свет и тьма, огонь и вода, дерево – как мировая ось и т. д.» [Там же. С. 78]). Хотя вода в большинстве культур предстает как ам-

бивалентная стихия (так, Ю. С. Степанов, описывая концепты *ВОДА* и *ОГОНЬ*, говорит: «...нет одного огня и одной воды, а есть “два огня” – “живой” и “мертвый”, есть “две воды” – “живая” и “мертвая”» [Степанов, 1997. С. 189]), в кинотекстах Тарковского вода тяготеет только к одному полюсу – отрицательному, вода сопровождает сцены ужаса, разрушения, гниения (например, воспоминания об уходе отца из семьи в «Зеркале» сопровождаются потоками воды, льющейся с потолка и по стенам, натюрморт с гниющими яблоками под дождем в «Солярисе» и многочисленные затопленные предметы в «Сталкере» и «Ностальгии»), в сакральном хронотопе вода практически синонимична темной материи. Такая связь воды с хаосом и негативными переживаниями явственна и в рассказе «Белый день»: вода в ведре и умывальнике («запертая» в емкости) присутствует только в довоенном воспоминании, в остальных эпизодах вода растворена в окружающей природе и в слезах, сопровождая героев.

Лексемы, выражающие различные эмоциональные состояния и их проявления, частотны как в самом рассказе, так и среди выбранных респондентами ключевых слов рассказа, что указывает на значимость эмоциональной концептосферы в концептуальном пространстве рассказа «Белый день». Амбивалентность эмоциональной составляющей рассказа была отмечена еще в предположениях респондентов на основе предтекстовых пресуппозиций, в дальнейшем это предположение подтвердилось текстом. Можно говорить о том, что в пространстве рассказа формируются два полюса, образованные эмоциональными концептами с положительно и негативно оцениваемыми компонентами: с одной стороны, с настоящим временем (временем войны) основного действия (поход в Завражье) соотносятся тесно взаимосвязанные концепты *ГОРЕ* (репрезентанты в тексте: *грустные, безнадежные слезы, вытирали слезы, грустная тревога, всхлипывания* и т. п.) и *СТРАХ* (*я испугался, мой испуг*), с другой стороны, с эпизодом довоенных воспоминаний и с реальностью дома врача соотносится противоположный полюс – концепт *СЧАСТЬЕ* (*обалдев от радости, проснулся от счастья, счастливый смех*). Амбивалентность эмоционального фона сохраняет в себе другой значимый элемент концептуального пространства рассказа – *ДЕТСТВО*: данный концепт, структурированный в пространстве текста в соответствии с эпиграфом, сохраняет представления как о лучшем времени жизни, так и о его печальной утрате, пересекаясь с индивидуальным концептом *БЕЛЫЙ ДЕНЬ*.

Формулирование респондентами ключевых слов и выражений, связанных с воспоминанием о разрушенной Симоновской церкви, свидетельствует о формировании в концептуальном пространстве рассказа концепта *ЦЕРКОВЬ* (в качестве имени концепта используется *ЦЕРКОВЬ*, а не *ХРАМ*, так как именно эта лексема употребляется в рассказе), основные признаки которого структурированы в виде сценария «разрушение церкви» (снятие куполов, разрушение здания, плач женщин, стоящих рядом). Храм как символ, элемент сакрального хронотопа кинотекстов и разновидность общекультурного архетипа дома также встречается практически во всех фильмах Андрея Тарковского: разрушенный храм в «Ивановом детстве»; храм, разрушаемый набегом, в «Андрее Рублеве»; здание в центре Зоны в «Сталкере», поразительно напоминающее храм по своим архитектурным контурам; затопленная церковь в «Ностальгии»; закрытая церковь, за которой живет Мария, в «Жертвоприношении». Дом, ключевой образ большинства фильмов Андрея Тарковского, присутствует и в рассматриваемом тексте, именно дом и дорога задают пространственные координаты рассказа, но если представления о дороге не конкретизируются ни в читательской рецепции (на материале эксперимента), ни в самом рассказе, то представления о доме в достаточно разветвленном виде репрезентируются в тексте через номинации жилища (изба, пятистенки, дом), его элементов (дверь, крыльцо, комната, порог и т. п.) и элементов прилегающей территории (огород, забор).

Отдельно отметим один из элементов интерьера – зеркало. В данном рассказе лексема *зеркало* употребляется в 5 контекстах, т. е. достаточно часто для текста такого объема, и встречается как в довоенном эпизоде, так и в эпизоде, связанном с домом врача. Относительная частотность лексемы *зеркало* среди ответов респондентов, а также смена названия

будущего фильма со сценарного «Белый-белый день» на итоговое «Зеркало» указывает на то, что в индивидуальной картине мира Андрея Тарковского представления о зеркале могут эволюционировать в самостоятельный культурный концепт. М. А. Перепелкин, рассуждая о причинах появления названия «Зеркало», указывает на возможное влияние рассказа Ф. Горенштейна «Дом с башенкой»: «А. Тарковский меняет общее на частное, демонстративно-метафизическое на материальное и такое же “случайное”, как “башенка” в рассказе Ф. Горенштейна. <...> Предпочитая в названии простое и случайное сущностному, сразу открывающему всю метафизическую глубину образа, оба автора решают одну и ту же задачу – помочь читателю (и зрителю) совершить восхождение от созерцания простого и почти ничего не значащего к постижению всей глубины человеческого присутствия в мире» [Перепелкин, 2010. С. 73].

Отдельные ключевые слова, отсылающие к представлениям о войне (*война, довоенное утро*), репрезентируют общезыковой концепт особой культурной значимости – *ВОЙНА*. В тексте мало лексических репрезентантов концепта *ВОЙНА*, слова *война* и *довоенный* употребляются только в 3 контекстах: *В то далекое довоенное утро я проснулся от счастья; Симоновская церковь была окружена древними липами и березами. Я помню, как давно, еще до войны, ломали ее купола; Ой, господи, трудно сейчас с детьми, война как-никак*. Эти контексты раскрывают представление о войне как о трудном времени и о рубеже, разделяющем жизнь на две части, причем довоенная часть жизни предстает как очень далекая, практически забытая и мало связанная с современной реальностью.

Относительно большое количество ключевых слов, связанных со звуками и звуковым восприятием, но при этом содержащих семантический компонент ‘тихо’ (*тихий разговор, тишина, шепот, тихо, шорох, молчание*), указывает на репрезентацию в тексте Тарковского концепта *ТИШИНА*. Представление об отсутствии звуков пересекается с представлениями об эмоциях, особенно отрицательных, – о горе и страхе, которые проявляются тихо, а также связывает рассказ с представлениями о немоте и молчании, проявляющимися в фильме «Андрей Рублев» и в более позднем «Жертвоприношении».

Частотные в рассказе и среди названных респондентами ключевых слов лексемы и выражения с семантикой богатства / бедности и купли / продажи (*продешевить, богатство, денег куры не клюют* и др.) репрезентируют в рассказе концепт *ДЕНЬГИ* и параметрические концепты *БОГАТСТВО* и *БЕДНОСТЬ*. С ними же связаны представления о странном для военного времени быте зажиточной семьи, реализующиеся через описания одежды и внешности (*белокурая женщина, голубой шелковый халат, блестящие шкафы с медными ручками и замками, весь в кружевах*), противопоставленные описаниям бедственного положения героев (*складки вытертой ситцевой юбки, грязная тряпица, босые ноги*).

Сложная структура текста, включающего описание прошлых событий и предполагающего разницу между временем рассказчика и временем основного действия (похода в Завражье), а также огромное количество ответов, предлагающих слово *воспоминания* в качестве ключевого, позволяет считать одним из основных элементов концептуального пространства рассказа концепт *ПАМЯТЬ*. *ПАМЯТЬ* пересекается здесь с концептами *ВОЙНА*, *ДЕТСТВО* и *ГОРЕ*, так как весь рассказ построен как воспоминания о военном времени и его горестях, при этом концепт *ПАМЯТЬ* выступает и как своеобразная метакатегория, влияющая на структурирование разных элементов концептосферы рассказа, и как макроконцепт, вбирающий в себя представления о различных переживаемых эмоциях и их причинах. Если принять точку зрения М. А. Перепелкина о том, что в довоенном эпизоде герой вспоминает не конкретное утро, а «самое начало жизни как таковое, свое самое первое утро, то есть момент утраты родового единства с матерью и встречу с ней в том мире, в который он теперь родился и где будет существовать» [2010. С. 71–72], то *ПАМЯТЬ* приобретает статус особого структурообразующего концепта, так как весь рассказ представляет собой рефлексии над становлением восприятия жизни, ее хронологии и памяти вообще. С концептом *ПАМЯТЬ* связан напрямую и концепт *ВРЕМЯ*, репрезентирующийся через все номинации времени

в рассказе (*день, утро, сумерки*) и опосредованно вводимый также заглавным словосочетанием *белый день*.

Рассмотренные концепты являются ключевыми и наиболее значимыми в концептуальном пространстве текста, они представляют определенную культурную значимость для общезыковой картины мира, но в то же время имеют и некоторые индивидуально-авторские особенности (например, одностороннее отрицательное представление о воде). Ключевые концепты, представленные в рассказе, являясь принадлежностью индивидуально-авторской картины мира Андрея Тарковского, репрезентируются не только вербальными, но и художественными средствами – через режиссерские кинотексты.

Рассказ «Белый день» как источник концептосферы художественного фильма «Зеркало»

Поскольку формирование концептов происходит на доязыковом уровне, опосредованная реализация концептов может происходить не только в словах, но и художественными средствами различных видов искусства. Кинематограф как синтетическое по своей природе искусство предлагает наиболее широкий выбор интермедиальных средств репрезентации концептуальной картины мира, включающих визуальные и звуковые элементы, а также вербальный ряд. Художественные фильмы Андрея Тарковского представляют собой типичные примеры произведений так называемого авторского кинематографа, в котором режиссер является полноправным автором-творцом итогового кинотекста, контролируя все этапы его создания от замысла до монтажа. Таким образом, художественные фильмы Тарковского, наравне с его текстами, репрезентируют индивидуально-авторскую картину мира.

Рассказ «Белый день» является первым этапом репрезентации режиссерского замысла, который, пройдя этап литературного сценария, оформился затем в виде художественного фильма «Зеркало». Оба произведения – фильм и рассказ – репрезентируют разными средствами одну и ту же авторскую картину мира, при этом рассмотрение общего и различного в структуре представленной в них концептосферы позволит проследить механизм трансформации концептов при их перенесении с вербальной основы (рассказ-источник) в кинематографическую.

Концепты, выявленные на основе концептуального анализа рассказа «Белый день», являются особо значимыми в картине мира Андрея Тарковского и репрезентируются в различных сочетаниях во всех его кинотекстах. Обратим внимание на то, что концепты, имеющие лексемы-репрезентанты конкретной семантики (*ДОМ, ЦЕРКОВЬ, ВОДА*), имеют и вполне предметные визуальные репрезентанты – дом, храм или вода в какой-либо форме, появляющиеся в кадре. Эти визуальные образы присутствуют во всех фильмах Тарковского, маркируя переход от эмпирического хронотопа к сакральному, т. е. оперирующему символами и сюжетно связанному с представлениями религиозного характера. Д. А. Салынский, анализируя сакральный хронотоп у Тарковского, выделяет три группы символических объектов в его фильмах: архетипы космоса, жизни (биологической и человеческой) и культуры [Салынский, 2009. С. 353–355]. Опираясь на эту схему, отметим, что в рассказе «Белый день» репрезентированы на вербальном уровне все группы архетипов-символов: первая группа представлена репрезентантами концепта *ВОДА*, вторая – концептов *ДОМ* и *ЦЕРКОВЬ*, третья – концепта *ЗЕРКАЛО*. В некоторых контекстах встречаются предметные лексемы, отсылающие к другим символам второй и третьей групп, но не повторяющиеся и не отраженные респондентами в списке ключевых слов, т. е. не репрезентирующие ключевые концепты:

- собака: *Комната была наполнена солнечными отражениями, дрожащими на гладко выструганных медовых стенах полутенями кружевных занавесок, бродивших по полу и вызывающих привычное головокружение, от которого пол уходил из-под ног, скользкими по потолку серыми призраками, соответствующими людям, собакам и повозкам на улице, неразборчивыми голосами из коридора и кухни;*

- птица: *Купола лежали у подножий исковерканных берез, лопнувшие, раздавленные, с засиженными птицами погнутыми ажурными крестами и запутавшимися в них оборванными ветками с глянцевыми листьями, дрожащими в ярком июльском зное;*

- икона: *Было почти темно, синели только окна, тихий свет лампадки освещал несколько красноватых икон и отражался в сияющем паркете.*

В последнем контексте лампада может рассматриваться также как вариант свечи, т. е. символ, связанный не только с концептом *ХРАМ*, но и с концептом «космической», стихийной, группы *ОГОНЬ*, который репрезентирован во всех фильмах Андрея Тарковского.

В фильме «Зеркало» присутствуют явные визуальные репрезентанты концептов *ДОМ* и *ВОДА*: дом – один из ключевых образов фильма, сюжет построен вокруг воспоминаний о доме, постоянно появляющемся в кадре; вода неоднократно фигурирует в кадре, хотя ее появление не мотивировано сюжетом (капли воды, разрушающие пространство дома, в воспоминаниях о времени после ухода отца; хроникальная вставка с переходом через Сиваш). Представления о воде, как и в рассказе, маркированы в фильме отрицательно: это стихия, разрушающая структуру бытия, синоним распада и хаоса, а также метафорическая Лета, отделяющая метафизический сакральный мир от реальности воспоминаний (в аналогичной функции вода предстанет позже в эпизоде с затопленной церковью в «Ностальгии»).

В отличие от рассказа «Белый день», в фильме репрезентирован смежный концепт *ОГОНЬ*, он представлен через появление на визуальном уровне свечи, костра и пожара, особенно яркими являются образы горящего куста (восходящего к библейской Купине Неопалимой) и горящего зеркала. Парадоксальность последнего образа связана с тем, что культурный архетип зеркала также связан с представлениями о воде: вода отражает, подобно зеркалу, т. е. зеркало отсылает к представлениям о воде, а горящее зеркало – это соединение воды и огня. Символические объекты, скудно вербализованные в рассказе, в фильме представлены более широко: в кадре перед зрителем появляются птицы, а также объекты, связанные с архетипами культуры: книга, картина, воздушный шар (стратостат). Эпизоды с убиваемым петухом и взлетающим (оживающим) воробьем являются одними из ключевых в фильме, что указывает на формирование в концептуальном пространстве фильма культурного концепта *ПТИЦА*, объединяющего в том числе архетипические представления о человеческой душе в образе птицы. Эпизод с убиваемым петухом является продолжением и сюжетным развитием рассказа «Белый день», доводящим до предельного сгущения эмоциональный фон рассказа (негативные эмоции, страх, боль и т. п.) и практически переводящим Мать из эмпирического хронотопа в сакральный через совершаемое ею действие.

Вынесение лексемы *зеркало* в заглавие, а также увеличение количества и смысловой нагрузки эпизодов с зеркалом (это не только зеркало, в которое смотрится Алексей, но и зеркало, в котором видит себя Мать, а также прием взаимного превращения и «отражения» Матери и Жены) свидетельствует не только о формировании в концептуальном пространстве фильма концепта *ЗЕРКАЛО*, но и о ключевой роли этого концепта в индивидуально-авторской картине мира Тарковского. Этот тезис подкрепляет появление зеркала во всех фильмах Тарковского: от множественности зеркальных отражений в дипломной работе режиссера «Каток и скрипка» до отражения лица Александра в стекле, за которым находится картина Леонардо, в «Жертвоприношении».

Другие ключевые элементы рассказа, связанные с представлениями более абстрактного характера и не визуализируемые столь явно, отражены в фильме. Так, через структуру сюжета ключевыми концептами остаются *ПАМЯТЬ* и *ВРЕМЯ* (репрезентацией концепта *ПАМЯТЬ* становится весь имажинативный хронотоп – переплетение снов и воспоминаний главного героя), а воспоминания о войне и фрагменты хроники вводят концепт *ВОЙНА* как более сложный и структурированный, чем в концептуальном пространстве рассказа: в рассказе упоминается только признак 'во время войны тяжело', в фильме же вводятся представления о разных войнах, о связи между войной и детством, о героизме (эпизод в тире) и др. Концепт *МАТЬ* в фильме остается ключевым, но дополняется концептом *ОТЕЦ*: в фильме появляется

отец героя как действующее лицо (в рассказе есть только намеки на возможное присутствие отца в прошлом – «все твоего Осика апельсинами кормила»), а также реальный биографический отец прототипа героя, т. е. самого режиссера, – поэт Арсений Тарковский, который, хотя его имя и не называется в самом фильме, озвучивает собственные стихи и роль отца, исполняемую Олегом Янковским. Отметим, что в фильме, в сравнении с рассказом, в большей мере акцентируется жертвенный мотив поведения Матери, ее самоотречения, отказа от потенциальной собственной личной жизни (уже с начального эпизода ее встречи с незнакомым врачом) ради детей, что показывает связь концепта *МАТЬ* с одним из ключевых концептов духовной сферы в концептосфере Андрея Тарковского – *ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ* (об этом см. [Берендеева, 2018]).

Эмоциональный фон фильма «Зеркало» совпадает с амбивалентным эмоциональным фоном рассказа, что на фоне сюжета, связанного с воспоминаниями, детством и матерью и отцом, может свидетельствовать об отражении и в концептуальном пространстве фильма индивидуального концепта *БЕЛЫЙ ДЕНЬ*.

Интересно, что из ключевых концептов рассказа один – концепт *ТИШИНА* – в отличие от других концептов, в фильме представлен не визуальными, а аудиальными средствами: фильм «Зеркало», как и другие фильмы Тарковского, содержит много полностью или практически беззвучных эпизодов.

Таким образом, в целом художественный фильм Андрея Тарковского «Зеркало» репрезентирует кинематографическими средствами те же концепты, что и рассказ «Белый день», – вербальными средствами, но в фильме многие концепты предстают как более сложные, более структурированные, а некоторые лексемы, в рассказе не опознанные большинством респондентов как ключевые слова, в фильме соответствуют культурно значимым концептам (*ПТИЦА*, *ЗЕРКАЛО*), т. е. рассказ представляет концептуальную основу, развиваемую, дополняемую и усложняемую в фильме.

Выводы

Таким образом, на основе проведенного исследования можно сделать следующие выводы:

1) название рассказа и эпиграф даже при отсутствии у читателя знаний об авторе текста создают определенный смысловой фон, на который накладывается восприятие самого рассказа: представления об утрате чего-то хорошего, о сочетании положительных и негативных эмоций, о построении рассказа на основе воспоминаний;

2) через заглавное словосочетание в концептуальное пространство рассказа вводится индивидуальный концепт *БЕЛЫЙ ДЕНЬ*, объединяющий эмоционально амбивалентные представления о предельном счастье, утраченном безвозвратно, и генетически восходящий к поэтическим текстам Арсения Тарковского и Анны Ахматовой;

3) частотные лексемы и предложенные респондентами ключевые слова рассказа позволяют выделить несколько ключевых единиц концептуального пространства рассказа (концепты *МАТЬ*, *ВОДА*, *ДЕТСТВО*, *ВОЙНА*, *БОГАТСТВО*, *ГОРЕ*, *СЧАСТЬЕ*, *ТИШИНА*, *ДОМ*, *ЦЕРКОВЬ*, *СТРАХ*, *ПАМЯТЬ*);

4) ключевые концепты рассказа представляют собой концептуальную основу будущего художественного фильма «Зеркало», в котором концептуальное пространство усложняется и дополняется новыми признаками.

Дальнейшие исследования в этой области могут быть связаны со следующими направлениями: 1) разработка и апробация методики анализа художественных концептов, реализованных невербальными средствами (на основе фильмов и картин, прежде всего экранизаций и иллюстраций как произведений, непосредственно связанных с языковой картиной мира и текстами-источниками), а также применение метода целостного концептуального анализа текста к невербальным (например, кинематографическим) текстам; 2) детальный анализ художественного фильма «Зеркало» и его литературного сценария «Белый-белый день» для выявления последовательных трансформаций концептов на разных этапах работы над проек-

том; 3) дальнейшее изучение индивидуальной картины мира Андрея Тарковского на основе его фильмов и текстов (интервью, теоретические работы, «Матриолог»).

Список литературы

- Ахматова А. А. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1977. 528 с.
- Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник; практикум. М.: Флинта: Наука, 2005. 496 с.
- Берендеева М. С. «Жертвоприношение» как один из ключевых концептов индивидуальной картины мира А. А. Тарковского // Сибирский филологический журнал. 2018. № 2. С. 157–169.
- Болотнова Н. С. Филологический анализ текста: Учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2009. 520 с.
- Киричук Е. В. Образ Матери в фильме А. Тарковского «Зеркало» // Наука о человеке: Гуманитарные исследования. 2014. № 4 (18). С. 30–39.
- Лаппо М. А. Дискурс идентичности и национальное самосознание («русский европеец» Андрей Тарковский) // Лингвокультурология. 2014. № 8. С. 121–125.
- Перепелкин М. А. Слово в мире Андрея Тарковского. Поэтика иносказания: Моногр. Самара: Самар. гос. ун-т, 2010. 480 с.
- Савельева Е. А. Живопись в кинотворчестве Андрея Тарковского: образно-художественный анализ: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2017. 22 с.
- Сальвестрони С. Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура / Пер. с итал. М.: Библиейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2012. 237 с.
- Салынский Д. А. Киногерменевтика Андрея Тарковского. М.: Квадрига, 2009. 576 с.
- Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры: Опыт исследования. М.: Языки русской культуры, 1997. 824 с.
- Стогниенко А. Ю. Художественное пространство в рецепции Андрея Тарковского: теория и практика: Автореф. дис. ... канд. культурологии. Иваново, 2013. 23 с.
- Тарковский А. А. Белый день // Искусство кино. 1970. № 6. С. 109–114.
- Тарковский А. А. Собр. соч.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 1: Стихотворения. 462 с.

References

- Akhmatova A. A. Stikhotvoreniya [Poems]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1977, 528 p. (in Russ.)
- Babenko L. G., Kazarin Yu. V. Lingvisticheskii analiz khudozhestvennogo teksta. Teoriya i praktika [Linguistic Analysis of Literary Text. Theory and Practice]. Moscow, Flinta, Nauka Publ., 2005, 496 p. (in Russ.)
- Berendeeva M. S. “Zhertvoprinoshenie” kak odin iz klyuchevykh kontseptov individual'noi kartiny mira A. A. Tarkovskogo [“Sacrifice” as One of the Key Concepts of Tarkovsky's Worldview]. *Siberian Journal of Philology*, 2018, no. 2, p. 157–169. (in Russ.)
- Bolotnova N. S. Filologicheskii analiz teksta [Philological Anaysis of Text]. Moscow, Flinta, Nauka, 2009, 520 p. (in Russ.)
- Kirichuk E. V. Obraz Materi v fil'me A. Tarkovskogo «Zerkalo» [The Image of Mother in A. Tarkovsky's Film “The Mirror”]. *Nauka o cheloveke: Gumanitarnye issledovaniya* [Human Sciences: Humanities Studies], 2014, no. 4 (18), p. 30–39. (in Russ.)
- Lappo M. A. Diskurs identichnosti i natsional'noe samosoznanie («russkii evropeets» Andrei Tarkovskii) [Discourse of Identity and National Awareness (“Russian European” Andrei Tarkovsky)]. *Lingvokul'turologiya* [Cultural Linguistics], 2014, no. 8, p. 121–125. (in Russ.)
- Perpelkin M. A. Slovo v mire Andrey Tarkovskogo. Poetika inoskazaniya [The word in the world of Andrei Tarkovsky. Poetics of allegory]. Samara, Samara Uni. Press, 2010, 480 p. (in Russ.)

- Savelieva E. A.** Zhivopis' v kinotvorchestve Andrey Tarkovskogo: obrazno-khudozhestvennyi analiz [Painting in the Filmmaking of Andrei Tarkovsky: Figurative and Artistic Analysis]. Cand. art crit. syn. diss. St. Petersburg, 2017, 22 p. (in Russ.)
- Salvestroni S.** Fil'my Andrey Tarkovskogo i russkaya dukhovnaya kul'tura [Andrey Tarkovsky's Films and Russian Spiritual Culture]. Moscow, Bibleisko-bogoslovskii institut sv. apostola Andrey Publ., 2012, 237 p. (in Russ.)
- Salynskii D. A.** Kinogermenevtika Andrey Tarkovskogo [Film Hermeneutics by Andrei Tarkovsky]. Moscow, Kvadriga Publ., 2009, 576 p. (in Russ.)
- Stepanov Yu. S.** Konstanty: Slovar' russkoi kul'tury: Opyt issledovaniya [Constants: Dictionary of Russian Culture: An Experiment in Research]. Moscow, Yazyki russkoi kul'tury Publ., 1997, 824 p. (in Russ.)
- Stognienko A. Yu.** Khudozhestvennoe prostranstvo v retseptsii Andrey Tarkovskogo: teoriya i praktika [Artistic Field in the Reception by Andrei Tarkovsky: Theory and Practice]. Cand. cult. syn. diss. Ivanovo, 2013, 23 p. (in Russ.)
- Tarkovsky A. A.** Belyi den' [White Day]. *Iskusstvo kino* [The Art of Cinema], 1970, no. 6, p. 109–114. (in Russ.)
- Tarkovsky A. A.** Collected Works. In 3 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1991, vol. 1: Stikhotvoreniya [Poems], 462 p. (in Russ.)

*Материал поступил в редколлегию
Received
18.12.2019*

Сведения об авторах

Берендеева Мария Сергеевна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры общего и русского языкознания и кафедры истории, культуры и искусств Гуманитарного института Новосибирского государственного университета (ул. Пирогова, 1, Новосибирск, 630090, Россия)
maria.berendeeva@gmail.com

Борзенкова Наталья Алексеевна, ассистент кафедры истории, культуры и искусств Гуманитарного института Новосибирского государственного университета (ул. Пирогова, 1, Новосибирск, 630090, Россия)
natalia.borzenkova@yandex.ru

Information about the Authors

Maria S. Berendeeva, Candidate of Philology, Senior Lecturer of the Department of General and Russian Linguistics and the Department of History, Culture and Arts of the Institute for the Humanities at Novosibirsk State University (1 Pirogov Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation)
maria.berendeeva@gmail.com

Natalia A. Borzenkova, Lecturer of the Department of History, Culture and Arts of the Institute for the Humanities at Novosibirsk State University (1 Pirogov Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation)
natalia.borzenkova@yandex.ru