

Научная статья
УДК 821.161.1-1
doi: 10.17223/19986645/81/9

Мистериальный метатекст в стихотворении А. Тарковского «Полевой госпиталь»

Гузель Муртазовна Ибатуллина¹

¹ *Стерлитамакский филиал Уфимского университета науки и технологий,
Стерлитамак, Россия, guzel-anna@yandex.ru*

Аннотация. Впервые рассматривается мистериальная парадигма стихотворения А. Тарковского «Полевой госпиталь». Показывается, что ключевые для поэтики мистерии координаты: фронтальная топология, становящийся характер времени, «остраненность» сознания героя и автора – приобретают в произведении сюжетобразующий смысл. Обнаруживается, что «Полевой госпиталь» представляет собой метатекст, в рамках которого мистерия в разных ее культурологических модусах существует в диалогических взаимоотражениях с мифологическим и трагедийным мировосприятием.

Ключевые слова: А. Тарковский, «Полевой госпиталь», мистерия, миф, хронотоп, фронтир, рефлексия, метатекст

Для цитирования: Ибатуллина Г.М. Мистериальный метатекст в стихотворении А. Тарковского «Полевой госпиталь» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2023. № 81. С. 168–187. doi: 10.17223/19986645/81/9

Original article
doi: 10.17223/19986645/81/9

Mystery metatext in the poem “Field Hospital” by Arseny Tarkovsky

Guzel M. Ibatullina¹

¹ *Sterlitamak Branch of Ufa University of Science and Technology,
Sterlitamak, Russian Federation, guzel-anna@yandex.ru*

Abstract. The article interprets the mystery codes in the poem “Field Hospital” by Arseny Tarkovsky. The research is based on the principles of mythopoetic and structural-semantic analysis of the text, and provides a systematic approach to the work, taking into account the specifics of its plot-genre paradigmatics and figurative-symbolic language. The inner world of the poem is organized by the logic of the mystery topos with its key coordinates: frontier ontology; the evolving character of time and the reflection of its dynamics in the “dialectic of the soul”; existential self-reflection and detachment of the hero’s consciousness. The motivic complex of the border, repeatedly manifested in the text and culminating in the symbolism of the limb, becomes a meta-image, in the semantic field of which all the named parameters of the mystery continuum intersect. The model of reality recreated in Tarkovsky’s poem goes beyond mythological monism, but it clearly correlates with the mystery organization of the chronotope: the mystic is aware of the multidimensionality of the universe and the existence of boundaries between different spheres of reality – primarily profane-everyday and sacred – as well as the possibility of

moving across these boundaries, which, ultimately, is one of the results of mystery initiations. The plot-forming meaning in “Field Hospital” is acquired by allusive references to the mystery texts of culture: the ancient Egyptian, Christian, alchemical mysteries are dialogically integrated in the act of birth – transfiguration – resurrection experienced by Tarkovsky’s hero. The central place in this paradigm is given to the mystery of Osiris and Isis, the symbolic codes of which are reflected in a number of iconic motifs, images, and details. The key among them are the motif of dismemberment and the semantic complex of the victim associated with it; the symbolism of death – resurrection; the archetypal dyad of a newborn – infant; a tree-natural code associated with the lyrical hero; the allusively designated image of Isis, personifying the female harmonizing principle of the universe. If the motif of dismemberment contains a specific reference to the theme of Osiris, then the other elements in this series also relate to the mystery of Christ and, accordingly, to the texts of culture associated with it, including the mysteries of the alchemists. The study leads to the conclusion that Tarkovsky’s “Field Hospital” is read as a metatext, where in a situation of semantic dialogue different culturological modes of mystery coexist, and the mystery consciousness itself enters into a relationship of mutual reflection with the mythological and tragic worldview. The logic of the myth is intertwined in the development of the lyrical plot with the logic of tragedy, which in turn is overcome through a detached view of the tragic situations experienced and the mystery-conscious acceptance of fate and life in all their manifestations.

Keywords: Arseny Tarkovsky, “Field Hospital”, mystery, myth, chronotope, frontier, reflection, metatext

For citation: Ibatullina, G.M. (2023) Mystery metatext in the poem “Field Hospital” by Arseny Tarkovsky. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 81. pp. 168–187. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/81/9

В многовекторной исследовательской парадигме работ, посвященных лирике А. Тарковского, можно выделить ряд наиболее продуктивных направлений: экспликация символики, метафорических, мифопоэтических и интертекстовых кодов стихотворений (см., например: [1–4]); интерпретация системы хронотопов, организующих их внутренние миры; анализ особенностей сознания лирического героя, культурологических, философских, духовно-нравственных контекстов отдельных произведений и творчества поэта в целом: [5–8].

Одним из самых актуальных подходов сегодня является, на наш взгляд, реконструкция жанровой архитектуры стихотворений А. Тарковского, поскольку во многом именно поэтика жанра определяет здесь ключевые принципы образотворчества и смыслопорождения. Исследование художественной системы лирики поэта обнаруживает, что на уровне внутренней жанровой формы она организована как мистериальный метатекст. Мы видим это и в ряде программных, «хрестоматийных» стихотворений («Жизнь, жизнь», «Первые свидания» и др.), и в менее известных произведениях, в том числе в «Полевом госпитале» (1964)¹.

¹ Мистериальные коды изображения и миропонимания в других текстах А. Тарковского рассматривались нами в предшествующих работах, см., например: [9, 10].

Даже искушенного читателя текст данного стихотворения поражает насыщенностью сюрреалистических метафор, образно-семантической полифонией, откровенно эксплицированной символикой, так что для восприятия и объяснения этого многоголосия кажется необходимым некий единый метасмысловой контекст. Художественная парадигма произведения организована системой знаковых элементов, позволяющих актуализировать данный контекст как мистериальный, – на уровне сознания лирического героя, связанного с ним центрального лирического события и сюжетной логики в целом, а также на уровне поэтического хронотопа.

Художественная проявленность мистериальной темы – как в «Полевом госпитале», так и в других произведениях Тарковского – уже была отмечена Н. Резниченко. В монографии «"От земли до высокой звезды": Мифопоэтика Арсения Тарковского» [4], анализируя ряд стихотворений, он говорит о мистериальности отдельных образов и мотивов. Однако в интерпретациях исследователя эти характеристики единичны и остаются на уровне понятийных метафор, не приобретая статуса определений и дефиниций (сюжетных, жанровых и т.д.). В целом художественный мир Тарковского объясняется как мифопоэтический, в системе характерных для мифологического мировосприятия образно-смысловых констант. Подобный же подход мы найдем и в большинстве других исследований, рассматривающих поэтическую реальность Тарковского в парадигме мифологизированных изобразительных кодов (см. указанные выше работы [1, 2, 4, 8] и др.).

Действительно, многие тексты Тарковского открыто мифологичны и метафизичны – благодаря прямым мотивно-сюжетным, мотивно-тематическим, лексико-семантическим отсылкам к образам и сферам ино-реального и сакрального бытия. Не является исключением в этом отношении и «Полевой госпиталь», основные мотивы которого носят узнаваемо мифологический характер, хотя, как известно, в основе стихотворения лежит конкретный биографический факт. «У Тарковского был уникальный личный опыт переживания смерти, обретенный на войне. Поэт сам рассказал, как его израненное, искалеченное тело покинула душа, и только огромным усилием воли он заставил её вернуться обратно. Этот таинственный, мистериальный сюжет, на языке объективной медицины называемый клинической смертью, запечатлён в стихотворении «Полевой госпиталь», – пишет Н. Резниченко [4. С. 252–253]. Обозначив здесь сюжет как мистериальный, исследователь далее трактует его как мифологический, интерпретируя через ряд знаковых мифологических мотивов, представляющих «классический пример инициации поэта-пророка» [4. С. 255]. Как «версию мифологического сюжета об инициации героя» с обязательной встречей со смертью и финальным преображением рассматривает художественную логику поэтических сюжетов Тарковского и Ж. Баратынская, отмечая, что «в стихотворении «Полевой госпиталь» (1964) духовное (творческое) рождение... является следствием физического пребывания на грани жизни и смерти» [1. С. 280].

Наблюдения и выводы исследователей, безусловно, правомерны, однако внутренняя жизнь и внутреннее сознание стихотворения, как мы уже говорили, не объясняются исчерпывающим образом чисто мифологическими параллелями. Миф – выражение монистического типа сознания, лишённого внутреннего диалогизма и рефлексивности, тем более расколотости и дуальности мировосприятия¹. Между тем уже в первых строчках текста мы обнаруживаем, что отражение реальности в сознании лирического героя основано на остранинности от этой реальности:

Стол повернули к свету. Я лежал
Вниз головой, как мясо на весах,
Душа моя на нитке колотилась,
И видел я себя со стороны...².

Уже здесь открыто – не просто как форма видения действительности, а как авторски осознаваемый предмет изображения – явлены образы экзистенциальной дистанцированности героя от самого себя, двойственности и даже «тройственности» самоощущений: тело, душа и сознающий дух, осмысливающий происходящее. Такая рефлексивная дискретность самоидентификаций не свойственна холистичному по своей природе мифологическому самосознанию: даже там, где в мифе речь идет об *отделении*³ души от тела (как в момент смерти), не подразумевается *раздвоение* личностного самоопределения, человеческая сущность не теряет своей целостности; если же это происходит, то оценивается как некая аномальная, катастрофическая ситуация, должна быть исправленной, – как, например, в ситуации одержимости злым духом.

Сам лирический сюжет стихотворения также приобретает откровенную двуплановость: с одной стороны, перед нами узнаваемые реалии операционной палаты госпиталя и происходящих в ней событий, с другой – реальность событий, разворачивающихся в сознании героя. При этом они представлены как явления, имеющие не просто субъективно-психологический характер (иллюзии, галлюцинации, фантазмагорический сон), а как факты, принадлежащие *иной*, но не менее объективной трансцендентной онтологии и приобретающие в силу этого сакрально-метафизический статус.

Как мы только что отметили, отрефлексированная двуплановость восприятия мира и открытое позиционирование «фронтирности» своего положения в нем не характерны для целостного сознания мифа. Данная особенность (холистичность) определяет не только логику мифологического мышления, но также природу и структуру порождаемой им картины действительности – ее монистичность. На первый взгляд мир мифа также име-

¹ О целостности мифологического мышления см. в ряде известных работ, например: [11–13]; о соотношении мифологического и рефлексивного сознания см. также [14].

² Здесь и далее текст цитируется по изданию: [15. С. 130–131].

³ Курсивы здесь и далее – выделено мной, полужирный шрифт – цитируемыми авторами.

ет внутреннюю разнородность, как, например, сферы существования богов, людей, демонов, однако в действительности эти сферы не разделены онтологическими границами; боги и люди, как мы помним из античной (или китайской, ведической и др.) мифологии, живут в рамках единой монистически замкнутой реальности, не имеющей жестко структурированной фронтальной онтологии. Герою мифа (или волшебной сказки, вырастающей из него), не знающему внутреннего личностного становления, не нужно переживать экзистенциальные трансформации, чтобы пересечь условные границы между разными бытийными сферами: он легко перемещается из Дома в Лес, из своего царства в царство Кощея (Дракона, Змея и т.п.). Пространство мифа и сказки, говоря словами Д.С. Лихачева, отличается «сверхпроводимостью» [16. С. 129].

Воссоздаваемая в стихотворении Тарковского модель реальности в этом плане выходит за рамки мифологического монизма, но вполне отчетливо коррелирует с логикой мистериального мирообраза: мист всегда осознает многомерность универсума и существование границ между разными сферами реальности – в первую очередь профанно-бытовой и сакральной, а также возможность перемещения через эти границы, что в конечном итоге является одним из результатов мистериальных посвящений. (Отметим, что речь в данном случае идет об архаикоритуальных формах мистерии, хотя их ключевые принципы обнаруживаются и в мистериальной традиции европейского Средневековья, и в более широких мистериальных контекстах культуры в целом¹). Здесь можно возразить, что лирический герой Тарковского тоже оказывается в ситуации «сверхпроводимости» миров и, так же как герой сказки // мифа, легко и незаметно для себя пересекает границы между бытийными сферами, но на самом деле за этой видимой легкостью стоит, по сути, личный экзистенциальный катаклизм: клиническая смерть. А это уже логика мистерии, а не мифа: мист должен умереть для мира профанного, чтобы воскреснуть в мире сакральном.

«Полевой госпиталь» насыщен образами, мотивами, символическими и знаковыми деталями, которые могут быть соотнесены с поэтикой как мифа, так и мистерии, поскольку мистерия действительно вырастает из мифа и использует его язык. Однако, как мы уже отметили, в пространственно-временной организации произведения, в логике развития сознания героя, движении лирического сюжета проявлены как существенная дистанция с мифом, так и отчетливые резонансы с мистериальными текстами культуры. Следует сказать и о том, что авторское сознание обнаруживает рефлексивно-диалогическую дистанцию по отношению и к самой мистериальной традиции, поскольку отсылки к ней обозначены не только на уровне мета-

¹ Как известно, в истории культуры мистерия существовала в двух основных модулях: в форме ритуального священнодействия и в виде театрализованных представлений в европейской христианской традиции; в литературе «память мистерии» нашла отражение в обеих ее модификациях.

форических и символических кодов, но открыто даны на уровне дискурсивно проявленных образов, достигающих своей кульминации в финале и превращающих лирический нарратив стихотворения в своеобразный мистериальный метатекст. Это означает, что если сознание лирического героя погружено в переживаемый им мистериальный сюжет своей судьбы, то сознание автора остранинно видит этот сюжет именно как мистериальный, т.е. соотносимый с мистериальной традицией культуры. Авторефлексия, организующая художественную систему стихотворения, соотносится и с реалиями его творческой истории: отраженные здесь, пережитые Тарковским события (1943–1944 гг.) и их художественное воспроизведение (1964 г.) разделяет значительная временная, духовно-личностная, культурологическая дистанция.

Рассмотрим вышеназванные особенности поэтики «Полевого госпиталя» более детально, отметив еще раз предварительно, что мифопоэтическая символика стихотворения уже неоднократно интерпретировалась в работах многих исследователей (см.: [1, 4, 8]), поэтому наша цель – увидеть именно мистериально значимые ее аспекты, не дублируя существующие комментарии.

Хронотоп стихотворения на первый взгляд откровенно отражает характерные черты мифологического мирообраза в его двух основных модусах: двуплановой картины реальности, различающей сферы земного и метафизического бытия, и троичной модели мира, где «потустороннее» также дифференцируется – на Верхний мир (Небеса) и Нижний мир; последний амбивалентно включает в себя преисподнюю и хтонические сферы. Образы и знаки названных локусов отчетливо прочитываются в тексте «Полевого госпиталя». «Свет» как репрезентант «горного» мира представлен в явной оппозиции к метафорам, имеющим отношение не только к миру профанно-земному, но одновременно и к атрибутике Нижнего мира в разных его ипостасях: хтонического и преисподней («мясо на весах», «Базарной жирной гирей», кровь, «перебитые ноги» деревьев, болота, снег, расколотые черепа, «позор» и «нагота»).

Но уже здесь мы видим ситуацию, практически невозможную в пространстве мифа: герой Тарковского парадоксально оказывается одновременно развернут и к миру «света» («Стол повернули к свету»), и к Нижнему миру «тьмы» («Я лежал / Вниз головой»). Подобные «сюрреалистические» инверсии мировой вертикали мы не обнаружим в мифологических сюжетах, где герой путешествует либо вверх (Олимп, лестница Иакова и т.д.), либо вниз (Одиссей, спускающийся в Аид, и многие другие перемещения в Нижний мир)¹. Между тем с точки зрения мистерии отраженная в стихотворении Тарковского амбивалентная логика является сюжетообра-

¹ Не случайно Н.А. Резниченко видит здесь «знак нарушения мирового порядка и предвестие смерти» [7], и это было бы исчерпывающим объяснением, если бы сознание автора и героя стихотворения оставались лишь в рамках мифологических координат.

зующей¹: мист в своем движении к Свету обязательно встречается с Нижним миром как пространством смерти – будь это античные мистерии Деметры, Диониса, Орфея, египетские мистерии Озириса и Изиды или евангельская мистерия Христа, «ключевая нота» которой – «смертию смерть поправ»² – передает суть мистериального Посвящения Голгофы.

Кардинальное отличие от логики мифа здесь не только в парадоксально-амбивалентной диалектике пути «вверх по лестнице, ведущей вниз»³, но и в осознанности этого пути и его перипетий, о чем мы уже говорили выше. Следует также сказать, что при этом у Тарковского, как и в традиционной ритуальной мистерии, ведущей смыслообразующей и сюжетопорождающей силой остается именно Свет. Не случайно этим образом знаково-символически отмечены завязка («Стол повернули к свету»), кульминация («Но сдвинулся и на оси пошел / По кругу щит слепительного снега») и финал-развязка произведения («...и ранняя весна / На цыпочки встала и деревья / Окутала своим платком зеленым»). Завершая разговор о мистериальном мотивном комплексе свет // тьма, верх // низ, сделаем еще одну оговорку. Герой мифа также переживает «встречу со смертью», проходя инициацию, но, как правило, цель этой встречи – утвердить в личности способность противостоять силам смерти и реализовать в своем существе энергии жизни. Герой мистерии, чтобы достичь итогового Преображения, должен *принять* смерть, а не вступать с ней в противоборство. Лишь когда оппозиция жизнь – смерть перестает быть для него оппозицией («Не Моя воля, но Твоя да будет» (Лк 22: 42)), он достигает Посвящения, обретая осознанное чувство единства с миром во всех его проявлениях (см. также об этом: [18]).

Мистериальное Посвящение предполагает освобождение от мифологического бинарного мировосприятия и связанных с ним дуальностей: Свое – Чужое (ср. у Тарковского: «...бежала / Чужая кровь из колбы в жилы мне»); Верх – Низ («Я лежал / Вниз головой») и др. В основе этого освобождения – *приятие реальности «как она есть»*, со всеми ее логическими зако-

¹ Характерно, что подобная инверсивная топология пути приобретает также сюжетопорождающий смысл в жанровой поэтике мениппеи: суть мениппейного сюжета в том, что путешествие на Олимп иронически оборачивается путешествием в преисподнюю; см. об этом также у М.М. Бахтина: [17. С. 193–199]. Но здесь перед нами именно *метаморфоза*, комически обыгранная, а не амбивалентная диалектика единства – противоположности. В этом плане мениппея является, по сути, пародийной мистерией, диалогически остраивающей ее основные элементы.

² Пасхальный тропарь: «Христос воскрес из мертвых, смертию смерть поправ, и сущим во гробех живот даровав». URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%B0%D1%80%D1%8C_%D0%9F%D0%B0%D1%81%D1%85%D0%B8

³ Отметим, что эту мистериальную логику и мистериальную топологию пути мы встречаем и в других текстах Тарковского, например: «Я тень из тех теней» (см. об этом [9]), «Первые свидания» (см. [10]), что свидетельствует о ее конструктивном значении для художественной парадигмы лирики поэта в целом.

номерностями, с ее алогизмами и парадоксами и даже с ее видимым абсурдом и беззаконием. Именно в подобной ситуации оказывается лирический герой Тарковского; не случайно сам ритмический и интонационный рисунок стихотворения носит подчеркнуто фактографический характер, не характерный, как правило, для поэтических текстов. Герой не погружен в размышления или эмоционально-чувственные переживания по поводу изображаемых событий, он сосредоточен на констатации фактов своей судьбы, а не на их оценке, в результате чего и становится возможным объективное видение и осознание происходящего. Именно эта способность «не судить», способность к полному отрешению от себя и земного мира («Не мог я вспомнить, как меня зовут») и полному приятию ситуации открывает для него возможность творческого преображения и воскресения:

Но ожил у меня на языке
Словарь царя Давида.
А потом
И снег сошел, и ранняя весна
На цыпочки привстала и деревья
Окутала своим платком зеленым.

Выше мы уже говорили о значимости фронтальной онтологии в мистериальной картине универсума. Действительно, мотивный комплекс границы и связанная с ним символика многократно проявлены в «Полевом госпитале». Сознание героя перемещается в художественном пространстве произведения и оказывается попеременно и на границах, и над этими границами: он то «на столе», то на поле боя, то вновь возвращается в кровь и наготу операционной. При этом семантика границы парадоксально соединяется в его восприятии с семантикой центра. Лирический герой, проходящий инициацию, находится не просто в традиционно изолированном, недоступном для других месте, он в буквальном смысле оказывается на бытийной и пространственной границе между небом и землей и вместе с тем в центре этого топоса, поскольку именно на него направлен сфокусированный Свет. Данный мотив развивается в тексте и далее: «Это было / *Посередине* снежного щита, / *Щербатого по западному краю*». «Возвышение щита, его центр, по древним представлениям есть не что иное, как пуп земли. Именно там герой Тарковского и переживает символическую смерть», – отмечает А.Э. Скворцов [8]. Однако концепт центра нарративно вновь соединяется здесь с концептом края // окраины, в результате чего герой оказывается символически причастным одновременно и к центру мира, и к его границам.

Кульминации фронтальная топология стихотворения достигает в образе лимба, на мифопоэтические корни которого, так же как символика щита и числа «семь» в «Полевом госпитале», указывает А.Э. Скворцов, давая достаточно развернутую их интерпретацию [8]. Однако мотивный комплекс границы, связанный с образом лимба, практически не актуализируется ис-

следователем: для мифа, как мы уже отмечали, он действительно неактуален, в то время как для мистерии имеет смыслопорождающее значение, поскольку главная цель мистерии – преодоление всех «границ» в сознании человека и раскрытие его «внутренних неосуществленных возможностей» [19. С. 142].

Лимб у Тарковского не только символ одного из кругов дантовского ада и даже не просто традиционная для христианской мифологии граница между Раем и Адом, он представлен здесь как репрезентант граничных сфер мироздания в целом, прежде всего сфер хтонических, о чем свидетельствует вся художественная топонимика фрагмента стихотворения, воссоздающего эти пространственные сферы. В предыдущем фрагменте текста, действительно, доминантной была семантика ада – картина противоестественного, деструктивного состояния мира с повторяющимся мотивом расчленения, впервые обозначенным еще в начале стихотворения: «Я лежал / Вниз головой, как мясо на весах»; затем образы расчлененной, искалеченной реальности получают более откровенный характер: «деревья с перебитыми ногами», «расколотые черепа», щербатый щит. Но, пребывая в топосе лимба, герой оказывается уже в несколько иной реальности, вне пространства и времени, «...вне поля тяготенья // Грядущего», вне всякого движения, света и звука, вне мира форм:

В тот день остановилось время,
Не шли часы, и души поездов
По насыпям не пролетали больше
Без фонарей, на серых ластах пара,
И ни вороных свадеб, ни метелей,
Ни оттепелей не было в том лимбе,
Где я лежал в позоре, в наготы,
В крови своей...

Здесь уже перед нами не столько ад, сколько область хтонического, граничная между Хаосом и Космосом, ее координаты и атрибутика явственно прочитываются в семантике образов, воссоздающих картину реальности, отличную от предшествующей. В изображении поэта мир хтонический представлен как более глубинная, первичная по сравнению с адом бытийная сфера, что подчеркнуто метаморфозами временного потока, отраженными в художественной структуре текста. В уже обозначенной нами завязке стихотворения – «Стол повернули к свету» – проявлена временная динамика; далее следует экспозиция (самоощущения героя в операционной), и здесь герой оказывается в своеобразной статичной темпоральности, «вечно длящемся настоящем»: время здесь существует, но оно неподвижно. Это остановившееся в операционной время открывает возможность перемещения сознания лирического героя в иное экзистенциальное пространство с таким же остановившимся временем – в мир, столь же расчлененный, как и его тело, уподобленный аду. Однако это не только

ад с его застывшей вечностью страдания, это изначально амбивалентное пространство Нижнего мира, где «адские бездны» лишь один из локусов, ближайших к миру земному, поэтому в их логике так много общего и релевантного. О том, что данное пространство имеет бо́льшую глубину и перспективу, свидетельствует «круг незамерзающих болот» – образ, являющийся прямой отсылкой к сфере хтонического. И далее, когда герой перемещается в эту сферу, вновь меняется характер темпорального потока: время здесь не просто останавливается, оно, по сути, инверсируется, двигаясь вспять, вплоть до полного исчезновения в глубинах Хаоса, где еще не было ни пространства, ни времени. Эта постепенная аннигиляция времени и всех связанных с ним экзистенциальных реалий отражена рядом текстовых конструкций «от обратного», имеющих отчетливый инверсивный характер, – как в плане синтаксическом и лексическом, так и в плане метафорически-смысловом:

Не шли часы, и души поездов
По насыпям не пролетали больше
Без фонарей, на серых лапах пара,
И ни вороньих свадеб, ни метелей,
Ни оттепелей не было в том лимбе...

Так же, как время обращается здесь к своему истоку, возвращается к своему истоку и герой, переживающий символически состояние новорожденного, когда он лежит «в наготе, / В крови своей...», – перед нами явная сюжетно-смысловая кульминация произведения. Именно здесь, в сфере хтонического, согласно мифу, а затем и вырастающей из него мистерии, происходят все акты рождения, совершаются процессы, связанные с обновлением, преобразованием и воскресением. Мистов, проходящих Посвящение, действительно считали новорожденными – «дваждырожденными», и второе рождение они получали, лишь пройдя через смерть. Амбивалентная семантика смерти // рождения многократно отражена в стихотворении рядом символических образов: «марля» на теле героя – это не только «древесная кора»: кокон, саван, мумифицированная оболочка, саркофаг, гроб и т.п., но это и пелены новорожденного, явившегося в земное пространство из иномирья и делающего первый вдох, и та счастливая «сорочка», родившись в которой, он получает особое благословение:

И я дышал, как рыба на песке,
Глотая твердый, слюдяной, земной,
Холодный и благословенный воздух.

Новорожденный далее «не по дням, а по часам» превращается в младенца: «Меня поили с ложки, и еще / Не мог я вспомнить, как меня зовут» – здесь перед нами узнаваемые мотивы кормления младенца, предстоящего имянаречения, младенческого «безмолвия», косвенно представлены также мотивы реинкарнации души и забвения прошлого (поскольку

фраза об утраченном имени подразумевает, что оно существовало ранее). Данный архетипический мотивный комплекс новорожденного – младенца маркирует движение к сюжетно-смысловой развязке, где «из символически погибшего воина родился поэт» [8]: «Но ожил у меня на языке / Словарь царя Давида». Эта динамика проявлена и темпорально: время теперь не просто возобновляет свой бег, оно словно ускоряется, что лексически подчеркивается повтором слов «и еще», союзов «но», «и», а также интонационным и синтаксическим строем текста. Рождение героя и рождение времени происходит одновременно и параллельно, и в таком же двуединстве это таинство завершается в финале стихотворения, парадоксально для лирического текста выполняющего здесь функции эпилога:

А потом
И снег сошел, и ранняя весна
На цыпочки привстала и деревья
Окутала своим платком зеленым.

Мы не случайно уделили здесь место достаточно обширным интерпретациям темпорально-образной парадигмы «Полевого госпиталя». Временная структура мистериального континуума кардинально отличается от собственно мифологического хронотопа. Мистерия всегда процессуальна, это драма становления личности и судьбы. Впервые на эту особенность указал еще Э. Ауэрбах, писавший, что в мистерии «...всякое событие, взятое в своей повседневной действительности, одновременно оказывается звеном всемирно-исторической цепи, где все звенья сопряжены одно с другим и потому должны быть поняты как ежечасные, каждовре'менные, или как сверхвременны'е» [20. С. 166]. Миф же не знает такого становления, он темпорально статичен либо цикличен (см. об этом в работах М. Элиаде, например [13]). Мистериальная логика *движения к преобразению*, отражение «диалектики души» в этом процессе и значимость временного вектора в нем, как мы увидели, определяет художественно-смысловой строй стихотворения Тарковского. В мифе и сказке мы не обнаружим подобной «диалектики»: герой здесь либо переживает метаморфозы магически, одновременно, либо, если речь идет об обряде инициации с ее основными фазами, процессуальность фактически подразумевается, но логикой мифа не актуализируется. Мифу не важны внутренние состояния иницируемого и их динамика, ему важны поступки и их результаты.

Продолжая разговор об основных координатах художественной парадигмы «Полевого госпиталя», еще раз скажем, что мир произведения существует не только как имплицитное выражение мистериальной логики, как внутренне заданный способ понимания реальности, но строится во многом как своеобразный диалогизированный мистериальный метатекст – на основе отсылок к конкретным мистериальным текстам культуры, отчасти в закодированной форме, отчасти в эксплицитно явленной. Рассмотрим наиболее отчетливые в плане создания данного метатекста образно-символические ориентиры.

В символике весов Н. Резниченко видит отсылку к египетскому мифу о взвешивании сердца умершего человека на суде Озириса [4. С. 253]. Можно говорить здесь и о корреляции с общемифологической традицией изображения посмертного взвешивания души. В знаково-символической парадигме Тарковского «душа» и «сердце» становятся инвариантами, поскольку душа героя «на нитке *колотилась*»: перед нами глагол, обычно используемый в сочетании именно со словом «сердце». Однако египетский контекст приобретает здесь особую значимость – не только вследствие пересечения названных семантических коннотаций, но в первую очередь благодаря актуализации мотива расчлененного тела. Для нас важно, что этот мотив возрождает на ассоциативно-символическом уровне «память мистерий» Озириса и Изида, по сюжету которых Изида собирает воедино разбросанные по миру части расчлененного тела своего супруга. «На всех похоронах разыгрывалась божественная мистерия, которую в древности исполнили над Осирисом, когда сыну, сестрам и друзьям, собравшимся у его изувеченных останков, с помощью заклинаний и других чар удалось превратить изломанное тело бога в мумию, которую они затем оживили, дав ей возможность начать новую жизнь по ту сторону могилы... Любой покойник у египтян отождествлялся с Осирисом и носил его имя» [21. С. 485–486].

Рассмотренный нами выше мотивный комплекс новорожденного – младенца также приобретает в данном контексте специфическую семантику, поскольку сюжет древнеегипетской мистерии – это не только история смерти – воскресения Озириса, но и история рождения младенца Гора, его сына. В тексте Тарковского мы найдем ряд образов и деталей, контекстуально резонирующих с данными сюжетными перипетиями. Изиде удастся найти все части расчлененного тела супруга, кроме фаллоса, в некоторых версиях сюжета она узнает, что недостающую часть съели рыбы. «Зная магию и тайны колдовства, она могла зачать ребёнка и от мёртвого мужа» [22. С. 101], воссоздав все необходимые элементы его тела. «Превратившись в самку коршуна – птицу Хат, Исида распластала крылья по мумии Осириса, произнесла волшебные слова и зачала» Гора [22. С. 101], которого растила затем на берегу Нила, в болотах его дельты.

Отметим наиболее узнаваемые параллели с реалиями сюжета, переживаемого героем Тарковского: помимо уже названного образа расчленения, это также мотив мумифицированного тела, обернутого пеленами («марля, как древесная кора»); далее, «семерка самолетов», в которой явственно просвечивают «символические заместители птиц» [8], становится знаком птичьего кода Изида; «круг незамерзающих болот» – отражением нильских топей, где совершается мистический акт рождения Гора. Возникает здесь и аллюзивный образ берега, на котором нашла пристанище Изида с новорожденным сыном («И я дышал, как рыба на песке»), и даже коннотативно фаллическая символика, связанная с тем же образом рыбы. Заметим, что чуть выше по тексту подобные коннотации уже были обозначены, хотя и в более амбивалентной аксиологической форме: «Где я лежал в позоре, в наготу...».

Отмеченный практически всеми цитируемыми нами исследователями древесно-природный код стихотворения и параллелизм состояния героя Тарковского с искалеченными деревьями также обнаруживают аналогии с некоторыми деталями мифов // мистерий Озириса и Изиды. Так, в изложении данного сюжета Дж.Дж. Фрезером находим: «На том месте, где он причалил, мигом выросло дерево эрика (*erica*), скрывшее сундук в своем стволе. Местный царь, пораженный величиной дерева, приказал срубить его и сделать из него опорную балку для своего дома. Он и не подозревал о том, что дерево заключает в себе сундук с телом покойного Осириса» [21. С. 485–486]. И мотив срубленного // «перебитого» дерева, и идентификация с ним Озириса достаточно прозрачно соотносятся с текстом Тарковского, так же как древесно-природный код героя в целом. Озирис, «бог производительных сил природы» [23. С. 267], как и Дионис в античной мифологии, изображался «сидящим среди деревьев или с виноградной лозой, иногда обвивающей его фигуру. Его тело всегда окрашивали в зелёный цвет... Считалось, что, подобно всему растительному миру, О. ежегодно умирает и возрождается к новой жизни, жизненная сила всегда в нём сохраняется, даже в мёртвом» [23. С. 268].

Удивительно, но даже такая косвенная, казалось бы, деталь, как зелёный цвет, соотносимый с Осирисом, находит отражение в метатексте Тарковского – в образе зеленого платка весны, но проецируется уже на супруга божества (известно, что бог и его супруга во многих мифологиях воспринимаются как две ипостаси одной сущности и способны замещать друг друга). В финале стихотворения нам является, по сути, антропоморфный персонифицированный образ самой Изиды – Весны как олицетворение женского начала мироздания и соответствующих этому функций, в том числе для нашего контекста значимо, что Изида почиталась в качестве покровительницы новорожденных и умерших [24. С. 569]. Озирису же поклонялись как богу плодородия и смерти одновременно, и культы его в древнем Египте календарно приурочены прежде всего к весне, которая была здесь временем сбора урожая (см. об этом: [21. С. 485–486]).

Очевидно, что в тексте Тарковского зелёный платок, которым весна окутывает деревья, олицетворяет восстановление целостности героя и, соответственно, всего мира, подобно тому, как вернула целостность мирозданию Изида, воскресившая Озириса. Однако в ассоциативно-символической парадигме произведения образ платка приобретает и дополнительные обертоны, поскольку порождает явные аналогии с известной в европейской культуре метафорой «покрывала Изиды». «На храме Изиды в городе Саис была надпись: “Я то, что было, есть и будет: никто из смертных не приподнимал моего покрывала”» [25. С. 632–633]. Метафора вошла в обиход благодаря многократной ее актуализации в литературных, философских и эзотерических источниках¹.

¹ Ряд текстов, отсылающих к данной мифологеме, перечислен также на странице Википедии, см.: [26].

Согласно мифу никто не смеет коснуться покрыва Изи́ды, олицетворяющего сокровенные тайны жизни, пока сама богиня не совлечет его; смысл мистериальных инициаций был в том числе и в приобщении к этим тайнам, для миста приподнималась завеса, скрывающая истины, недоступные для непосвященных. У Тарковского мы обнаруживаем образно-смысловую инверсию данной ситуации, приобретающей амбивалентный характер. Для героя, с одной стороны, обнажаются тайны мироздания и его собственного существа: вспомним, что мотив «разоблачения» – снятия покровов, одежды, «марли», «коры» – становится сквозным в стихотворении. С другой стороны, Изи́да – весна в финале вновь *окутывает* все «своим платком зеленым», однако для героя это уже не столько завеса, скрывающая тайны, сколько оберегающий его покров, сохраняющий обретенную им целостность и не препятствующий получению новых откровений.

Мы определили внутреннюю природу художественной парадигмы «Полевого госпиталя» как метатекстовую: в рамках этой парадигмы диалогически резонируют многочисленные «прецедентные» тексты культуры – как на уровне вербально явленных образов и смыслов, так и на уровне подтекстовых ассоциативно-символических взаимоотражений. Анализируемый здесь финал (эпilog) стихотворения еще раз подтверждает это, поскольку в его семантическом поле вполне прозрачны отсылки не только к египетским мистериям Озириса и Изи́ды, но и к другим универсально-архетипическим контекстам. Зеленый платок весны – это, конечно, отражение и архаико-языческих календарных мифов в целом, и узнаваемый атрибут Богоматери как христианского воплощения образа Вечной Женственности, тот самый «покрыв Богородицы», который особо почитался в русской народной религиозной культуре. Здесь следует также вспомнить, что богородичная символика рядом культурологов возводится к символической, связанной с Изи́дой, и это касается не только сакрального покрыва, но и одного из ключевых изображений египетской богини, где она представлена с младенцем на руках (см., например: [24. С. 570]).

В данной статье мы почти не касались архаико-языческих и христианских мифологических контекстов, поскольку отчасти они уже были затронуты в работах других исследователей, и по мере необходимости мы на них ссылались. Так, например, интерпретаторы «Полевого госпиталя» говорят о значимости мотива жертвоприношения в стихотворении. Отметим в дополнение, что этот мотив не только выполняет сюжетообразующие функции, но и является универсальным образно-смысловым топосом, где диалогически встречаются как мифологические, так и мистериальные тексты культуры, в результате мотив жертвоприношения оказывается в роли метатекстового «сигнификатора»¹.

¹ Термин, используемый в эзотерических сферах культуры – в астрологии и Таро. В переводе с латинского слово означает «дающий указания» или «указывающий». Например, в Таро сигнификатором называют карту, которая характеризует человека, обратившегося за раскладом, либо указывает на ситуацию, о которой идет речь.

Для рассмотренной нами египетской мистерии сюжет жертвенного расчленения божества становится центральным и смыслопорождающим, однако мистериальное семантическое поле стихотворения не ограничивается отсылками к этим контекстам. В ассоциативно-знаковой системе «Полевого госпиталя» отчетливо проявлены также аллюзии, связанные с алхимическими мистериями Средневековья и Ренессанса, предполагающими трансмутации телесных субстанций человека, что подразумевает необходимый для этих физико-химико-биологических процессов инструментарий – такие атрибуты, как колба или весы («...бежала / Чужая кровь из колбы в жилы мне»; «лежал / ...на весах»).

Уместно будет также вспомнить, что в европейской культурологической традиции мистерия алхимиков существует в отчетливом внутреннем единстве с мистерией Христа. Так, Клод д'Иже отмечает: «Самой древней и, разумеется, самой традиционной иероглифической системой алхимиков является та, что основана на безусловной соотнесённости мистерии христианской и мистерии алхимической, поскольку ось Работы и ось мира одна – вочеловечившееся Слово» [27]¹.

Связи с мистериальной традицией христианства действительно неоднократно прочитываются в стихотворении Тарковского – и не только через аллюзивные параллели Изиды – Девы Марии, что мы увидели выше, но также через ряд других знаковых мотивов, образов, деталей, как, например, через символическое сравнение лирического героя с рыбой, являющейся мистической эмблемой Христа. С христианскими мистериально-мифологическими контекстами диалогически резонируют и литургийные мотивы причастия («Меня поили с ложки»), и аллюзии, связанные с пасхальной мистерией, поскольку весна – это время, куда вписывается так называемый пасхальный предел. Семантика евангельской мистерии проявляется также на уровне лирического сюжета: родившийся в душе лирического героя младенец-Христос воскрешает в нем личностную память и самосознание через пробуждение его внутреннего Логоса (смысла // речи // слова) – «словаря царя Давида»².

Отметим, что наряду с царем Давидом в художественном пространстве стихотворения незримо-аллюзивно присутствует и другой ветхозаветный герой – царь Соломон – как автор строк из Экклезиаста: «Пока еще не порвался серебряный шнур, и не раскололась золотая чаша, и не разбился кувшин у источника, и не обрушилось колесо над колодцем...» (Еккл 12: 6)³. «Серебряный шнур», согласно эзотерической и мистической традиции, – это особая энергетическая нить (цепочка), которая субстанциально связывает душу с физическим телом, и разрыв ее приводит к окончательному отделе-

¹ Об алхимических мистериях и их связи с мистерией христианской см. также: [28].

² Данная мифологизированная сюжетная логика уже отмечалась исследователями, см., например: [7].

³ Перевод РБО (Российское библейское общество: https://biblia.ru/books/modern_bible/main.html).

нию души от тела, т.е. к смерти¹. Как и в контексте Экклезиаста, для лирического героя Тарковского «серебряная нить» – не просто образное отражение внутреннего состояния («Душа моя на нитке колотилась, / И видел я себя со стороны»), она существует на уровне объективированных, визуально воспринимаемых физиологических реалий, выполняя одновременно функции реализованной метафоры границы между жизнью и смертью.

Мы видим, что ветхозаветные и евангельские мотивы живут в художественном универсуме «Полевого госпиталя» Тарковского в отношениях взаимоотражений и взаиморефлексий – как друг с другом, так и с иными текстами культуры, в первую очередь с мистериально ориентированными. Мистерии древнеегипетская, христианская, алхимическая диалогически интегрируются в акте рождения // преображения // воскресения, переживаемом героем стихотворения. Однако это не говорит о том, что миф утрачивает здесь свое сюжетопорождающее значение, напротив, можно сказать, что лирический сюжет «Полевого госпиталя» строится также на основе диалогических взаимодействий мифа и мистерии.

Описанные нами координаты художественного мира произведения: фронтирная онтология, темпоральная процессуальность событий, остро-ненно-рефлексивная позиция сознания героя и автора – действительно соотносятся с мистериальной, а не собственно мифологической топикой. Но путь мистериальных посвящений предполагает также еще один необходимый событийно-смысловой момент: в отличие от архаико-мифологических инициаций, мист встает на этот путь добровольно, в результате осознанного, свободного внутреннего выбора. В мифе, напомним, иницируемый практически лишен этого выбора, он действует в рамках внешнезаданной ритуальной логики. Так, например, возрастная // социальная инициация обусловлена в большей мере коллективными нормами, нежели индивидуальными устремлениями; не случайно в сказке героя, как правило, *отправляют* в путь – царь, отец и т.п. Для мистических же обрядов Посвящения индивидуальная свобода воли – это и их начало, и основание. Именно поэтому, например, мистерия христианская столь отчетливо акцентирует ситуацию свободного личностного выбора – от исходной мистерии Адама и Евы до завершающей сакральную историю мистерии Христа.

В этом плане судьба лирического героя Тарковского начинает свой отсчет с логики мифологической, а не мистериальной: уход на войну, даже добровольцем, это всегда социально мобилизованное событие, это «отправка героя в путь», инициированная потребностями коллективно ориентированного сознания. Логика мифа переплетается здесь у Тарковского с логикой трагедии – благодаря актуализации мотива рока. Даже если герой оказался на поле сражения по доброй воле, ранение он получает не в результате личностного выбора, а как «роковое» следствие непредсказуемости событий в пространстве войны; собственно, поэтому оно и уподоблено картинам ада,

¹ Об этом свидетельствуют также воспоминания людей, переживших клиническую смерть, неоднократно описанные в научной и популярной литературе.

лишенного естественных оснований и корней («деревья с перебитыми ногами»). Тема фатально-иррациональных катастроф, настигающих человека не за «грехи», а вследствие экзистенциального безумия окружающей его реальности, находит отражение и в других текстах Тарковского, вспомним стихотворение «Первые свидания», эротологическая мистерия которого завершается трагедийно звучащей фразой: «Когда судьба по следу шла за нами, / Как сумасшедший с бритвою в руке» [15. С. 218]. В «Полевом госпитале» мотив трагического «излома» в судьбе героя, проявленный целым рядом уже названных выше образов, становится и началом, и ядром происходящих событий. Из мифологического смыслового пространства, связанного с архетипами Воина // Героя // Защитника, лирический герой стихотворения перемещается в пространство трагедийное, оказываясь здесь в архетипической роли роковой Жертвы, судьба которой вершится, как в античной трагедии, Ананкой – мировой необходимостью.

Однако в кульминационный и для мифа, и для трагедии момент, обозначенный ситуацией «расчленения» и встречей со смертью, герой Тарковского переживает еще одну, более глубокую трансформацию, поскольку перед ним открывается возможность мистерияльно-личностного соучастия в своей судьбе – через остранный взгляд на переживаемые трагические ситуации и осознанное принятие судьбы и жизни во всех их проявлениях. Если миф – это имманентная погруженность в судьбу, способная в моменты катастроф перерастать в трагедию, то мистерия с ее фронтирной онтологией и становящимся временем – путь преодоления трагедийности, поскольку трагическое восприятие реальности может существовать лишь в таком же монистически-замкнутом, как в мифе, пространстве-времени, и любые осознанно-границные ситуации, как и ситуации внутреннего становления, разрушают этот монизм. Хронотопы мифа и трагедии «конгруэнтны», хронотоп же мистерии кардинально от них отличается, что мы попытались показать выше¹.

Таким образом, логика мистерии в «Полевом госпитале» не отменяет логику мифа, а реализуется в рамках художественно-смысловой парадигмы миф – трагедия – мистерия, которую можно назвать устойчивой жанрообразующей триадой не только для данного стихотворения Тарковского, но и для многих других его произведений. В этом отношении поэтика Тарковского резонирует с художественными мирами целого ряда русских писателей XIX–XX вв., в творчестве которых мы обнаружим подобную же актуализацию триады миф – трагедия – мистерия, где мистерия также выполняет метатекстовые функции по отношению к мифу и трагедии, хотя, разумеется, образно-смысловые акценты у каждого из художников могут звучать по-иному. Из авторов XX в. здесь наиболее близок к Тарковскому Б. Пастернак, и сопоставительный анализ их поэтик в данном ракурсе можно считать одним из перспективных исследовательских векторов.

¹ О соотношении мифа, трагедии, мистерии см. подробнее в других наших работах, например: [7].

Список источников

1. *Баратынская Ж.* Поэтика «вечного возвращения» Арсения Тарковского как феномен конвергентного сознания. Гамбург : Гамбургский университет, 2011. 378 с.
2. *Кекова С.В.* «Эсхатологический миф» и «Священный реализм истории» в стихотворениях Арсения Тарковского «Степь» и «Голуби на площади» // Вестник Тамбовского университета. Серия : Гуманитарные науки. 2008. № 12 (68). С. 265–268.
3. *Мансков С.А.* Мотив творения в поэзии Арсения Тарковского // Известия Алтайского государственного университета. 2014. № 2-1 (82). С. 160–163.
4. *Резниченко Н.* «От земли до высокой звезды»: Мифопоэтика Арсения Тарковского. Нежин ; Киев : Издатель Н.М. Лысенко, 2014. 272 с.
5. *Боковели О.С.* Время в философской лирике А. Тарковского // Вестник Бурятского государственного университета. 2008. № 10. С. 194–196.
6. *Курасова Н.В.* Интертекстуальность в поэзии А. Тарковского (сборник «Земле – земле») // Гуманитарный трактат. 2019. № 54. С. 30–32.
7. *Резниченко Н.А.* Две психеи: Арсений Тарковский и Владислав Ходасевич // Вопросы литературы. 2017. № 5. С. 141–169. URL: <https://voplit.ru/article/dve-psihei-arsenij-tarkovskij-i-vladislav-hodasevich/> (дата обращения: 10.09.2021).
8. *Скворцов А.Э.* Ходасевич и Тарковский: взгляд на себя со стороны: Две трансформации одного мотивного комплекса // Новый Мир. 2014. № 5. С. 150–159. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2014/5/hodasevich-i-tarkovskij-vzglyad-na-sebya-so-sto-rony.html (дата обращения: 10.09.2021).
9. *Ибатуллина Г.М., Костеркина О.В.* Мистериальный мир стихотворения А.А. Тарковского «Я тень из тех теней...» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13. Вып. 2. С. 29–32.
10. *Ибатуллина Г.М.* Мистериальный контекст в стихотворении А. Тарковского «Первые свидания» // News of Science and Education. 2019. № 11. С. 45–47.
11. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. М. : Мысль, 2001. 558 с.
12. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М. : Вост. лит., 2000. 407 с.
13. *Элиаде М.* Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское. М. : Ладомир, 2000. 414 с.
14. *Ибатуллина Г.М.* «Магический кристалл»: рефлексия в поэтике художественного текста. Гамбург : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. 450 с.
15. *Тарковский А.А.* Собрание сочинений : в 3 т. Т. 1 : Стихотворения. М. : Худож. лит., 1991. 462 с.
16. *Лихачев Д.С.* Историческая поэтика русской литературы. СПб. : Алетейя, 1999. 528 с.
17. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М. : Худож. лит., 1972. 472 с.
18. *Штайнер Р.* Мистерии древности и христианство. М. : Духовное знание, 1990. 109 с.
19. *Зарецкий В.А.* О взаимодействии смыслопорождения и образотворчества в литературном произведении // Проблемы диалогизма словесного искусства : сб. науч. тр. Стерлитамак, 2007. С. 140–145.
20. *Ауэрбах Э.* Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М. : Прогресс, 1976. 556 с.
21. *Фрезер Дж.Дж.* Золотая ветвь : в 2 т. Т. 1, гл. 1–39. М. : ТЕРРА, 2001. 528 с.
22. *Рак И.В.* Мифы Древнего Египта. СПб. : Петро-РИФ, 1993. 270 с.
23. *Редер Д.Г.* Осирис // Мифы народов мира : энцикл. : в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. Т. 2 : К–Я. М., 1992. С. 267–268.
24. *Редер Д.Г.* Исида // Мифы народов мира : энцикл. : в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. Т. 1 : А–К. М., 1991. С. 568–570.
25. *Серов В.В.* Приподнять завесу тайны // Серов В.В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. М., 2005. С. 632–633.

26. Покрывало Изида // Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BA%D1%80%D1%8B%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D0%BE_%D0%98%D0%B7%D0%B8%D0%B4%D1%8B (дата обращения: 10.09.2021).

27. *Иже Клод д'*. Новое собрание химических философов. М. : Энигма, 2010. 269 с. URL: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=158521&page=26> (дата обращения: 10.09.2021).

28. Шварц Ф., Пуассон А., Блаватская Б.П. Теории и символы алхимиков. М. : Новый Акрополь, 1995. 192 с.

References

1. Baratynskaya, Zh. (2011) *Poetika "vechnogo vozvrashcheniya" Arseniya Tarkovskogo kak fenomen konvergentnogo soznaniya* [Poetics of Arseniy Tarkovsky's "Eternal Return" as a Phenomenon of Convergent Consciousness]. Hamburg: University of Hamburg.

2. Kekova, S.V. (2008) "Eskhatologicheskii mif" i "Svyashchennyy realizm istorii" v stikhotvoreniyakh Arseniya Tarkovskogo "Step" i "Golubi na ploshchadi" ["Eschatological myth" and "Sacred realism of history" in the "Steppe" and "Doves on the square" poems by Arseniy Tarkovsky]. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki*. 12 (68). pp. 265–268.

3. Manskov, S.A. (2014) Motiv tvoreniya v poezii Arseniya Tarkovskogo [The motive of creation in the poetry of Arseniy Tarkovsky]. *Izvestiya Altayskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2–1 (82). pp. 160–163.

4. Reznichenko, N. (2014) "Ot zemli do vysokoy zvezdy": Mifopoetika Arseniya Tarkovskogo ["From the Earth to the high star": Arseniy Tarkovsky's mythopoeitics]. Nezhin–Kiev: Izdatel' N.M. Lysenko.

5. Bokoveli, O.S. (2008) Vremya v filosofskoy lirike A. Tarkovskogo [Time in the philosophical lyrics of A. Tarkovsky]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta*. 10. pp. 194–196.

6. Kurasova, N.V. (2019) Intertekstual'nost' v poezii A. Tarkovskogo (sbornik "Zemle-zemnoe") [Intertextuality in the poetry of A. Tarkovsky (Earthly to the Earth collection)]. *Gumanitarnyy traktat*. 54. pp. 30–32.

7. Reznichenko, N.A. (2017) Dve psikhie. Arseniy Tarkovskiy i Vladislav Khodasevich [Two psyches. Arseniy Tarkovsky and Vladislav Khodasevich]. *Voprosy literatury*. 5. pp. 141–169. [Online] Available from: <https://voplit.ru/article/dve-psihei-arseniy-tarkovskiy-i-vladislav-hodasevich/>. (Accessed: 10.09.2021).

8. Skvortsov, A.E. (2014) Khodasevich i Tarkovskiy: vzglyad na sebya so storony. Dve transformatsii odnogo motivnogo kompleksa [Khodasevich and Tarkovsky: a look at oneself from the outside. Two transformations of one motive complex]. *Novyy Mir*. 5. pp. 150–159. [Online] Available from: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2014/5/hodasevich-i-tarkovskiy-vzglyad-na-sebya-so-sto-rony.html. (Accessed: 10.09.2021).

9. Ibatullina, G.M. & Kosterkina, O.V. (2020) Misterial'nyy mir stikhotvoreniya A.A. Tarkovskogo "Ya ten' iz tekhn...". [The mystical world of A.A. Tarkovsky "I am a shadow from those shadows ..."]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 2 (13). pp. 29–32.

10. Ibatullina, G.M. (2019) Misterial'nyy kontekst v stikhotvoreniy A. Tarkovskogo "Pervye svidaniya" [Mystery context in A. Tarkovsky's poem "First Dates"]. *News of Science and Education*. 11. pp. 45–47.

11. Losev, A.F. (2001) *Dialektika mifa* [Dialectic of Myth]. Moscow: Mysl'.

12. Meletinskii, E.M. (2000) *Poetika mifa* [Poetics of Myth]. Moscow: Vostochnaya literatura.

13. Eliade, M. (2000) *Izbrannye sochineniya: Mif o vechnom vozvrashchenii; Obrazy i simvoly; Svyashchennoe i mirskoe* [Selected Works: The myth of the eternal return; Images and symbols; Sacred and mundane]. Moscow: Ladomir.

14. Ibatullina, G.M. (2011) "Magicheskii kristall": refleksiya v poetike khudozhestvennogo teksta ["Magic Crystal": Reflection in the poetics of a literary text]. Hamburg: LAP LAMBERT Academic Publishing.

15. Tarkovskiy, A.A. (1991) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 1. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
16. Likhachev, D.S. (1999) *Istoricheskaya poetika russkoy literatury* [Historical Poetics of Russian Literature]. Saint Petersburg: Aleteyya.
17. Bakhtin, M.M. (1972) *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
18. Steiner, R. (1990) *Misterii drevnosti i khristianstvo* [Mysteries of Antiquity and Christianity]. Translated from German. Moscow: Dukhovnoe znanie.
19. Zaretskiy, V.A. (2007) O vzaimodeystvii smyslopороzhdeniya i obrazotvorchestva v literaturnom proizvedenii [On the interaction of meaning generation and image creation in a literary work]. In: Karpukhin, I.E. (ed.) *Problemy dialogizma slovesnogo iskusstva* [Problems of Dialogism of Verbal Art]. Sterlitamak: Sterlitamak State Pedagogical Academy. pp. 140–145.
20. Auerbach, E. (1976) *Mimesis: Izobrazhenie deystvitel'nosti v zapadnoevropeyskoy literature* [Mimesis: Image of reality in Western European literature]. Translated from German. Moscow: Progress.
21. Frazer, J.G. (2001) *Zolotaya vetv'* [The Golden Bough]. Vol. 1. Moscow: TERRA.
22. Rak, I.V. (1993) *Mify Drevnego Egipta* [Myths of Ancient Egypt]. Saint Petersburg: Petro-RIF.
23. Reder, D.G. (1992) Osiris. In: Tokarev, S.A. (ed.) *Mify narodov mira. Entsiklopediya* [Myths of the Peoples of the World. Encyclopedia]. Vol. 2. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. pp. 267–268.
24. Reder, D.G. (1991) Isida [Isis]. In: Tokarev, S.A. (ed.) *Mify narodov mira. Entsiklopediya* [Myths of the Peoples of the World. Encyclopedia]. Vol. 1. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. pp. 568–570.
25. Serov, V.V. (2005) Pripodnyat' zavesu tayny [To lift the veil of secrecy]. In: Serov, V.V. *Entsiklopedicheskiy slovar' krylatykh slov i vyrazheniy* [Encyclopedic Dictionary of Winged Words and Expressions]. Moscow: Lokid-Press. pp. 632–633.
26. Wikipedia. (n.d.) *Pokryvalo Izidy* [The Veil of Isis]. [Online] Available from: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BA%D1%80%D1%8B%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D0%BE_%D0%98%D0%B7%D0%B8%D0%B4%D1%8B. (Accessed: 10.09.2021).
27. d'Yge, C. (2010) *Novoe sobranie khimicheskikh filosofov* [New Collection of Philosophers of Chemistry]. Translated from French. Moscow: Enigma. [Online] Available from: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=158521&page=26>. (Accessed: 10.09.2021).
28. Schwartz, F., Poisson, A. & Blavatskaya, B.P. (1995) *Teorii i simvol'y alkhimikov* [Theories and Symbols of the Alchemists]. Moscow: Novyy Akropol'.

Информация об авторе:

Ибатуллина Г.М. – д-р филол. наук, профессор кафедры русского языка и литературы Стерлитамакского филиала Уфимского университета науки и технологий (Стерлитамак, Россия). E-mail: guzel-anna@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

G.M. Ibatullina, Dr. Sci. (Philology), professor, Sterlitamak Branch of Ufa University of Science and Technology (Sterlitamak, Russian Federation). E-mail: guzel-anna@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 17.09.2021;
одобрена после рецензирования 22.05.2022; принята к публикации 12.01.2023.

The article was submitted 17.09.2021;
approved after reviewing 22.05.2022; accepted for publication 12.01.2023.