

---

# КИНОТЕКСТ

---

УДК 82:801.6+791.43

DOI 10.37386/2305-4077-2026-2-108-119

© В. И. Добросмыслова<sup>1</sup>

*Всероссийский государственный университет кинематографии  
имени С. А. Герасимова (Москва, Россия)*

## ПРИЕМЫ СОЗДАНИЯ ОБРАЗА ПОЭТА В ФИЛЬМЕ «ЗЕРКАЛА» (2013, РЕЖ. М. МИГУНОВА)<sup>2</sup>

Статья посвящена анализу приёмов создания образа поэта М. И. Цветаевой средствами киноискусства, поставлен вопрос о возможности прямого переноса символов и знаков поэтического языка в киноизображение. При создании образа поэта на экране используются устойчивые символы поэтики М. Цветаевой: зеркало, бабочка, расщелина, рябина, Вестник, Ведущий и Ведомый.

**Ключевые слова:** Марина Цветаева, символ, знак, поэт, образ, метафора, изображение

**Vera I. Dobrosmyslova**

*Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov  
(Moscow, Russia)*

## TECHNIQUES FOR CREATING THE IMAGE OF A POET IN THE FILM "MIRRORS" (2013, DIRECTED BY M. MIGUNOVA)

The article is devoted to the analysis of the techniques of creating the image of the poet M. I. Tsvetaeva by means of cinema. The article raises the question of the possibility of directly transferring the symbols and signs of the poetic language into the film image. When creating the image of the poet on the screen, the stable symbols of M. Tsvetaeva's poetics are used: a mirror, a butterfly, a crevice, a rowan tree, a Herald, a Leader, and a Follower.

**Key words:** Marina Tsvetaeva, symbol, sign, poet, image, metaphor, picture

---

<sup>1</sup> Вера Ивановна Добросмыслова – соискатель кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИКа, преподаватель высшей категории ККТиМ ВГИК (Москва, Россия). ORCID: 0009-0009-5674-8492. E-mail: vera.dobrosmyslova@yandex.ru.

<sup>2</sup> Автор выражает благодарность **Ольге Дмитриевне Катаевой** за предоставленный текст сценария.

Фильм «Зеркала» (2013, реж. М. Мигунова, сцен. А. Саркисян при участии Ю. Арабова) – это первая попытка осмысления в художественном отечественном кино личности и творчества М. Цветаевой<sup>3</sup>.

В отечественном литературоведении творческое наследие М. Цветаевой достаточно хорошо изучено, и все исследователи сходятся в одном, что мы имеем дело с личностью, одарённой мифотворческим сознанием, способной к широчайшим философско-художественным и экзистенциальным обобщениям. Перед создателями фильма стояла крайне сложная задача – создать на экране образ поэта, чья жизнь пришлась на период социальных трагедий XX века и для которого творчество и жизнь были одним целым.

В представлении М. Цветаевой поэт – избранник высших сил, творящий в интуитивных прозрениях («наитие стихий»<sup>4</sup> [Цветаева, 1994, т. 5, с. 348]<sup>5</sup>), обречённый на трагическое одиночество и ответствующий только перед этими силами. Творческий дар (или рок – «роковая благодать») в понимании Цветаевой одноприроден со страстью («тайный жар») и неразрывно связан с состоянием одержимости<sup>6</sup> и наваждения (т. 5, с. 366). Миф о Поэте<sup>7</sup> – основа творчества М. Цветаевой, поэтому стремление авторов создать фильм именно о Поэте и о поэзии вполне оправдано. В фильме звучат стихи, в диалогах используются поэтические тропы, звуковой и морфологический повторы, ритмические созвучия. Но особый интерес представляет попытка перевести образный язык Цветаевой в **изображение**<sup>8</sup>, используя необходимые для этого способы и средства художественного языка кино.

<sup>3</sup> Персонаж Цветаевой эпизодически появлялся ранее в игровых фильмах: «Очарование зла» (2005, реж. М. Козаков), «Луна в зените» (2007, реж. Д. Томашпольский), «Маяковский. Два дня» (2011, реж. Д. Томашпольский).

<sup>4</sup> См. очерк М. И. Цветаевой «Искусство при свете совести»: «Гений: высшая степень подверженности наитию – раз, управа с этим наитием – два» [Цветаева, 1994, т. 5, с. 348].

<sup>5</sup> Произведения М. Цветаевой цитируются по: Цветаева М. И. Собрание сочинений в 7 т. Москва: Элис Лак, 1994. Далее номер тома и страницы указываются в круглых скобках после цитаты.

<sup>6</sup> Цветаева разделяет мировоззрение Платона, в том числе его толкование природы творчества. См. диалог Платона «Ион» [Платон, 1990, т. 1, с. 376–377].

<sup>7</sup> Цветаева следует по стопам романтиков в неприятии этого мира как неистинного и ненастоящего, поэтому в центре её художественного мира оказывается Поэт-творец, причастный к высшему Замыслу и истинному Бытию, Поэт творит новую вселенную по законам своего мифотворчества.

<sup>8</sup> Здесь и далее выделено нами. – В.Д.

Рассмотрим визуальные повествовательные элементы киноязыка – знаки и символы, их связь с поэтическим миром М. Цветаевой.

Структура фильма фрагментарна (он состоит из нескольких глав – эпизодов жизни поэта М. Цветаевой), что предполагает активность зрительского восприятия – необходимость связывать отдельные эпизоды жизни поэта в единый сюжет:

Пролог «Сергей и Марина» Коктебель, 1911 г.

Часть I «Плоть и душа» Прага, 1922 г.

Часть II «Слово и дело» Париж, 1937 г.

Часть III «Чем хуже, тем лучше» СССР, 1939 г.

В названии фильма использован многозначный символ, который упоминается в эпизоде разговора между двумя любящими Цветаеву друзьями-соперниками, Сергеем Эфроном и Константином Родзевичем. «Мы для неё лишь зеркала» – говорит С. Эфрон. В творчестве Цветаевой зеркало становится метафорой поиска истины, внутреннего диалога (всматривания в себя) и смутных предчувствий<sup>9</sup>. Для поэта (а, как мы помним, он не принадлежит себе), вся реальность, включая и окружающих её людей, является объектом самопознания.

В стихотворении «Два зарева! – нет, зеркала!»<sup>10</sup>, посвящённом поэту М. А. Кузьмину, эта метафора усложняется, поэт соединяет личные переживания и универсальные экзистенциальные темы: своё положение в мире представляя как «противу» стояние (стояние напротив) человека и бездны. Для Цветаевой это «инобытие» – царство смерти – «подземной бездны зеркала» – имеет взаимосвязь с образом первого поэта Орфея, сошедшего в царство мёртвых. Возникает смысловая двойственность символа: эти зеркала одновременно собственное отражение и «чёрная пустота» глаз инобытия. Сам поэт и есть бездна: творец всматривается в своё «потустороннее существование».

Итак, Цветаева-поэт использует сложные метафоры и символы, которые вмещают как личное переживание, так и мифологические обобщения и

---

<sup>9</sup> Тема зеркала звучит в стихотворении «Хочу у зеркала, где мать...» (1915) из цикла «Подруга» (т. 1, с. 227).

<sup>10</sup> ...Встают – два солнца, два жерла,  
– Нет, два алмаза! –

Подземной бездны зеркала:  
Два смертных глаза (т. 2, с. 33).

философские построения. При этом смыслы символов подвижны, могут трансформироваться и видоизменяться с течением времени.

Рассмотрим, каким образом могут работать символы поэтического языка на экране.

Фильм открывается сценой Пролога, происходящей на фоне «античного» пейзажа Коктебеля. В ней двое – поэт Максимилиан Волошин в венке<sup>11</sup> и с посохом и Марина Цветаева. Затем на скалистом берегу моря актёры в белых «античных» одеждах в окружении немногочисленных зрителей разыгрывают в импровизированном амфитеатре финал трагедии Еврипида «Медее» [Еврипид, 1998, т. 1, с. 62]. Это своего рода интродукция<sup>12</sup> к последующему повествованию и его основная метафора.

Главная тема трагедии – всепоглощающая страсть неразделённой/отвергнутой любви. Трагедии жизни М. Цветаевой в авторской интерпретации тождественна трагедии Медеи<sup>13</sup>, которая, находясь во власти стихии страсти, восстала против собственной Судьбы. Как известно, одна из основных тем греческих трагедий – это тема Судьбы, которой не избежать ни людям, ни богам, и главное в ней – это размышление об ограниченности человеческой природы. Цветаева разделяет эту идею, часто формулирует её как данность. Таким образом, создатели фильма моделируют определённую систему координат, соединяя исторический и мифопоэтический хронотопы. Отсылка к античному мифу точно отражает одну из характерных черт времени модерна – ретроспективизм, или историзм мышления. Как и многие поэты-современники (В. Иванов, Д. Мережковский, В. Брюсов, М. Волошин, А. Ахматова, Н. Гумилёв, О. Мандельштам, В. Ходасевич и др.), М. Цветаева в своём творчестве опиралась на античный миф. И в воссоздании на экране личности М. Цветаевой это особенно важно<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> См. очерк Цветаевой «Живое о живом» (т. 4, с. 160) о связи творчества со стихиями земли и хождением пешком. В тексте сценария он так и указан – в польнном венчике.

<sup>12</sup> Обратим внимание на существенную деталь: здесь используется художественный приём, который уже имел место в фильме «Господин оформитель» (1988, реж. О. Тешцов, сцен. Ю. Арабов), где основное повествование предваряет фрагмент театральной постановки как ключ к пониманию всей дальнейшей истории. Так, в фильме «Господин оформитель» это был фрагмент пьесы А. Блока «Балаганчик».

<sup>13</sup> Медея всем пожертвовала ради своей любви к Ясону, поэтому создатели фильма сценой «Пролога» акцентируют тему жертвенной любви.

<sup>14</sup> Культурный диапазон эпохи, кроме образования и воспитания, оказал существенное влияние на художественные особенности цветаевского творчества и создание неомифа.

В сцене с античной трагедией значим Вестник, который появляется в начале и в финале фильма. Произнесённые им слова<sup>15</sup> рифмуются в фильме со стихами Цветаевой и событиями её жизни – это романтические темы бунта против Судьбы, Смерти как освобождения, Знания как безумия. Вестник, как затем становится ясно, принадлежит иному «пространству» – он появляется и исчезает в расщелине<sup>16</sup> скалы. «Расселина», «прорезь» в стихах Цветаевой символизирует некий зазор между мирами, чуть видимый, едва заметный проход в «инобытие».

Цветаева разделяла воззрения немецких романтиков на творческую личность и её двойственное существование. Противостояние и противопоставление себя всему и всем – состояние наиболее продуктивное для творчества, когда трагедия неизбежна. Поэт становится заложником своего дара, отсюда и метания между человеческими задачами и поэтическим жребием, заданным свыше<sup>17</sup>. Двоемирие для поэта – это не литературоведческая концепция, а «обычное» бытие Цветаевой, знание, основанное на личном опыте, связанное с осознанием собственной роли поэта. В контексте, заданном фильмом, расселина в скале, она же вход в пещеру или грот – это вход в царство Аида. Таким образом, Вестник – это посланник царства мёртвых, и эту мысль подтверждает финал фильма. Этот же персонаж, но уже не в античной тоге, а в соответствующей историческому времени одежде, появляется в жилище Цветаевой в Елабуге и сообщает о смерти С. Эфрона<sup>18</sup>. Вестник узнаваем сразу: у него знак на лице – крупная родинка около рта. Этот знак иллюстрирует его функцию – сообщать, нести весть (Вестник – часть механизма Судьбы). Его появление в финале фильма из «ниоткуда» усилено деталью: несмотря на повсеместную грязь на улицах Елабуги, он в чистых штиблетах.

---

<sup>15</sup> А о тебе, что я скажу? Сама  
Познаешь ты весь ужас дерзновенья...  
Да, наша жизнь лишь **тьень**: не в первый раз  
Я в этом убеждаюсь. Не боюсь  
Добавить я ещё, что, кто считает  
Иль мудрецом себя, или глубоко  
Проникшим тайну жизни, заслужил  
Название безумца. Счастлив смертный  
Не может быть, над ним извечен Рок... [Еврипид, 1998, т. 1, с. 112].

<sup>16</sup> Например, см. стих Цветаевой «Расщелина» 1923 г. (т. 2, с. 201), «расселины – crater – Везувий» в «Поэме Горы» 1924 г. (т. 3, с. 29).

<sup>17</sup> См. очерк «Мать и музыка» (т. 5, с. 31).

<sup>18</sup> Сначала ушла Цветаева, дата её смерти 31 августа 1941 года; дата смерти Эфрона 16 октября 1941 года.

В намеренном нарушении хронологии смертей М. Цветаевой и С. Эфрона можно увидеть авторский замысел и интерпретировать смысл этой сцены как пророчество-видение, намёк на двойственное существование Поэта, его присутствие в видимой реальности и в «ином» бытии или пребывание в мифологическом времени, когда будущие события уже свершились.

В сцене с расщелиной Марина идёт в грот за Вестником и не находит его там – он исчез, или превратился в бабочку: «...только большая ночная бабочка, встревоженная появлением человека, срывается с каменного выступа, осыпав голое смуглое плечо Марины пепельной пылью» [Арабов, Саркисян, 2011, с. 5]. Бабочка – символ души и метаморфозы<sup>19</sup>, но здесь она ночная, осыпающая Марину пылью-пеплом. Этот символ указывает на особое положение Поэта – (между мирами), принадлежность к «иному» бытию Вечности или к царству мёртвых. В мифопоэтике Цветаевой творчество всегда связано со Смертью.

В мифопоэтической традиции поэт – «персонафицированный образ сверх-обычного видения, обожествлённой памяти коллектива. Поэт знает всю вселенную в пространстве и во времени, умеет все назвать своим словом (отсюда поэт как установитель имён), создаёт мир в его поэтическом, текстовом воплощении, параллельный внетекстовому миру, созданному демиургом» [Топоров, 1992, с. 327]. Таким образом, бабочка, так же как в истории Орфея, может быть метафорой души Поэта, пришедшей соединиться с любимым. Пепельная бабочка может быть вестником смерти и иного бытия души, её метаморфозы. Как и Вестник, бабочка появляется в финале фильма: после сцены самоубийства Марины следует сцена в тюрьме: на плечо измученного Сергея «садится невесть откуда взявшаяся здесь серая бабочка» [Арабов, Саркисян, 2011, с. 127], он накрывает её ладонями. Визуально этот жест читается как объятие, соединение. Крылатость души в поэзии Цветаевой – это знак творческой личности, а смерть поэта трактуется в статьях Цветаевой как знак его тайновидчества, безмерности, как последняя и непреложная явленность сущности творца<sup>20</sup>.

В дальнейшем развитии темы Поэта происходит смена пространства. В отличие от сценария, в котором Марина ведёт Сергея смотреть морской грот, в фильме это – скалистый берег у кромки воды. При этом в диалоге героев звучат слова Марины: «...это та самая пещера, откуда Орфей вывел Эвридику» [Арабов, Саркисян, 2011, с. 11]. Казалось бы, замена места действия не столь

<sup>19</sup> Психея (др. греч. Ψυχή – «душа», «дыхание») в древнегреческой мифологии представлялась в виде бабочки или девушки с крыльями бабочки [Лосев, 1992, с. 344–345].

<sup>20</sup> См. очерк 1932 г. «Поэт и время»: Поэт – это всегда «эмигрант Царства Небесного и земного рая природы. <...> Эмигрант из Бессмертья в время, невозвращец в своё небо» (т. 5, с. 335).

существенна, однако, с нашей точки зрения, именно она не позволяет прочесть важнейший визуальный символ – историю Орфея и Эвридики. И, как следствие, раскрыть личность поэта Цветаевой – её интерпретацию мифа о Поэте, вокруг которого она выстраивает свой собственный поэтический мир, является творцом мифологемы собственной Судьбы в значении мифологического мотива, сознательно перенесённого или увиденного в собственной жизни и творчестве.

Важнейшая функция Поэта, владеющего речью как мистической силой<sup>21</sup>, раскрывается в следующем эпизоде. Назовём его так: «Улицы Праги. Перекрёсток». Героиня не может найти дорогу к русскому консульству; и одна из проходящих мимо женщин помогает ей. По пути они всё время говорят. Но потом оказывается, что эта женщина, вернувшись к своей спутнице, начинает говорить на языке глухонемых. Так, взаимодействуя с Поэтом, попав под действие его «магических чар», человек овладевает речью и слухом. Эпизодический персонаж, появившийся лишь однажды, помогает авторам фильма показать мистический дар поэта. И действительно, в художественном мире Цветаевой присутствует мотив творческого дара как обострённой чувствительности слуха<sup>22</sup>, «слышания» голосов, способности к «яснослышанию».

Внутри этого же эпизода звучит ещё одна тема, характеризующая мироощущение поэта этой переломной эпохи: героиня, находясь на перекрёстке, произносит: «Я совершенно не умею ходить по улицам», «ужасно боюсь автомобилей»; она шарахается от машины, трамвая, что характеризует Поэта как часть и голос природы, а не цивилизации. Поэт творит своё время: «Современность поэта есть его обречённость на время. Обречённость на водительство им» (очерк «Поэт и время» 1933 г., т. 5, с. 333).

Посредством искусства поэт упорядочивает (даёт имена явлениям и предметам), гармонизирует окружающий мир, который изначально представлялся человеку ужасающим хаосом. Трагизм и ирония мироощущения рубежа XIX–XX веков в том, что цивилизация, созданная человеком, становится для него новым хаосом.

---

<sup>21</sup> Для поэта нет никаких преград, так как он владеет самой сутью речи. Орфей славился как певец и музыкант, наделённый магической силой искусства, которой покорялись не только люди, но и боги; даже природа, сторож Аида пёс Кербер, эринии, Аид и Персефона были покорены игрой Орфея.

<sup>22</sup> В очерке «Искусство при свете совести» Цветаева сравнивает положение поэта с состоянием Одиссея и его соратников, вынужденных проплывать мимо острова сирен, но считает придуманную ими хитрость с верёвками и воском неприемлемой для себя: «Герой тот, кто и несвязанный устоит, и без воску в ушах устоит, поэт тот, кто и связанный бросится, кто и с воском в ушах услышит, то есть опять-таки бросится» (т. 5, с. 367).

Тема «механического» хаоса и взаимодействия поэта с ним находит развитие в визуальном решении интерьера пражской квартиры Эфронов, которую они снимают у вдовы часовщика. «Множественное тиканье часов, разномастные старинные ходики» – визуальная метафора невозможности найти верный ориентир, точку отсчёта. В то время как для Сергея не-поэта – попытка согласовать эти механизмы обречена на неудачу, для главной героини и её квартирной хозяйки бой часов просто музыка и любование кукушкой. Важная деталь в этой сцене, которая есть в сценарии, но отсутствует в фильме, указывает на исключительное положение поэта в восприятии времени: когда часы показывали 12, Марина что-то в них зацепила, и кукушка оказалась в её руке. Цветаева-поэт как бы «приручает» время, а кукушка начинает отсчитывать ей время её жизни.

Обратимся к финальной сцене, раскрывающей ещё одну ипостась образа Поэта. На экране вертикальная панорама стены дома, на крыше которого растёт небольшое деревце – рябина<sup>23</sup>. В цветаевском инварианте мифа о Поэте поэт наделяется признаками дерева как растущая, расширяющаяся, всепроникающая и углубляющаяся сущность. В этой сцене камера начинает движение от тетради стихов, которую читает Лиля Эфрон, через заклеенное крест-накрест окно, затем «выходит на улицу» и продолжает движение вверх, проходит через два окна дома, где разыгрываются бытовые сцены жизни обычных «земных» людей. Сцена строится на диссонансе визуального ряда бытовых сцен (мужчина в майке пьёт алкоголь, женщина забирает у девушки запеленатого ребёнка) и аудиального: за кадром звучит стихотворение «Куст»<sup>24</sup> – философское размышление поэта о глубинной связи природы и человека, поиске гармонии и тишины как особого знания.

Анализ сцен, приведённый выше, убеждает в том, что создателям фильма чаще всего удаётся перевести на язык кино художественный мир такого необычайно сложного поэта, как М. И. Цветаева.

Вместе с тем, в отдельных сценах их усилия терпят неудачу. Так, например, решение одной из них из III части «Чем хуже, тем лучше. СССР». Марина с сыном приехали в эвакуацию в Елабугу. В поисках жилья они идут по грязной дороге, на заднем плане за разрушенным храмом возвышается огромного

<sup>23</sup> В своей картине мира поэт связывает рябину со своим рождением, см. стих Цветаевой «Красною кистью...» 1916 г. из цикла «Стихи о Москве» (т. 1, с. 273). Она же – символ родины: «Но, если по дороге – куст / Встаёт, особенно – рябина...» (стих. «Тоска по родине!..», 1934, т. 2, с. 315).

<sup>24</sup> В фильме звучит 1-я часть стихотворения.

размера белый конь. Конечно, у зрителя, знакомого с мифопоэтикой Цветаевой, этот символ может вызвать ассоциации как с первым Всадником Апокалипсиса (конь бледный), так и с конём Жанны/Иоанны д'Арк. Но и для искушённого зрителя источник этой сцены совсем неочевиден. Более подобного рода приёма комбинированного изображения, тем более акцентированного явно, в фильме не встречалось. Очевидно, авторы рассчитывали на внешний эффект, но он не работает, как и всё внешнее (поверхностное) в случае с образом Поэта. Представляется, здесь и должен был прозвучать голос Марины Цветаевой: «Иду вверх по узкой горной тропинке – ландшафт Святой Елены: слева пропасть, справа отвес скалы. Разойтись негде. <...> Навстречу – верблюд, двугорбый. Тоже больше человеческого, верблюжьего роста, необычайной даже для верблюда высоты. Крещу трижды. Верблюд перешагивает (я под сводом: шатра: живота). Иду дальше. **Навстречу – лошадь.** Она – непременно собьёт, ибо летит во весь опор. Крещу трижды. И – лошадь несётся по воздуху – надо мной. Любуюсь изяществом воздушного бега. **И – дорога на тот свет.** <...> Было одно утешение: что ни остановать, ни изменить: роковое...» [Кудрова, 1995, с. 360–361]. Этот сон Цветаева записала 23 апреля 1939 года.

В фильме присутствуют и другие символы, призванные раскрыть образ поэта, которые вряд ли подействуют на зрителя, незнакомого с мифопоэтикой Цветаевой. Например, видение с палачом, где письменный стол, за которым загнула героиня, – это плаха. В сценарии есть важная деталь, которой нет в фильме, – край стола оставляет красный след на её шее, когда Марина проснулась. Таким образом могло бы возникнуть ощущение прорыва сна-видения/инобытия в реальность, но в фильме этой смысловой двойственности не получилось: в сцене проводов Али на вокзале Марине достаётся красная перина преувеличенно большого размера, которую она тащит по улице и теряет. Перина воспринимается как символ быта, и это слишком однозначно. Рыбы на сковородке в эпизоде самоубийства поэта, задувание пламени примуса как окончание жизненного пути визуально выглядят слишком буквально, отчего теряют многозначность, которой обладает поэтическое слово<sup>25</sup>. В этом случае конкретность изображения не даёт проявиться главному – поэтическому и мистическому в значении «орфического».

---

<sup>25</sup> Кроме очевидного для нашей культуры символа Христа, в Древней Греции рыба была тесно связана с культом Афродиты, которая вышла из пены морской и почиталась как богиня плодородия. В своей мифопоэтике Цветаева связывает своё имя с морем и себя с морской пеной. См. стих. «Кто создан из камня, кто создан из глины...» (1920): «...я – бременная пена морская» (т. 1, с. 534).

Следует признать: здесь поэтический символ при прямом переносе в изображение теряет свою многозначную глубину и выразительность. И, как следствие, не воспринимается зрителем должным образом.

Думается, что при всех достоинствах фильма акцентируется в нём не образ Поэта – избранника «высших сил», а «земная», уязвимая и часто эгоистичная женщина. Когда зритель видит на экране, как героиня, как бы выпадая из реальности, отвечает высокопарно или невпопад, ему неочевидно, что это не истеричность и не безответственность, а принадлежность к другому измерению. Это состояние бунта на пороге гибели и полное «сращение» стихий природы и Поэта в мифопоэтическом сознании Цветаевой: «Залог бессмертья самой природы, самих стихий – и нас, поскольку мы они, она» (т. 5, с. 347). Этой важной смысловой составляющей недостаёт для понимания образа Поэта М. И. Цветаевой. Очевидно, что при использовании средств киноискусства перенос в изображение поэтических символов как многозначных художественных образов оказывается прямолинейным, так как визуально может быть представлен односторонне. В кино, как в визуальном искусстве, символ способен мгновенно переместить восприятие зрителя в определённое образно-смысловое пространство, поэтому целесообразно использовать не литературные символы, а визуальные их эквиваленты.

Перед создателями фильма стояла сверхзадача показать метафорический/метафизический смысл поэзии Цветаевой, её индивидуальную мифопоэтику, выросшую из глубоко личных переживаний, и поскольку фильм снимается для массового зрителя, а не только для специалистов по цветаеведению, то крайне сложно вместить в такой ограниченный формат динамику внешнего действия и достаточную ясность языка метафор и символов, который требует времени и знаний для зрительской рефлексии.

М. И. Цветаева принимала платоновское отношение к символам как знакам, обозначающим идеи из «первичного мира истинного бытия» и, создавая поэтическую реальность, считала необходимым находить соответствующую **форму** для выражения этих идей. Не будет противоречием перенести это правило на построение художественной реальности фильма. Ретроспективизм как проекция времени «на экране чужих эпох», а в нашем случае обращение авторов фильма к темам и идеям античной эпохи, позволяет зрителю находить не только инварианты вечных «схем человеческого духа», но и «узнавать» образы, соответствующие мифопоэтике М. Цветаевой. Язык символов может создать на экране многослойное визуально-смысловое повествование и стать отражением универсальных связей между частями универсума.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Арабов, Ю.** Сергей и Марина. Оригинальный сценарий полнометражного художественного фильма / Ю. Арабов, А. Саркисян. – Москва. 2011. – 135 с. (рукопись).
2. **Власов, В. Г.** Стили в искусстве. Словарь: в 3 т. / В. Г. Власов. – Санкт-Петербург: Изд-во Кольна, 1995–1997.
3. **Еврипид.** Трагедии: в 2 т. Т. 1 / Пер. с древнегреч. Ин. Анненского. Изд. подгот. М. Л. Гаспаров, В. Н. Ярхо / Еврипид. – Москва: Ладомир, Наука, 1998. – 644 с. (Серия «Литературные памятники»).
4. **Кудрова, И. В.** Путь Комет: в 3 частях. Часть 2. После России / И. В. Кудрова. – Москва: РОСТ. 1997. – URL: <https://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/biografiya/kudrova-posle-rossii/glava-9-poslednij-parizh.htm?ysclid=milwhwj7wn946182406/> (09.12.2025).
5. **Лосев, А. Ф.** Психея / А. Ф. Лосев // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. – Т. 2. К–Я. – Москва: Советская энциклопедия, 1992. – С. 344–345.
6. **Платон.** Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1 / Общ. ред. А. Ф. Лосева и др.; Авт. вступит. статьи А. Ф. Лосев; Примеч. А. А. Тахо-Годи; Пер. с древнегреч. / Платон. – Москва: Мысль, 1990. – 860 с.
7. **Татаркевич, В.** Античная эстетика / В. Татаркевич. – Москва: Искусство, 1977. – 327 с.
8. **Топоров, В. Н.** Поэт / В. Н. Топоров // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. – Т. 2. К–Я. – Москва: Советская энциклопедия, 1992. – С. 327–328.
9. **Цветаева, М. И.** Собрание сочинений: в 7 т. / М. И. Цветаева. – Москва: Элис Лак, 1994.

## REFERENCES

1. **Arabov, Yu.** Sergej i Marina. Original'nyy stsenariy polnometrazhnogo khudozhestvennogo fil'ma / Yu. Arabov, A. Sarkisyan. – Moskva. 2011. – 135 s. (rukopis').
2. **Evripid.** Tragedii: v 2 t. T. 1 / Per. s drevnegrech. In. Annenskogo. Izd. podgot. M. L. Gasparov, V. N. Yarkho / Yevripid. – Moskva: Ladomir, Nauka, 1998. – 644 s. (Seriya «Literaturnyye pamyatniki»).
3. **Kudrova, I. V.** Put' Komet: v 3 chastyakh. Chast' 2. Posle Rossii / I. V. Kudrova. – Moskva: ROST. 1997. – URL: <https://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/biografiya/kudrova-posle-rossii/glava-9-poslednij-parizh.htm?ysclid=milwhwj7wn946182406/> (09.12.2025).
4. **Losev, A. F.** Psikheya / A. F. Losev // Mify narodov mira: Entsiklopediya: v 2 t. – T. 2 K–YA. – Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, 1992. – S. 344–345.

5. **Platon.** Sobraniye sochineniy: v 4 t.: T. 1 / Obshch. red. A. F. Loseva i dr.; Avt. vstupid. stat'i A. F. Losev; Primech. A. A. Takho-Godi; Per. s drevnegrech / Platon. – Moskva: Mysl', 1990. – 860 s.

6. **Tatarkevich, V.** Antichnaya estetika / V. Tatarkevich. – Moskva: Iskusstvo, 1977. – 327 s.

7. **Toporov, V. N.** Poet / V. N. Toporov // Mify narodov mira: Entsiklopediya: v 2 t. – T. 2. K–YA. – Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, 1992. – S. 327–328.

8. **Tsvetaeva, M. I.** Sobraniye sochineniy: v 7 t. / M. I. Tsvetaeva – Moskva: Elis Lak, 1994.

9. **Vlasov, V. G.** Stili v iskusstve. Slovar': v 3 t. / V. G. Vlasov – Moskva: Izd-vo Kol'na, 1995.

*Статья поступила в редакцию 17.02.2026 г.*