

## ПРИНЦИП СИММЕТРИИ КАК МЕТОД ПОСТРОЕНИЯ КАДРА В ФИЛЬМАХ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

Принцип симметрии как метод построения кадра ранее не рассматривался, но имеет полное право быть, потому что творчество Тарковского имеет свой «метаязык», для которого характерно применение фундаментальных закономерностей построения визуального образа, в частности принципа золотого сечения. В статье рассматривается принцип симметрии как константа построения кадра в киноязыке Тарковского.

**Ключевые слова:** Тарковский; симметрия; композиция; золотое сечение; метаязык.

Симметрия является одной из фундаментальных закономерностей мироздания как неживой, так и живой природы. Человек как существо природное, несомненно, подвластен симметричной системе строения. В истории мировой культуры и искусства всегда использовался принцип симметрии, как в бытовом аспекте, так и в духовном. Использование симметрии в искусстве существовало с древних времен в качестве одного из принципов гармонизации художественного пространства. Представления о симметрии уже в древнегреческих эстетических воззрениях связывались с понятиями гармонии и совершенством формы. В диалогах Платона («Теэтет», «Филеб», «Тимей») симметрия рассматривалась не только в математическом аспекте, ей также придавалось содержательное, качественное значение [1]. В «Федоне» Платон писал: «Душа это гармония, а гармония, вполне оставаясь самой собою, то есть гармонией, никогда не будет причастна дисгармонии» [2. С. 62–63]. Во времена Платона понятие «симметрия» использовалось крайне редко, чаще его заменяли словом «гармония», что, по мнению философов, считалось синонимом по значению.

Принципы симметричного построения пространства присутствуют и в современном искусстве, в котором ведущим видом выступает кинематограф.

Несмотря на синтез искусств, участвующих в создании художественного образа в кино, принципы построения кадра остаются достаточно консервативными. Среди приёмов, которые используются в кино для организации пространства в кадре, чаще всего преобладают базовые принципы живописной композиции, не случайно поэтому кинематограф называют «движущейся живописью» [3].

Главной целью композиции художественного произведения является сочетание различных частей в единое целое в соответствии с какой-либо идеей. Древнейшим приёмом, позволяющим выстроить равновесное, гармоничное сочетание частей и целого, является «золотое сечение», которое ввел в научный обиход Пифагор, но этот композиционный принцип был известен ещё в Древнем Египте. Принцип золотого сечения используется и в современной художественной практике.

Очень часто золотое сечение сравнивают с симметрией, приписывая характеристики одного другому. Это вполне естественно, так как деление золотого сечения, по современным представлениям, — это

асимметрия симметрии, правило одинаковое для всех видов искусства: архитектуры, живописи, кино и т.д. Художественная форма, в основе построения которой лежат пропорции золотого сечения, и особенно в сочетании с симметрией, является высокоорганизованной формой, способствующей наиболее ясному выражению содержания, наилегчайшему зрительному восприятию и появлению у зрителя ощущения красоты [4. С. 29]. Поэтому очень часто художники используют эти методы для своих художественных произведений, в том числе и в кино.

Одним из первых в кинематографе о приемах построения кадра по системе золотого сечения и симметрии говорил Сергей Эйзенштейн. Он сам часто выстраивал кадры, пользуясь этими методами, которые приводили к органичности картинки на экране. Режиссёр не раз упоминал, что фильм «Броненосец Потёмкин» был построен по принципам золотого сечения [Там же. С. 44–45].

В кинематографе, как и в живописи, есть множество приёмов построения композиции, одно из самых распространённых носит название «правило третей». Это упрощённый вариант золотого сечения — прием, который использовали ещё в эпоху Возрождения. Он делит визуально пространство на три равные части по вертикали и горизонтали. И в зависимости от поставленной цели художник сам распределяет в пространстве кадра на нужные ему объекты в соотношении 1/3 или 2/3. А благодаря равным соотношениям сторон образуется симметрия кадра, которую часто в своих фильмах использовал и Андрей Тарковский. Как правило, режиссёр брал одну часть кадра за основу (чаще всего центр композиции) и, отталкиваясь от него, выстраивал композицию по принципу симметрии. В настоящее время этот метод мало изучен, в этой связи можно упомянуть монографию Дмитрия Салынского «Киногерменевтика Тарковского» [5], в которой затрагиваются вопросы, посвященные симметрии кадра в творчестве режиссёра, но не как метод построения кадра, а как общий принцип нарратива во всех кинопроизведениях Андрея Тарковского.

Поэтому нам представляется весьма интересным дать анализ ключевым кадрам фильмов Андрея Тарковского с тем, чтобы увидеть, как художник применяет принцип симметрии в смысловом, эмоциональном и художественном аспектах, с целью гармонизации кадра и превращения его в картину.

Уже в первом кинофильме «Иваново детство» режиссер применяет два композиционных приема, основанных на принципе симметрии: тональные и контрастные сопоставления, равновесие фигур в кадре. В структуре кадра этого фильма ведущим видом симметрии является зеркально-осевая, но встречается и диагональная.

Начиная с первых кадров фильма, стремясь передать ощущение экзистенциальной катастрофы, режиссер вместе с оператором (Вадимом Юсовым) строят кадр по принципу диагональной симметрии. А вот последующие кадры фильма уже выстраиваются в осевую симметричную композицию. Это очень хорошо видно на кадрах, где изображен Иван и его Мать, смотрящие в колодезь. Вместе они образуют треугольную минималистическую композицию, центром которой выступает пустое пространство колодезя. В таком композиционном решении симметрия подчеркивает и акцентирует внимание зрителя на главных героях, которые за счет принципа симметрии заполняют практически всё пространство кадра.

Ещё одним ярким примером является кадр, который стал «визитной карточкой» фильма, отсылающий зрителя к мирному времени, показывающий других героев фильма: Машу и Холина (ил. 1).



Ил. 1

В этом кадре чувствуются размеренность и уверенность. Достигается это как раз за счет симметрии, потому что основная черта симметричной композиции – равновесие. Оно настолько крепко «держит» изображение, что сообщает ему качество целостности. Симметрия отвечает одному из самых глубоких законов природы – стремлению к устойчивости. Это именно то, что отличает мирную жизнь от военной. Этот кадр удивителен ещё и тем, что совмещает в себе как диагональную симметрию, так и осевую. Такие приемы крайне мало используются нынешним кинематографом, но часто встречались у режиссеров XX в., в том числе и у Андрея Тарковского. Сам он говорил о фильме, что пытался там анализировать состояние человека, на которого воздействует война. Если человек разрушается, то происходит нарушение логического развития, особенно когда касается психики ребёнка. А симметрия со своими качества-

ми размеренности и спокойствия являла собой нечто точно противоположное описанному экзистенциальному состоянию героя. Поэтому использованный прием мог через «картинку» кадра показать мирную жизнь, которой были присущи устойчивость и постоянство, без разрушения и хаоса.

В следующее своей картине «Андрей Рублев» Тарковский выступил не только в качестве режиссера, но и сценариста. В этом произведении впервые используются массовые сцены или мизансцены с большим количеством людей. И в построении таких кадров режиссер вновь обращается к принципу симметрии, но в данном случае пользуется другим методом образования симметрии, он прибегает к световому решению построения композиции. Как правило, её центром является высветленное пятно, вокруг которого komponуются объекты таким образом, чтобы выглядели равновесно, что способствует гармонизации и наполненности кадра. Используя впервые массовые сцены, Тарковский не изменяет своим предпочтениям построения композиции кадра.

Так, например, режиссёр даже взаимоотношения главных героев фильма – Андрея Рублева и Феофана Грека – пытается выстроить посредством композиционных приёмов (ил. 2, 3). В мизансцене спора двух мастеров Тарковский, используя принцип симметрии, противопоставляет одного другому, выводя лица крупно на передний план – излюбленный метод режиссёра. Но помещает он эти лица на разное расстояние от камеры, тем самым показывая конфликт и напряженность разговора. Во время дальнейшего развития мизансцены это «пространственное неравенство» устраняется, и в конце разговора лица герои уже расположены симметрично и на одном расстоянии от камеры, что визуально производит эффект сближения и понимания. Таким образом, мы видим, что Тарковский использовал симметрическую композицию не только для выражения психологических моментов кинообраза, но и для решения задач, связанных со сценарной драматургией.

В третьем фильме Андрея Тарковского «Солярис» пространство подвижно и пластично, как океан далёкой планеты, и именно его динамика определяет композиционные особенности визуальной составляющей картины. Несмотря на то что авторский стиль Тарковского тяготеет к почти статичной метафизичности, пространство «Соляриса» отличается своей скоростью и движением, что связано, вероятно, и со спецификой сценария, взявшего за основу фантастическое произведение С. Лема [6], повествующего о будущих космических полётах. В отличие от предыдущих картин, где было больше диалогов и композиций с небольшим количеством участников, в «Солярисе» мы чаще наблюдаем общие планы, которые охватывают и героев, и пейзажи – живописные, инопланетные, урбанистические. Роль композиционной доминанты в этом фильме играет место события, а не личность героя.

Изначально (как уже отмечалось) сценарий фильма был сделан по роману Станислава Лема «Солярис», но Тарковский всегда переделывал свои сценарии, согласуя их с собственным видением.

Пространство планеты Солярис режиссёр выстраивает по принципу симметрии, причём пытаясь визуализировать её с помощью геометрических фигур, таких как круг или квадрат, реже – прямоугольник. Таким образом, Тарковский, обращаясь к простейшим формам мироздания, через архаику визуализирует пространство космоса как универсального пространства бытия. Можно утверждать, что симметрия композиционных построений кадра на основе этих геометрических тел в «Солярисе» выступает как

трансцендентный портал, через который связываются прошлое и будущее, искусство и человеческие отношения. Исследователь творчества А. Тарковского О.К. Клейменова пишет: «Принципы, на которых выстраиваются композиционные структуры фильмов Тарковского, кажутся иррациональными. Однако эта иррациональность – естественная, так как истоки образности режиссера таятся в глубинах сознания, в многозначности смыслов восходит к архетипическим первоначалам» [7. С. 114].



Ил. 2



Ил. 3

Свои первые три фильма А. Тарковский снимал вместе с В. Юсовым, и, безусловно, в построении кадра так или иначе находит своё отражение творческая индивидуальность оператора. Однако сам В. Юсов говорил о том, что Тарковский всегда добивался кадра, который ему нужен.

Четвертый по счёту фильм «Зеркало» режиссер снимал с другим оператором, но принцип, излюбленный принцип построения кадра с помощью симметрии, сохранился. Сам мастер считал этот фильм своим

экзистенциальным зеркалом, в котором отразилось все – от жизненных коллизий самого Андрея Тарковского до его кинематографического опыта. Режиссёр считал, что симметричная композиция, особенно в её зеркальном варианте, может оказаться проводником в четвертое измерение, т.е. в измерение «зазеркалья», но не физического, а исторического и духовного, в котором и оказываются главные герои.

Универсальность задач, поставленных в картине, обусловила разнообразность приёмов композицион-

ных построений: симметричных, асимметричных, статичных, динамичных. Возможно, такое разнообразие приемов строения кадра связано с тем, что изначально четкого сценария не было, и фильм снимался частями, которые уже обретали общую смысловую конструкцию на монтажном столе. После выхода на экраны «Зеркало» долго сохраняло в критике репутацию фильма запутанного и трудного для понимания [5. С. 446]. И лишь последующие исследователи открыли в текстуре фильма целостную систему пропорций и симметричного построения, причём как визуального, так и смыслового.

«Сталкер» стал последним фильмом, снятым режиссером на Родине. Вот что говорил сам Тарковский об этом фильме в одном из интервью: «Мне важно установить в этом фильме то специфически человеческое, неразрывное, неразложимое, что кристаллизуется в душе каждого и составляет его ценность. Ведь при всём том, что внешне герои, казалось бы, терпят фиаско, на

самом деле каждый из них обретает нечто неоценимо более важное: веру, ощущение в себе самого главного. Это главное живёт в каждом человеке» [8. С. 118].

«Сталкер» по количеству персонажей – самый минималистический фильм в творчестве Тарковского. Главных героев трое, и в этом можно увидеть переключку с рублёвской иконой. Словно три падших ангела бредут они по искорёженной, замусоренной земле, на которой нарушена всякая гармония и красота. Однако само число главных героев одновременно является необходимым основанием для построения простейшей симметричной композиции. Они сами как живое напоминание о симметрии – основе гармонии, будут судьей и напоминанием об изначальном порядке, равновесии и красоте. В фильме Тарковский сознательно модифицирует симметрию и уводит главных героев на второй план, с тем, чтобы они разграничивали пространство. За счет этого образуется замкнутая симметрическая композиция (ил. 4).



Ил. 4

В «Сталкере» помимо использования предметной симметрии, Тарковский вновь возвращается к принципу построения кадра при помощи света. Кадр выстраивается так, что центром композиции является свет, падающий либо на героя, либо на центральный предмет. В своих последующих фильмах режиссер станет чаще использовать этот прием, на котором будет держаться визуальная структура кадра.

Начиная с фильма «Сталкер», мировоззрение и осмысление съёмочного процесса у Тарковского начинают резко меняться, что будет иметь свое отражение в производстве и создании последующих фильмов.

В Италии, куда переехал жить А. Тарковский, он снимает свой следующий фильм с говорящим назва-

нием «Ностальгия». Картина во многих своих моментах – от сценарных аллюзий до визуальных образов – представляет собой «переключку», диалог с российскими фильмами мастера, особенно с «Зеркалом». Вновь после «Соляриса» в «Ностальгии» пространство кадра динамично и симметрично, однако в последнем случае эта симметрия архитектурна. Истоки этой симметрии заключены в архитектуре Италии, в окружении которой даже сами люди подчиняются её законам, однако среди правильных и соразмерных зданий они выглядят беспомощно, так как сами дисгармоничны и бесплодны. В Италии А. Тарковский не изменяет своим принципам и использует «податливое пространство» под себя, прибегая к использованию зеркальности – главному принципу симметрии, кото-



рый в этом случае организует интерьеры и урбанистическое пространство. Майя Туровская писала в своей книге о том, что Тарковский «разытальянил Италию», поскольку в «Ностальгии» нет туристических красот [9. С. 155].

Действительно, в этом фильме Тарковского нет туристических красот, но Италия, сердце великой европейской цивилизации, предстаёт в фильме русского режиссёра как истина без прикрас, неповторимо чистой и гармоничной. Достигнуто это было через ритм и пластику итальянского искусства, в частности архитектуры, которая посредством своей пропорциональности и симметрии гармонизирует интерьеры, город-

ские пейзажи и всю страну. Впечатление всеобщей гармонии тем более усиливается, что визуальный ряд в «Ностальгии» в своей эстетике тяготеет к ключевому изобразительному элементу фильма – фреске «Мадонна дель Парто» Пьеро делла Франческа – одному из гениев итальянского Возрождения (ил. 5, 6). Пьеро делла Франческа был не только великим живописцем, но и выдающимся математиком своей эпохи, занимавшимся проблемами перспективы и золотого сечения. Возможно, из-за влияния одного из любимых Тарковским художников, композиции кадра строятся по законам золотого сечения и, в частности, зеркальной перспективы.



Ил. 5

Последней работой в творчестве Андрея Тарковского становится фильм «Жертвоприношение». Это произведение можно назвать самым симметричным и «правильным» по принципу приема построения кадра. Но при просмотре фильма возникает ощущение, что это театральная постановка, зафиксированная на видеопленку. Такая театрализация пространства происходит потому, что Тарковский очень тщательно подходит к выстраиванию интерьера в кадре, тем самым делая этот интерьер выверенной декорацией, а героев заставляет подчиняться относительной условности места. Не удивительно, что театральность интерьеров могла быть достигнута посредством симметричных приёмов в расположении предметов. В свою очередь, такие выстроенные внутренние пространства влияют и на пространство внешнее, заполняя его своей предметностью, делая

свою симметричность всеобщим принципом и надевая предметы дополнительными значениями. Вольно или невольно, но и сами герои подчиняются этой всеобщей симметрии как неумолимому закону бытия (ил. 7). Особую роль в этом кинопроизведении играет ось симметрии. Дмитрий Салынский так писал об этом: «...у Тарковского подчеркнуты именно оси симметрии, и в этом видится некая архитектурность их решения. Наличие оси симметрии разворачивает фильм фронтально на зрителя. Он предстает не как текущий во времени повествовательный процесс, а как статичная архитектурная форма, в которой все видится одновременно, в четкой иерархии частей» [5. С. 424]. Таким образом, фильм «Жертвоприношение» вновь стал для режиссера произведением, где принцип симметрии кадра не утратил своей образно-художественной значимости (ил. 8).



Ил. 6

Как видно, что на протяжении всего творческого пути Андрея Тарковского принцип симметрии построения кадра всегда был неотъемлемой частью кинопроизведений и являлся «визитной карточкой» режиссера. Симметрия в композиции влияет на скорость развития сюжета в сторону его замедления (за исключением динамической симметрии), поэтому полностью уравновешенные симметричные кадры практически не пригодны для монтажа, возможно, это и влияло на протяженные по времени планы съемки в фильмах, что отличало творчество Тарковского от других режиссеров. В таких кадрах время не «ускользает», а застывает для его метафизического анализа, позволяя более пристально взглянуть действительности прямо в глаза – то, к чему стремился всю жизнь Андрей Арсеньевич. Такое осмысление времени и пространства выводило ви-

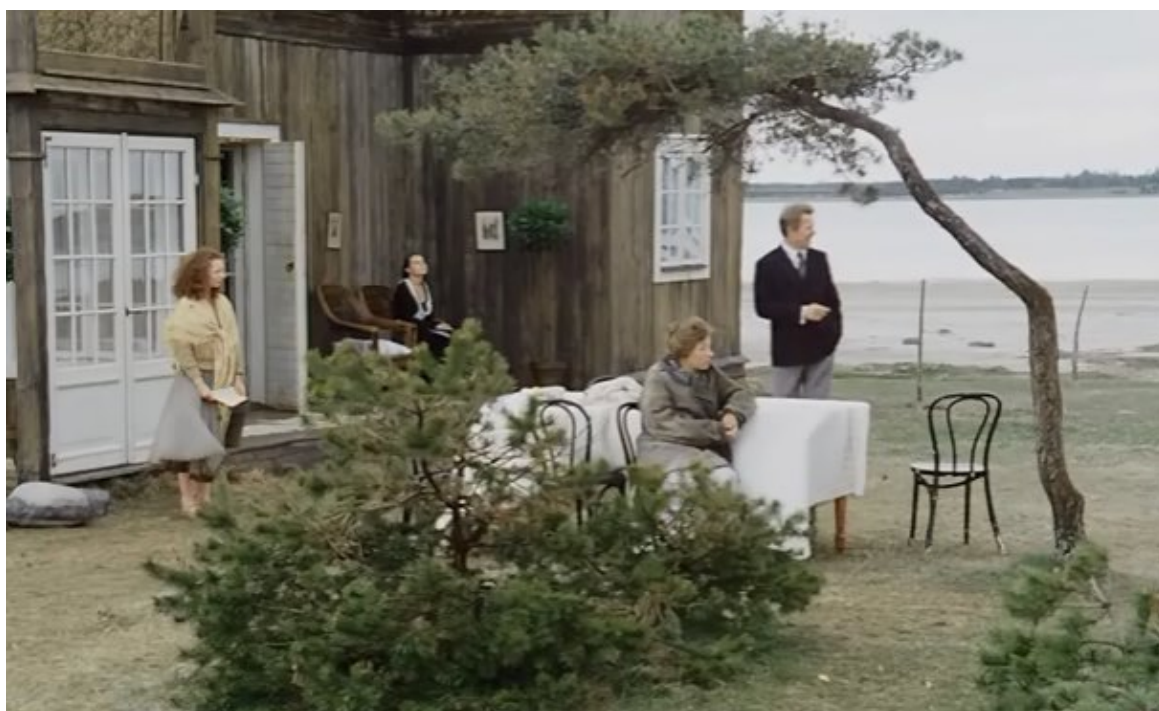
зуальный ряд фильмов Тарковского на уровень некой метафизической неподвижности, потому что симметрия кадра всегда тяготеет к формированию ощущения целостности, незыблемости, характерных для вечных оснований бытия. И в этом контексте по своему изобразительному языку Тарковский всегда тяготел к языку русской иконы.

А. Тарковский в своих фильмах всегда отвергал динамику, понимая под ней суетное, второстепенное, подчиняясь интуитивным соображениям о сакральном характере реальности и считая кино искусством не действенным, а созерцательным. Для него статика кадра, выстроенного с помощью видов симметрии, позволяла ощутить соприсутствие человека высшим силам, творящим материю извне самой [5. С. 424].





Ил. 7



Ил. 8

Сам Андрей Арсеньевич говорил, что, как ему кажется, способность воспринимать искусство даруется человеку с рождением и зависит от его духовного уровня. Здесь можно добавить то, что, очевидно, также существует и врожденное чувство построения кадра и композиции, которое присутствовало у самого Тарковского. И нельзя забывать о том, что режиссер первые основы композиции изучал в художественной школе, где много времени посвящают теории построения композиции. С детских лет Тарковский знал принципы симметрии и золотого сечения, которые позже смог применить в кинематографе.

Тарковский никогда не скрывал свою любовь к живописи, особенно к полотнам Леонардо да Винчи, которые почти все были построены по принципу золотого сечения и симметрии, что также могло оказать большое влияние на выбор данного принципа для построения кадра в работах. Возможно, поэтому кадры из его фильмов зачастую больше напоминают фотографии или живописные полотна, которые характеризуют статичность, уравновешенность и чувство остановленного времени.

Использование симметрии как метода построения кадра, представленное в фильмах Андрея Тарковско-

го, до сих пор влияет на многих современных режиссеров, которые учатся не только искусству совершенных композиционных построений на основе симметрии и золотого сечения, но и понимать смысловые связи между композиционной структурой и визуальной драматургией образа.

Исследователями искусства и кинокритиками принято анализировать фильмы Андрея Тарковского через

аспекты смысловой нагрузки, специфики художественного повествования, использования «метаязыка», который был присущ творчеству мастера. На наш взгляд, не менее важным ракурсом изучения наследия режиссёра могут стать принципы и методы построения кадра, которые позволяют глубже видеть и понимать онтологическую и образно-художественную суть творчества великого русского режиссера.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Хисматуллина Ю.Р. Формирование представлений о симметрии и асимметрии в Древней Греции // Электронное научное издание «Вестник РГАЗУ». 2013. Ч. 3. URL: [http://edu.rgazu.ru/file.php/1/vestnik\\_rgazu/data/20140519155431/hismatullina.pdf](http://edu.rgazu.ru/file.php/1/vestnik_rgazu/data/20140519155431/hismatullina.pdf) (дата обращения: 28.04.2015 г.)
2. Платон. Федон // Сочинения. М., 1970. Т. 2. С. 62–63.
3. Большая Российская энциклопедия : в 30 т. М. : Большая Российская энциклопедия, 2008. Т. 13. 713 с.
4. Ковалев Ф.В. Золотое сечение в живописи. М. : РИП-Холдинг, 2013. 194 с.
5. Салынский Д.А. Киногерменевтика Тарковского. М. : Продюсерский центр «Квадрига», 2009. 576 с.
6. Лем С. Солярис. Сер. Эксклюзивная классика. М. : АСТ, 2014. 288 с.
7. Клейменова О.К. Композиционные построения изобразительного ряда в исторических фильмах С. Эйзенштейна и А. Тарковского : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011. 187 с.
8. Тарковский А.А. Перед новыми задачами // Искусство кино. 1977. № 7.
9. Тurovская М.И. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. М. : Искусство, 1991. 253 с.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 9 июля 2015 г.

## THE PRINCIPLE OF SYMMETRY AS A METHOD OF CONSTRUCTING A FRAME IN THE FILMS OF ANDREI TARKOVSKY

*Tomsk State University Journal*, 2015, 398, 76–83. DOI: 10.17223/15617793/398/12

**Saveleva Ekaterina A.** Pushkin Leningrad State University (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: [katri\\_sea@hotmail.com](mailto:katri_sea@hotmail.com)

**Keywords:** Tarkovsky; symmetry; composition; golden section; meta-language.

The concept of symmetry has always been one of the fundamental laws of the universe: of animate and inanimate nature. Its use in the art was used since ancient times as one of the principles of harmonization of artistic space. Perceptions of symmetry in the Greek aesthetic views were associated with the concept of harmony and perfection of form, and these ideas continue to operate today. Contemporary art, in spite of its young age, often uses the framework of the principles and beliefs of the ancient and classical arts. For example, cinematography synthesizes several kinds of art and often uses the principle of symmetry and the golden section, defending its conservatism in the creation of an artistic image. Sergei Eisenstein was among the first in cinematography to speak about the methods of constructing a frame by the system of the golden section and symmetry. Many Soviet films were made by these principles. Andrei Tarkovsky, the bearer of his own meta-language in cinematography, perfected and improved the principle of symmetry bringing the viewer's perception to a different level, so that his films were compared with works by Renaissance artists. Tarkovsky uses the principle of symmetry in each film. The principle is meaningful for a particular frame or the film as a whole. Analysis of Tarkovsky's works found several basic features of the use of symmetry in his films: it is symmetry as a compositional structure of a frame and symmetry of shaping an artistic image in a film. Each of these features is present in the seven works of Andrei Tarkovsky, making his films similar to the canvases the director used in each film. Using symmetry for constructing a frame represented in the films of Andrei Tarkovsky still affects many contemporary filmmakers who learn not only the art of sophisticated composition constructions based on symmetry and golden section, but also the understanding of the semantic relationship between the composition and the visual drama of the image. Researchers art and film critics traditionally analyze the films of Andrei Tarkovsky through the aspects of meaning, specificity of the artistic narration, use of meta-language which was characteristic of the director. No less important aspect of Tarkovsky's heritage studies can be the principle and methods of construction of the frame, which allow better seeing and understanding the ontological and artistic essence of the great Russian director's works.

## REFERENCES

1. Khismatullina, Yu.R. (2013) Formirovanie predstavleniy o simmetrii i asimmetrii v Drevney Gretsii [Formation of representations about symmetry and asymmetry in Ancient Greece]. *Vestnik Rossiyskogo gosudarstvennogo agrarnogo zaochnogo universiteta – Herald of Russian state agrarian correspondence university*. 3. [Online]. Available from: [http://edu.rgazu.ru/file.php/1/vestnik\\_rgazu/data/20140519155431/hismatullina.pdf](http://edu.rgazu.ru/file.php/1/vestnik_rgazu/data/20140519155431/hismatullina.pdf). (Accessed 28th April 2015).
2. Plato. (1970) Fedon [Phaedo]. In: Plato. *Sochineniya* [Works]. V. 2. Moscow: Mysl'.
3. Osipov, Yu.S. (ed.) (2008) *Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya: v 30 t.* [The Great Russian Encyclopedia: in 30 v.]. V. 13. Moscow: Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya.
4. Kovalev, F.V. (2013) *Zolotoe sechenie v zhivopisi* [Golden Section in art]. Moscow: RIP-Kholding.
5. Salynskiy, D.A. (2009) *Kinogermentika Tarkovskogo* [Cinema hermeneutics of Tarkovsky]. Moscow: Kvadriga.
6. Lem, S. (2014) *Solyaris* [Solaris]. Moscow: AST. 7. Kleymenova, O.K. (2011) *Kompozitsionnye postroeniya izobrazitel'nogo ryada v istoricheskikh fil'makh S. Eyzenshteyna i A. Tarkovskogo* [Composition constructions of the visual set in historical films of S. Eisenstein and A. Tarkovsky]. Art History Cand. Diss.
8. Tarkovsky, A.A. (1977) *Pered novymi zadachami* [Facing new tasks]. *Iskusstvo kino*. 7.
9. Turovskaya, M.I. (1991) *Sem' s polovinoi, ili Fil'my Andrey A. Tarkovskogo* [Seven and a half, or films by Andrei Tarkovsky]. Moscow: Iskusstvo.

Received: 09 July 2015