

*Дмитрий САЛЫНСКИЙ*

## ПАМЯТЬ КОМПОЗИЦИИ: ВТОРАЯ СЕМЕРКА И ВСЕ ОСТАЛЬНОЕ

В заголовке своей замечательной книги «Семь с половиной, или фильмы Андрея Тарковского» Майя Туровская обыгрывает отсылки скорее к феллиниевскому фильму, чем к точному числу произведений Тарковского, половиной считая короткометражку «Каток и скрипка». Интересно, кстати, что и в самом этом фильме обыгранна тема половины. В одном из эпизодов мальчик, показывая скрипку взрослому другу, говорит: «Это половинка». Тот не понимает: «Как? Это же целая скрипка». — «Нет, она просто так называется, потому что маленькая. Вот я вырасту, и будет большая, настоящая скрипка». Этот «фильм-половинка» относится к группе тех работ Тарковского, которые не являются полнометражными игровыми фильмами. Три из них сделаны во время учебы во ВГИКе: синхронный этюд «Убийцы» (1956) по рассказу Э.Хэмингуэя, курсовая телефильм «Сегодня увольнения не будет» (1958) и диплом «Каток и скрипка» (1960). Помимо того, ему принадлежат документальный телефильм «Время путешествия по Италии Андрея Тарковского и Тонино Гуэрра» (1980), радиоспектакль «Полный поворот кругом» по рассказу У.Фолкнера (1964) и две театральные работы — «Гамлет» в театре Ленинского комсомола (1976) и опера «Борис Годунов» в лондонском Ковент Гардене (дирижер Клаудио Аббадо, 1982; воспроизведена в Мариинском театре в СПб, дирижер Валерий Гергиев, 1990). Как видим, этих работ тоже семь. Таким образом, в целом следовало бы говорить не о семи состоявшихся его произведениях, а о дважды семи, или «7+7»\*.

Вопрос заключается в следующем: распространяется ли каноническая симметричная система, выявленная нами в семи полнометражных игровых фильмах Тарковского (см. «Канон Тарковского», Киноведческие записки, № 56, 2002)\*\*, на его «вторую семерку» — короткометражки, телевизионный и документальный фильмы и театральные спектакли?

И второй вопрос: принадлежит ли этот канон только Тарковскому, или является родовой закономерностью искусства?

Если в фильмах Тарковского канон наблюдается со всей очевидностью, то по поводу других режиссеров я мог лишь предполагать что-то подобное, без всякой уверенности. Искал у них проявления канона, но не находил. Видимо, поначалу искал не у тех. Потому что позже нашел подтверждения, что канон характерен для любого кино, в том числе и не принадлежащего Тарковскому. Сейчас для меня это стало ясно. Канон в работах несколь-

---

\* По разным источникам известны около 60 его работ и проектов (сценарии, неосуществленные сценарные идеи и заявки, эпизодические кинороли, зафиксированные в текстах замыслы театральных постановок, книг, учебных курсов и т.д.), но мы их здесь касаться не будем.

\*\* Фрагмент этой работы опубликован еще раньше. См.: Дмитрий Салынский. Поэтическая геометрия «Ностальгии». // Видео-АСС. 1998, № 36.

ких режиссеров мы показываем в данной работе. Правда, он появляется в фильмах не слишком часто. Но особенности его распространения—отдельная тема.

\* \* \*

Напомню, о каком каноне идет речь. В первых публикациях на эту тему в «Киноведческих записках» и в журнале «Видео-АСС» я рассказывал о закономерностях, найденных в композиционном строе полнометражных фильмов Тарковского, в его «первой семерке». Не хотелось бы повторять здесь уже сказанное, поэтому прошу интересующихся этой темой обратиться к указанным статьям. Могу лишь очень кратко напомнить, что речь идет о постоянстве пропорциональных отношений, образующих в фильме (имеется в виду любой фильм Тарковского) две симметричные системы. Первая—статическая, связанная с делением фильма на половины и четверти, эту систему можно назвать бинарной. Вторая—динамическая симметрия, связанная с точками золотого сечения\*.

Речь тут идет не о том, что мы нашли эти точки, ведь их и искать не надо, точки золотого и бинарного сечений есть в композиции любого фильма, так же как и вообще любую вещь можно разделить напополам или по золотому сечению. Но само естественное существование этих точек не означает, что в фильме есть проявления канона. Канон—понятие содержательное, наполненное определенными смыслами. Какие-либо сечения или пропорции становятся каноничными, если, во-первых, они связаны с постоянными коллизиями и смысловыми акцентами, и, во-вторых, они воспроизводят эти смыслы в значительном числе артефактов.

Кинематографический канон Тарковского заключается в следующем:

—*композиционная структура одинакова во всех его фильмах (и даже во вставных новеллах «Андрея Рублева»), независимо от их объема, сюжета, жанра, материала и характера развития действия;*

—*в каждом фильме акцентами подчеркнуты 5 точек: а—центр первой половины фильма, b—первая (обращенная) точка золотого сечения, с—центр фильма, d—вторая (основная) точка золотого сечения, e—центр второй половины фильма;*

—*акценты на этих точках являются осями симметрии: эпизоды до и после них имеют (часто, хотя и не всегда) зеркальные черты;*

—*центральная точка разделяет в метафизическом пространстве фильмов два мира: старый и новый, связанные соответственно с материальным и духовным началом;*

—*панорамный взгляд на мир, охватывающий начало и конец мира; этот взгляд я называю «взглядом памяти» или «взглядом вечности»; сакральный смысл этого взгляда выявляется, если его уподобить взгляду Христа-Пантократора из центрального купола православного храма;*

---

\* Золотое сечение делит отрезок так, что его меньшая часть относится к большей, как большая к всему отрезку:  $n : N = N : (n + N)$ . Эта пропорция выражается отношениями ряда  $\frac{3}{5} = \frac{5}{8} = \frac{8}{13} = \frac{13}{21} = \frac{21}{34} = \frac{34}{55} \dots$  и т.д., в десятичных дробях округленно 0,618 или 62%. В любом отрезке две точки золотого сечения. Первая, обращенная, расположена ближе к началу отрезка, она образуется отсчетом большей части отрезка от конца к началу. Вторая, основная, стоит ближе к концу отрезка, ее находят отсчетом большей части от начала к концу отрезка.

—на основе бинарного модуля (0,25) строится рациональный метрический ряд (точки *a, c, e*); на основе золотого сечения (0,62) строится иррациональный ритмический ряд (точки *b, d*);

—для точек бинарного членения характерны (в значительном числе случаев) позитивные и статичные акценты, фиксирующие состояние персонажа по отношению к диегетической реальности;

—для точек золотого сечения характерны негативные и действенные акценты; тут возникают непредсказуемые обстоятельства, заставляющие действие двигаться в новом направлении\* или изменяющие его эмоциональные мотивации.

—в двух симметричных точках золотого сечения негативные удары приходятся сначала на главного героя (в первой точке), а затем (во второй точке) на персонажа, который приобретает функциональные свойства двойника-дублера по отношению к главному герою; тем самым в этих точках обостряется тема двойничества.

\* \* \*

...Итак, как же все перечисленные здесь закономерности проявляются в малых и внеэкранных работах Тарковского и в фильмах других режиссеров?

## 1. Из второй семерки

Слишком разнородны эти работы—вгиковский этюд и опера в королевском лондонском театре, документальный телевизионный фильм в жанре «репортаж-автопортрет» и «театр у микрофона»... В одних случаях каноническая система проявлена, в других есть лишь какие-то ее следы.

Абсолютно чисто эта система проявилась лишь в «Катке и скрипке».

В более ранних вгиковских работах, синхронном павильонном этюде «Убийцы» и курсовой работе «Сегодня увольнения не будет» (1958, ВГИК и Центральная студия телевидения, 44 мин.), композиционный канон не заметен. Потому, что эти работы делались в соавторстве? Или молодой режиссер еще не открыл в себе это чувство композиции? Он потом написал: «Я почувствовал свое призвание только на четвертом курсе». Тем не менее и тут кое-что интересно.

### *«Убийцы»*

*ВГИК, 1956, 19 мин.*

В центр «Убийц» Тарковский поставил сцену, где играет сам. Маленькая безымянная роль обозначена в титрах как «2-й посетитель». Он заходит в бар и просит приготовить два сэндвича навынос. Момент этот связан с неким напряжением, потому что именно перемещение бармена, пошедшего

---

\* Золотое сечение образует в фильме «точки бифуркации»; этим миллиардным термином, означавшим отскок шара от стенки стола, в пригожинской теории становления порядка из хаоса обозначают моменты, когда непредсказуемо меняется ход событий.

резать хлеб, позволяет камере, следящей за ним, увидеть связанных бандитами людей, лежащих на полу в подсобке. Но вряд ли из этого стоит делать далеко идущие выводы по поводу особой роли Тарковского в этой композиции. Его сорежиссер и сокурник Александр Гордон в роли бармена Джорджа находится в кадре почти все время.

За стойкой в баре висят круглые часы. Они вводят в фильм мотив времени и наполняют действие иллюзорным ритмом. Их появление оправдано сюжетом. Бандиты ждут свою жертву, боксера, который должен прийти в определенный срок, спрашивают у бармена, точны ли часы, тот отвечает, что они спешат, и т.д. Благодаря этой словесной перепалке и навязчивому своему присутствию в центре стены за стойкой, часы становятся еще одним, неодушевленным, героем фильма. Они как бы представляют за отсутствующего боксера,—как выясняется позже, тот лежит у себя в комнате и не собирается никуда идти. Часы в баре как бы замещают его. Конечно, это еще не двойничество в том смысле, который сложится позже у Тарковского, но все же некий перенос значения с героя на замещающий его знак. Своего рода отражение, «метафора метафоры», есть и у часов—черные пятна на стене, о которую боксер в своей комнате тушит сигареты целый день.

#### **«Каток и скрипка»**

*Длина фильма L = 45 минут с титрами, чистого времени 42 минуты (начальные титры—2 мин., конечные—1 мин); a—центр первой половины фильма = 11 мин. 15 сек.; b—первая (обращенная) точка золотого сечения = 17 мин. 6 сек.; c—середина фильма = 22 мин. 30 сек.; d—вторая (прямая, основная) точка золотого сечения = 27 мин. 19 сек.; e—центр второй половины фильма = 34 мин. 6 сек.*

Вот здесь уже композиционная каноническая систем проявлена в полной мере.

**b**—в первой (обращенной) точке золотого сечения маленький герой фильма защищает слабого мальчика от хулигана. Драка не показана, она происходит в подъезде за кадром. Герой возвращается в кадр сильно потрепанным, ему пришлось несладко, но он вышел из этой драки победителем, хотя бы в моральном плане.

**d**—во второй (прямой) точке золотого сечения мальчик спрашивает своего старшего друга: «А вы на войне были?» Тот отвечает: «Был. Но я был тогда ненамного старше тебя. На несколько лет». Так неожиданно в мирном светлом фильме возникает тема войны. И она не просто возникает, она еще и как бы предсказывает тему фильма, который вскоре поставит Тарковский (персонажу Бурляева в «Ивановом детстве» на вид около 12-ти лет или чуть больше).

В обеих точках золотого сечения «Катка и скрипки» появляются драка и война—негативные мотивы, связанные с активным действием, «эжшн», так же, как потом будет и во всех больших фильмах Тарковского. В первой точке золотого сечения в драку ввязывается сам герой, причем заступаясь не за себя, а за другого мальчика. Во второй точке нечто крайне негативное—война—угрожает не ему, а его старшему товарищу, его «алтер эго». Это подтвердится во всех фильмах Тарковского и, как увидим ниже, у дру-

гих режиссеров. Сначала герой либо заступает за «дублера», либо молча берет на себя его вину, а потом дублер искупает кармическую вину героя своей жертвой. То есть уже здесь, в самой ранней работе Тарковского, в золотых сечениях обнаруживаются тени-дублеры и замещения жертвы.

с—геометрическая середина фильма; в этой точке фильма мальчик на крупном плане оборачивается к зрителю, точно так же, как потом в «Ностальгии» мальчик обернется к зрителю и спросит: «Папа, это и есть конец света?» И сразу вслед за этим крупным планом мальчика в «Катке и скрипке» идет кадр, где металлический шар, раскачиваемый экскаватором на тропе, крушит старые дома.

Таким образом, уже в дипломной работе Тарковского, еще до его полнометражных фильмов, появился этот взгляд, который будет затем всегда помещаться в геометрическом центре фильма и определять собой конец старого мира и начала нового мира. В центр всех фильмов Тарковского помещены аналогичные по смыслу кадры, разделяющие мир на состояние до и после катастрофы. В описании канона мы определяем его как «взгляд памяти» или «взгляд вечности». Взгляд памяти—потому что в ряде случаев этот взгляд связан с запоминанием картины мира, которая в дальнейшем исчезнет и сохранится только в памяти (так в «Зеркале» мальчик запомнит зимний косяк, стрельбище и рыжую девочку, и станет для него знаком ушедшего времени детства; в «Андрее Рублеве» взглядом памяти будет увиден город Владимир перед тем, как он будет разрушен и сожжен, и т.п.). А взгляд вечности это потому, что в этой точке мир становится обозрим в его прошлом, настоящем и будущем, этому взгляду открывается некое глобальное вневременное видение мира, в единстве его состояний до и после изменений.

В «Катка и скрипке» эта центральная точка тоже связана с катастрофой и сменой старого и нового миров. Разрушение старого дома идет на фоне неожиданно начавшегося дождя, который переходит в ливень. Грохочет гром, льются потоки воды и рушатся стены старого дома. Рукотворная катастрофа совмещена с природной. Такое решение избыточно, ведь хватило бы одного либо другого. Но в ранней работе Тарковский еще щедр на эмоции. И выражает их пока еще метафорично, в традициях советского кино, для которых характерна метафоризация идей и чувств через природные мотивы (вспомним знаменитые ледоходы Пудовкина). Эти традиции идет из русской лирической пейзажной поэзии и прозы XIX века, в свою очередь, опирающейся на характерные для европейского сентиментализма и романтизма приемы «космизации чувств».

При этом в «Катке и скрипке» разрушение позитивно, что тоже вполне в духе романтической битвы старого с новым. Буквально за обрушивающимися стенами старого строения в кадре открывается сияющее солнечными бликами высотное здание на Смоленской площади.

Некоторая ирония судьбы связана с тем, что в этом здании располагается Министерство иностранных дел, с которым у Тарковского через 20 лет возникнут довольно сложные отношения в связи с его эмиграцией, что и станет для него самого, по существу, *новым миром*. Но совершенно необязательно усматривать тут какое-то предвидение и предчувствие. Скажем так—можно, но не обязательно...

Очевидно, что в момент съемки «Катка и скрипки» для молодого режиссера был важен просто образ какого-то нового и устремленного ввысь здания. Эта мифологема в советской пропаганде стала привычной и даже пошлой, в фильмах многих режиссеров рушатся ветхие хибары и за ними открывается панорама нового строительства. Но на рубеже 1950-х —1960-х она еще не была такой заезженной, и для Тарковского и его поколения связывалась, возможно, с либеральными надеждами «оттепели». Ведь тогда, о чем сейчас уже мало кто знает, над карнизом здания на площади Маяковского, где до недавнего времени располагался кинотеатр «Дом Ханжонкова», сиял красным неоновым громадным лозунг: «Коммунизм—это молодость мира, и его возводить молодым». Я помню, потому что в то время часто бывал на Маяковке, и этот лозунг красовался у меня перед глазами. Через какое-то время после скандалов, связанных с выступлениями молодых поэтов у памятника Маяковскому и затухания «оттепели» этот лозунг заменили другим, благополучно провисевшим там много лет: «Превратим Москву в образцовый коммунистический город». Ориентация на молодость, новостройки, разрушение старого—все это в короткий момент «оттепели» объединяло официоз и искренние романтическое порывы левой художественной интеллигенции.

Таким образом, в «Катке и скрипке» отчетливо выявлены главные точки (**b**, **c**, **d**), которые составляют основу композиционного канона Тарковского. Значит, тяготение к этой композиционной системе проявилось у молодого режиссера еще до того, как он приступил к полнометражным фильмам. Здесь мы находим первое целостное появление канона в его творчестве. Именно в «Катке и скрипке» Тарковский стал тем, кем мы его знаем.

Ну и, разумеется, наличие канона в короткометражке подтверждает возможность его применения вне зависимости от формы полнометражного кино, с чем мы уже сталкивались в новелле «Колокол» из «Андрея Рублева» (см. предыдущую публикацию).

#### *«Полный поворот кругом»*

*Радиоспектакль, инсценировка одноименного рассказа У.Фолкнера.  
L = 55 мин; a—13,75; b—20,9; c—27, 5; d—34, 1; e—41, 25.*

Действенная часть сюжета строится на двух боевых эпизодах, зеркально рифмующихся между собой. В первом эпизоде капитан Богарт летит на своем самолете бомбить немецкие позиции и берет с собой на воздушную экскурсию молодого (шестнадцатилетнего) моряка, лейтенанта Хоупа. А во втором, наоборот, Богарт сопровождает Хоупа в его морском рейде на торпедном катере.

**b**—в первой (обращенной) точке золотого сечения долговязый Хоуп, выглянув из кабины, замечает застрявшую под самолетом бомбу. Не зная авиационной специфики, он думает, что бомба должна висеть именно так, и громко восхищается мастерством и смелостью летчиков, летающих с бомбой в колесах. Летчики, не понимая, в чем дело, воспринимают его восторги на эту тему как глупые шутки.

Они так и прилетели на свой аэродром с этой бомбой, которая может в любой момент взорваться. Ближе к середине радиоспектакля самолет са-

дится. Летчики, наконец, видят бомбу в шасси, которая взрывателем уже прочертила полосу по земле. Но не взорвалась. Сцена паники тянется до центральной точки.

*c*—ровно в центральной точке Богарт, несколько придя в себя после пережитого ужаса, говорит второму пилоту: «Ну, Мак, беги ставь свечку Мадонне».

Здесь заметна каноническая конструкция, хотя и ослабленная.

В точке золотого сечения людям угрожает опасность. Ситуация двойничества усилена взаимной виной и взаимным непониманием. Хоуп, видя опасность, не может ничего объяснить Богарту, который на самом деле отчасти виноват в этой ситуации, а Богарт, не понимая Хоупа, считает его виновным в неуместном шутовстве, хотя опасность вполне реальна.

В центре—спасение от почти неминуемой гибели, своего рода второе рождение. Это не в полной мере начало нового мира, но некий его личностный вариант. И тут же—обращение к Мадонне, единственный в спектакле сакральный мотив.

*d*—вторая точка золотого сечения: перед самым отплытием катера офицеры присылают Хоупу издевательское письмо. Они не знают о его героических торпедных атаках и считают его дешевым фанфароном и сопляком. Тут драматическим ударом становится не физическая опасность, а унижение. Что и переводит всю историю из плана героических батальных сюжетов в план чисто человеческих отношений, в план некоммуникабельности. То, что все участники событий—отчаянные герои, выносятся за скобки, как само собой разумеющееся, а на первый план выходят коллизии душевные. Проясняется вторичный сюжет, который канон пишет поверх сценарного сюжета: дело-то заключается, оказывается, не в героических акциях, а в конфликте чистой полудетской искренности Хоупа и жестокой иронии взрослых офицеров.

### *«Борис Годунов»*

Театральные спектакли трудно просчитывать по выявленной нами системе, ведь темп спектакля не всегда выдерживается по секундам, меняется от представления к представлению, на хронометраж влияют антракты, смены сцен, картин, и т.д. Однако видеозапись в какой-то мере приближает театральное зрелище к фильму.

Видеозапись спектакля «Борис Годунов» издана на двух кассетах VHS. Правда, записана не лондонская постановка Ковент Гардена, а ее достаточно точное воспроизведение в Мариинском театре в Санкт-Петербурге.

В «Борисе Годунове» золотое сечение выделено совершенно потрясающим образом.

Ни в тексте, ни в прямом действии персонажей нет ничего, что мы уже привыкли видеть у Тарковского в эти моменты. В прямом действии нет, а в виртуальном, воображаемом действии—есть! Режиссер просто фантастически верен себе. Он вводит в оперу призрак. В моменты золотого сечения, в точках *b* и *d*, два раза по заднему плану сцены за спинами основных персонажей проходит убиенный отрок, призрак. Он идет быстро и молча,

почти пробегает, не замечаемый персонажами. Но вполне видимый зрителями, даже на видеопленке.

Когда не знаешь, какие ассоциации были связаны у Тарковского с этой пропорцией, то можно и не обратиться на эти проходы специального внимания. Это как будто бы привычная в современном театре материализованная игра ассоциаций, режиссерский эмоциональный ход.

Но когда знаешь, то потрясает уже не сам этот проход призрака, а изобретательность режиссера, сумевшего воплотить дорогую ему тему таким изысканным способом.

### «Гамлет»

Конечно, появление призрака лучше всего было бы посмотреть в «Гамлете». Но увы! Поставленного в 1976 году «Гамлета» на сцене театра имени Ленинского комсомола, ныне Ленком, мне не удалось увидеть. Нет и его видеозаписи.

Тем не менее, интересно посмотреть на пьесу через наши проблемы.

Симметрия заложена в пьесу ее автором.

В «Гамлете» действуют ведь не один Гамлет, а два Гамлета—отец и сын. И два Фортинбраса, тоже отец и сын. Старший Гамлет убивает на поединке старшего Фортинбраса, норвежского короля, о чем сообщается в начале пьесы. А в финале молодой Фортинбрас и его четыре капитана уносят со сцены убитого молодого Гамлета. И датское королевство переходит во владение норвежца, молодого Фортинбраса («На это царство мне даны права, // И заявить мне их велит мой жребий»), тогда как прежде Норвегия была проиграна на поединке старшим Фортинбрасом старшему Гамлету. Таким образом, не только Гамлет в бою отомстил за отца, но и Фортинбрас без боя отыгрался за своего отца. Восстанавливается статус кво. Пьеса симметрична. Любопытно, что критика, увлекаясь моральными терзаниями Гамлета, упускает из виду, что действие трагедии происходит во время больших европейских войн и что речь в ней идет, помимо всего прочего, также и о политических изменениях на карте Европы—кому будет принадлежать Норвегия, кому будет принадлежать Дания... К тому же Фортинбрас имеет виды и на Польшу... Итак, в «Гамлете» тоже действует система двойников. Но не простая, а усложненная. И старший Гамлет, и старший Фортинбрас—погибшие двойники своих сыновей. В то же время младший Гамлет (как и его отец, погибший от яда, только не влитого в ухо, а нанесенного на рапиру), является и двойником-тенью младшего Фортинбраса, воина, принимая на себя его возможную судьбу и отдавая ему победу («предрекаю: // Избрание падет на Фортинбраса»). Так что тут двойная система двойничества.

На самом деле даже не двойная, а более сложная. Полоний становится двойником короля, когда подслушивает за ковром, а Гамлет убивает его через этот ковер,—*вблизи основной точки золотого сечения*. Офелия сходит с ума и тонет в ручье в некотором роде вместо Гамлета, ведь он имитирует безумие в разговоре с Розенкранцем и Гильденстерном, которые тоже, кстати, раздваивают между собой одну функцию, в чем с точки зрения фабулы нет необходимости, но есть необходимость художественная: утвердить мо-



тив двойственности (раз они приставлены следить тенью за Гамлетом, то пусть и будут тенями друг друга). Театр заезжих актеров фокусирует всю коллизию как «взгляд памяти», тем более, что сцена «мышеловки» располагается почти в *центре пьесы* (перед этим в *точке обращенного золотого сечения* Гамлет договаривается с актерами, возникает линия, дублирующая основной сюжет). Что касается, вообще говоря, совпадения или не совпадения акцентных моментов с каноническими точками, то ведь пьеса пластична, как сценарий, и если снимать фильм по ней, то не слишком сложно подвинуть материал в монтаже так, чтобы совместить его с каноном.

Я уверен, что Тарковский все это чувствовал, ведь он был увлечен идеями двойственности, пульсации и амбивалентности, о которых много говорил, хотя и не в связи с «Гамлетом». Мне представляется, что эта пульсация и амбивалентность были для него мощным дополнительным, хотя и не высказанным, стимулом к постановке «Гамлета», о которой он мечтал всю жизнь.

### **«Время путешествия Андрея Тарковского и Тонино Гуэрра по Италии»**

*Длина фильма L = 42 минуты без титров; a—центр первой половины фильма = 10,5 мин.; b—первая (обращенная) точка золотого сечения = 16 мин., сек.; c—середина фильма = мин., сек.; d—вторая (прямая) точка золотого сечения = 26,04 мин.; e—центр второй половины фильма = 31,5 мин.*

**b**—в первой (обращенной) точке золотого сечения герои не попадают во дворец княгини Горчаковой. Это длинный эпизод, где герои рассматривают иллюстрацию с изображением мраморного инкрустированного пола с лепестками роз. Съёмочная группа явилась в Сорренто специально, чтобы увидеть и снять мраморные розы. Но их не пустили. Тарковский подробно показал длинный разговор со служителем виллы—тот уходил выяснять что-то к своему начальству, возвращался и опять отказывал и т.д. Все это выглядит довольно тягостно, и, мне кажется, Тарковскому важно было вызвать у зрителя раздражение. Ведь эта сцена вставлена в фильм не случайно. Можно было бы просто забыть о ней—ну, не пустили, что ж поделаешь. Однако Тарковский показывает всю сцену этого непропускания, все длинные и бестолковые мотивировки отказа. Значит, ему было важно показать именно эту наполненную негативным смыслом сцену, именно отказ и бестолковость отказа. Неслиянность культур, о которой он собирался снимать «Ностальгию», вся сконцентрирована в этой сцене, где ясно видно, что что-то не срастается в жизни... Можно, кстати, и в мраморных розах увидеть двойники настоящих. Но это уже перебор...

**c**—в центре фильма показан городской пейзаж и церковь. Длинный кадр, создающий созерцательное настроение. Однако если мы сопоставим его с центром «Ностальгии», то увидим некоторое сходство этой церкви со зданием возле дома Доменико (не очень понятно, церковь или просто старинный жилой дом), и тоже как раз в центральном эпизоде: мимо него Доменико выводит из дома своего сына. Церковь во «Времени путешествия»—на красивой набережной, большая и роскошная, с аркой под крыльцом, а здание в «Ностальгии»—на тесной площади, ветхое, почти разруша-

ющеся. Но если присмотреться, то сходство заключается в том, что у обоих вход находится довольно высоко на плоском фасаде, к нему ведет крыльцо с лестницами, спускающимися вправо и влево параллельно фасаду, так, что вход образует вершину треугольника. Он становится своеобразной осью, от которой отходят лестницы, как бы показывая возможность двух путей. Это как раз характерно для центра, который определяет симметрию двух миров в фильмах Тарковского—нового и старого, духовного и земного. Этот тип архитектурного решения, неважно, церковного или нет, перетекает из центра «Времени путешествия...» в центр «Ностальгии», как бы нанизывая эти два итальянских фильма Тарковского на одну ось.

Геометрический центр «Времени путешествия...» выделен если и не характерным для других фильмов Тарковского «взглядом памяти», то все же неким сакральным объектом, входом в церковь, и его центральное положение подчеркнуто симметрией лестниц у крыльца. А то, что в снятой позже «Ностальгии» Тарковский поставил рядом с центром очень похожую архитектуру, говорит о том, что центр этого документального фильма заключал нечто важное для режиссера и для его понимания каких-то истин в тот момент его жизни. В принципе, центр выделен уже хотя бы этим. Мы видим, что в любом случае геометрический центр фильма для Тарковского имел особое, зачастую сакральное, значение.

## **2. Точки, где свет отбрасывает тени. Дуга золотого сечения**

Изучая после фильмов Тарковского работы других режиссеров, мы попадаем в ситуацию, когда сложное оказывается более простым, а простое—более сложным.

Творческие идеи Тарковского сложны, но все же доступны пониманию, так как зафиксированы во многих его высказываниях, в его своеобразной теории, хотя и не детально прописанной, но в каких-то фрагментах достаточно отчетливой; примерно известна та мировоззренческая база, на которую он опирался. Реконструируя хотя бы приблизительно его концепции, мы видим, что канон когерентен всей творческой системе Тарковского, всей его герменевтике, которая тоже опирается на метафизическую геометрию. Собственно, канон и является одним из проявлений его герменевтической системы, в данном случае уже используемой не как система анализа, а как система художественной аргументации. В средние века канон структуры герменевтического рассуждения и канон геометрической структуры храма тоже были не просто похожи, они были когерентны, поскольку восходили к одним и тем же сакральным представлениям. Канон Тарковского имел отношение к этим же концепциям. Именно поэтому, как мне представляется, Тарковский служил идеям, которые лежат основе канона, как никто другой, с первого своего фильма до последнего.

Что же касается контекста мирового кино, то, если мы найдем в фильмах, не принадлежащих Тарковскому, некие проявления того же канона, то как быть с тем, что режиссеры этих фильмов могли и не разделять религиозно-мистических идей Тарковского и даже не иметь ни о чем подобном никакого представления? Приходится признать, что канон действует в из-

вестной мере автоматически. О нем не обязательно знать автору фильма. Он реализуется, вероятно, на уровне архетипов подсознания, у тех, кто интуитивно прислушивается к голосу архетипов—называя это, может быть, музыкальным чувством, или не называя никак.

Но тогда встает следующая проблема. Если канон принадлежит не только Тарковскому, а всем и никому, значит, он связан с некими константами искусства как такового.

Отсюда следует вывод не менее радикальный, чем наше первичное представление о каноне Тарковского: композиция фильма способна самостоятельно продуцировать подобные явления. Она действует в известной мере автоматически, независимо от того, что создатель фильма на сей счет знает, думает или чувствует.

Такое впечатление может показаться странным. Ведь мы уверены, что управляем процессом создания фильма. А на самом деле, оказывается, нами управляют какие-то неведомые закономерности.

С этой странностью легче смириться, когда речь идет о золотом сечении, которое используется в культуре многие тысячелетия, и до сих пор никто не знает, что это, в сущности, такое. Изучают его тоже не первую сотню лет, и все-таки совершенно непонятно, с чем мы имеем дело, прикасаясь к этому феномену. Неизвестно, какого рода энергии резонируют в нем. Да и само представление о резонансе служит единственной моделью объяснения, технически наглядной, однако мало что объясняющей.

Когда же мы говорим не только о золотом сечении, а о более широком наборе композиционных акцентов, о концентрических симметричных кольцах вокруг точек бинарного модуля (как в «Солярисе», об этом—см. первую публикацию), то у нас нет даже спасительной ссылки на историческую традицию.

Приходится вводить иные объяснения.

Например, *память композиции*.

Из введенной в свое время Бахтиным в литературоведение «*памяти жанра*» в наше время вырос целый букет: *память ритма*, *память мифа*, *память стиля* и т.д., украшающий сейчас не только филологию, но и рассуждения о театре, музыке, кино и всех других искусствах. Все эти понятия довольно активно используются в искусствоведческих и культурологических текстах.

Полагаю, что композиция фильма тоже обладает памятью.

Не всякая. Но есть особые композиционные схемы, которые воспроизводят в любых произведениях одни и тех же смыслы, так, как будто они когда-то раз и навсегда запомнили эти смыслы.

Память предполагает некий прецедент, когда что-то было впервые вписано в нее. Но здесь, скорее всего, прецедента никогда не было. Поэтому с такой же вероятностью можно говорить не о памяти, а о порождающей способности, которая позволяет композиции самопроизвольно воспроизводить некие смыслы. С другой стороны, поскольку та композиция, о которой мы говорим, воспроизводит не любые смыслы, а постоянно один и тот же смысл, то информация о нем должна где-то храниться, а хранение информации—это *память*.

В данном случае композиция раскрывается не просто как структура, но и как знак с имманентно присущими ему значениями, не зависящими от того, в

каком тексте он находится. Здесь синтаксис приобретает свойства семантики.

Далеко не всякая композиция обладает такими свойствами. Однако в некоторых случаях, и мы выявляем эти случаи, у композиции есть референт, есть означаемое.

Эта композиция-знак выдает аналогичные значения в значительном количестве текстов (фильмов), не похожих друг на друга. Пока еще не ясно, что объединяет эти тексты между собой, и что отделяет их от других текстов, где такие значения не возникают. Можно отметить лишь то, что не объединяет их ни личность автора, ни время создания, ни жанр, тема или стиль фильма.

\* \* \*

Возвращаясь к золотому сечению, отметим, что мои наблюдения над ним у Тарковского и других режиссеров отличаются от общепринятого подхода к этой проблеме. Золотое сечение обычно рассматривается как соотношение двух величин, в чем бы они ни выражались, в материальных объектах (длина и ширина архитектурных фасадов, протяженность кусков музыки и т.п.), либо в числах неких математических уравнений. Меня же интересует не сами эти величины и не их отношения, а та нематериальная пустота, которая находится между ними. В логическом плане это оператор, в алгебраическом—знак деления между числителем и знаменателем дроби, в геометрическом—вершина угла между длиной и шириной прямоугольника, и т.д. Во всех случаях это нечто абстрактное. Но в кинематографе мы сталкиваемся с ситуациями, где эти точки наполнены конкретным содержанием.

Золотому сечению и отвечающим ему числовым рядам посвящено огромное множество публикаций, где высказываются гипотезы, ни одна из которых пока не может считаться разгадкой его тайны. В золотом сечении мы сталкиваемся с чем-то выходящим за границы культуры и относящимся к физическому миру, к законам строения материи как таковой. Функция золотого сечения ( $\phi$ , или  $\Phi$ ) относится к фундаментальным константам, она описывает волновые процессы в природе. А поскольку мы сами часть природы (золотой пропорции подчиняются некоторые ритмы сердца, в частности, соотношения между систолическим и диастолическим давлением крови), то даже единичный сегмент этой функции, то есть в собственном смысле золотая пропорция в искусстве, при восприятии резонирует в наших биологических ритмах, настраивая их на гармонию с природой. Поэтому, как правило, с золотым сечением связывают представления о гармонии и совершенстве.

Для меня же тайна заключается в другом. В содержательном плане в точках золотого сечения фильмов Тарковского нет никакого совершенства. Там находится смерть. Или что-то безобразное, гадкое—предательство, кровь, отказ, угроза, нападение, война. Чтобы не вгонять читателя в шок и панику по эту поводу, сразу скажу, что всему этому негативному содержанию противостоит позитив, хотя не показанный столь же наглядно, как негативное содержимое, а скрытый, метафизический.

Напомню примеры из первой семерки Тарковского. В «Солярисе» в момент золотого сечения мертвое тело Гибаряна обнаруживается в холодильнике станции, куда заглядывает Крис, а за несколько секунд до того—девочка-фантом, исчезающая в этой камере. Фантом и труп—герои этого момента.

Веселенькое место и время... В «Андрее Рублеве» в первой точке золотого сечения Рублев в разговоре с Даниилом Черным отказывается писать иконы, в симметричной ей второй точке он еще тверже заявляет Феофану Греку, что больше никогда не будет писать иконы. В новелле «Колокол» в первой точке золотого сечения скоморох несправедливо обвиняет Андрея Рублева в том, что тот выдал его на мучения и пытки стражникам князя, а вблизи второй точки Кирилл признается Рублеву, что это он, Кирилл, выдал скомороха. В моменты золотого сечения в «Сталкере» голосом, идущим неизвестно откуда, Зона приказывает Писателю остановиться, в «Ностальгии» у Горчакова идет кровь носом, а в «Жертвоприношении» начинается война. «Черный ангел пролетел»,—так комментируют герои «Жертвоприношения» этот момент, когда от пролетающих военных самолетов посуда дрожит в шкафах и проливается молоко, а почтальон Отто грохается в обморок.

Куда уж тут до совершенства! Как видим, «прекрасное» в золотом сечении весьма проблематично. Сюжетное, фактическое содержание этих моментов иное. Что же касается метафизического смысла, то о нем скажем ниже.

В первой публикации я предположил, что в фильмах Тарковского негативизм золотого сечения связан с его динамикой. Золотое сечение представляет собой динамическую симметрию. Постоянство относительных значений тех величин, которые составляют эту пропорцию, при переменности их абсолютных значений, порождает динамический импульс. Тарковский динамичу в своих фильмах не то, чтобы не любил, но не принимал ее, подчиняясь при этом, видимо, интуитивным соображениям о сакральном характере реальности. Для него статика кадра позволяла ощутить соприсутствие человека вечности и Абсолюта, который образно познается через состояние статики, ибо пребывает всегда и везде. Он говорил: «...в кино через действие не выражается ничего. Ведь кино-то искусство не действенное! Оно по преимуществу созерцательно. Его поэтика складывается из наблюдения»\*. Позитивный смысл в его фильмах несли импульсы статики (определяемые бинарными сечениями), а динамичность представлялась антиценностью. И поэтому же в точки фильма, обладающие имманентно неустранимой динамикой, он помещал все то, что связано с изменчивостью, превращениями, конфликтностью, движением, временем, а поскольку все временное и движущееся смертно, то и со смертью, войной и т.д.

---

\* Ольга Суркова. Книга сопоставлений. М.: Всесоюзное творческо-производственное объединение «Киноцентр», 1991, с.121.

Вместе с тем, М.Ямпольский показал, что в работах немецких теоретиков кино 1910-х–1920-х годов, среди них—Эгон Фриделль, Бартольд Фиртель, Гуго фон Гофмансталь, Фердинанд Авенариус и др.,—суть кино тоже трактовалась как созерцание экранных объектов, наполненных символическими смыслами («Фиртель с самого начала определяет кинематограф как царство “чистой символики”, которое преобразует наше “бытие в абстрактное и безусловно символическое”»), и уводящих в постижение бесконечного («Авенариус: “Кино располагает возможностями, уводящими в бесконечное”»).—См. М.Ямпольский. Видимый человек. Научно-исследовательский институт киноискусства. Центральный музей кино. Международная киношкола. 1993, с. 112–129. В текстах Тарковского нет ссылок на раннюю немецкую кинотеорию. Но зато очевидно, что в его время, в 1960-е годы, в советской киномысли господствовала концепция кино как действия, восходившая к американской «комической» через пролеткультовскую эстетику 1920-годов,—с ней-то он и спорил.

Моменты золотого сечения в фильмах Тарковского связаны с выбросами негативной энергии (мистики сказали бы: темной энергии, алхимического нигредо—черной пустоты, ничто, из которого все может возникнуть, но куда все и уходит) и с превращением ее в позитивную энергию альбеда. Тут идет круговорот, вместе с уничтожением и исчезновением идут и порождающие процессы, обновление мира—взаимопревращение черного и белого. Поэтому в золотом сечении есть и некий скрытый свет, так сказать, в конце туннеля.

Негатив и позитив здесь составляют некое единство. Позитивный смысл обнаруживается косвенно, как перенос негативного содержания от главного героя на персонажа, который приобретает функциональное значение «дублера» и принимает на себя удар судьбы, предназначавшийся главному герою. Дублер метафизически спасает протагониста.

Обнаружение амбивалентного характера содержимого этих точек идет вразрез с традиционными представлениями о том, что золотое сечение исключительно гармонично. Может быть, это и гармония, но такая, которая рождается в драматическом конфликте противоборствующих начал. Негатив и позитив вместе, лицевая сторона и оборот, аверс и реверс медали. Нигредо и альбеда. Грех и спасение.

Эта амбивалентность и реверсивность связана с темой двойников. Причем не только у Тарковского, как мы увидим ниже.

Двойник и тень в традиции, идущей от немецкого романтизма, связаны с темными греховными силами. Традиция эта опирается на средневековую демонологию, а та своими истоками уходит в глубокую древность, к дуальным культам, например, Ахурамазды и Ангро-Манью (Ормузда и Аримана).

В каноне, которому подчинены фильмы Тарковского и ряда других режиссеров, точки золотого сечения, где активизируется двойник-дублер, в значительном числе случаев связаны с проблемой вины и искупления.

\* \* \*

Не всегда плохо именно главному герою. Иногда он только видит нечто плохое, то, что случилось с кем-то другим, и это служит ему своего рода предупреждением, показывая, что могло бы произойти с ним, но не произошло, потому что уже произошло с другим. Это отведенный удар, причем отведенный заранее. Поэтому тут негатив для дублера, но и позитив для героя.

Гибарян—двойник Криса Кельвина, которого прислали на космическую станцию именно по просьбе Гибаряна. Кирилл в новелле «Колокол» из «Андрея Рублева» отводит на себя обвинение в выдаче Скомороха и тем самым тоже как бы прикрывает Рублева, выступает его двойником, хотя бы ситуативным. В «Ностальгии» в первой точке золотого сечения Горчаков переступает порог дома Доменико, их судьбы перекрещиваются, а во второй точке, где у Горчакова кровь идет носом, за кадром Эуджениа читает письмо композитора Сосновского, который не выдержал болезненной ностальгии и вернулся в Россию на погибель. Так что и тут акцентировано некое сдвоенное-раздвоенное персонажа: Горчаков/Доменико и Горчаков/Сосновский, причем Сосновский обнаруживается как скрытый двойник Горчакова, наряду с его явным двойником—Доменико. В «Жертвоприношении» Отто

падает в обморок вместо Александра (вместо него—потому что именно Александр наиболее глубоко из всех персонажей фильма переживает начало войны, в глубине души считая себя ее метафизическим виновником).

То же самое показывают и некоторые работы из «второй семерки». В «Катке и скрипке» в первой точке золотого сечения мальчик, главный герой, сначала вступает в драку вместо другого, более слабого мальчика, то есть как бы принимая удар на себя, а потом его взрослый друг, рабочий асфальтоукладчика, говорит ему, что был на войне почти в таком же юном возрасте, то есть взрослый человек отвел на себя удар, нацеленный на мальчика. Здесь тоже двойники, подменяющие один другого. В «Полном повороте...» очевидно двойничество Хоупа и Богарта, реализуемое в золотом сечении. Во «Времени путешествия...» съемочная группа Тарковского в точке золотого сечения так и не попала в недоступный дворец Горчаковой, так и не увидев розового пола и оставив себе лишь его фотографии, своего рода его призрак, при том, что каменная инкрустация была призраком подлинных живых роз. Призрак отрока в точках золотого сечения появляется и в «Борисе Годунове».

В принципе, двойники у Тарковского очевидны, он и сам старался привлечь к ним внимание режиссерскими средствами, например, игрой отражений в зеркале (Наталья и Мать в «Зеркале», Доменико и Горчаков в «Ностальгии»), и о них много говорили критики. Но прежде никогда тема двойников не связывалась с геометрией его фильма и с тем, что наряду с двойничеством открытым, режиссерски или даже сценарно подчеркнутым, обнаруживается и тайное двойничество, которое вдруг резко обостряется, буквально вспыхивает, именно в точках золотого сечения.

Тайного двойника, чтобы не путать его с явным, назовем дублером.

Похоже, что золотое сечение означает своего рода раскрытие и изменение кармы главного героя—сначала обнаружение опасности, а потом перенос ее на дублера, то есть не явного двойника, а именно тайного, с тем, чтобы он принял на себя удар и пострадал, а главный герой, неуязвимый, мог дальше побеждать.

Так что позитив тут есть. Но главное в том, как он осуществляется. Через двойника. Дублер или тень принимает на себя удар судьбы, а герой движется дальше (так ракета отбрасывает отработанную ступень, чтобы лететь дальше).

Тайный дублер или тень появляется, чтобы обозначить собой некий возможный, но не состоявшийся поворот в судьбе героя. То, что могло бы произойти с героем, но не произошло. Итак, золотое сечение—это в некотором роде точка дублера, точка тени.

Задумаемся над сказанным. Герой отбрасывает тень. Что это значит? Тут два смысла. Во-первых, герой ее действительно отбрасывает, то есть избавляется от нее. И во-вторых, тень возникает от света. Значит, над героем в этот момент просиял некий свет, так, что у ног героя возникла тень. И эта тень оттянула на себя все зло, угрожавшее герою.

Благодаря тени возникает иллюзия света.

Но света как такового, наглядного, нет. О нем можно лишь догадываться, в буквально смысле, умозрительно. Это метафизический свет.

\* \* \*

Дополнительное содержание, извлекаемое из памяти композиции, проступает сквозь сценарный сюжет фильма, сквозь явленные в нем коллизии, и создает свою собственную коллизию.

Эта коллизия должна быть достаточно абстрактной и универсальной, чтобы вписываться в любую персонажную и коллизионную схему фильма. Так оно и есть. Абстрактность ее заключается в том, что она развивается не в фактическом, а в этическом поле, создавая отчетливые этические негативные и позитивные доминанты, вступающие между собой в конфликт. Конфликт этот рождается в первой (обращенной) точке золотого сечения и разрешается во второй (прямой) точке золотого сечения.

Представляется, что эти точки как бы соединены дугой, проходящей над сценарными коллизиями. *Дуга золотого сечения* фиксирует дополнительную сюжетную линию, наделяя некоторых персонажей функциями фантомных двойников.

Этическая напряженность между событиями в этих точках строго постоянна, как и расположение самих точек.

Золотое сечение переформирует сюжет. В сценарном сюжете один конфликт, а конструкция золотого сечения поверх него пишет другой. Конечно, это происходит не в любом случае, а лишь когда в сценарном сюжете все-таки подготовлен какой-то материал. Но вне золотого сечения он не проявлен. Некоторые факторы кажутся малозначимыми, второстепенными, но в золотом сечении вдруг обнаруживается, что именно они имеют значение для судьбы главного героя. Причем эти факторы складываются в коллизию не каким-то случайным образом, а каждый раз вновь и вновь повторяют одну и ту же конфигурацию, характерную для фильмов Тарковского и некоторых других режиссеров. Ее можно назвать «*канонической коллизией*», или «*коллизией золотого сечения*».

Коллизия эта двухтактная. Угроза и спасение—так она выглядит в самом кратком виде. В первой точке золотого сечения герою предъявляется некое метафизическое обвинение (на самом деле он не виновен, эта вина чужая или вообще ничья, и одновременно всеобщая, как первородный грех), герой добровольно и с радостной готовностью идет на некие жертвы для ее искупления. Во второй точке золотого сечения дублер снимает с него эту вину и взваливает ее на себя.

С точки зрения сюжетных мифологических функций эта коллизия представляет собой замещение жертвы, причем двойное, зеркально обратное: герой за дублера, дублер за героя.

Зрителю нужно, чтобы герой был убедителен с точки зрения этики. Но этика—достояние жертвующего. Обладать этикой можно, только будучи жертвой (или принося замещенную жертву). Нельзя быть этичным, ничем не жертвуя. В подобной коллизии заключена вся программа творчества Тарковского. В каноне, через точки золотого сечения, дана краткая формула этой программы. Легко заметить, что в мировом кино, в фильмах многих режиссеров, этическое достоинство героя вырастает благодаря прямым или замещенным жертвам.



\* \* \*

Нельзя сказать, что прежде никто не замечал системности композиционных акцентов в фильме. Конечно, такая системность достаточно давно привлекала к себе внимание многих критиков и исследователей. Но в таких случаях, как правило, речь шла о правилах построения пьесы и киносценария, а не о геометрической схеме уже смонтированного фильма. Поэтому все подобные закономерности формулировали в терминах драматургии. Еще со времен античности изучались и преподавались общие правила и приемы и построения драматургической формы; взаимосвязь частей драматургического текста—завязки, кульминации, развязке и т.п. В области сценарного мастерства на это обращали внимание как наши теоретики, так и зарубежные. Из наших можно назвать Чиркова, Волькенштейна, Вайсфельда, Туркина, Митту, Арабова, а из американских—Сида Филда, Скипа Пресса и других.

В американской кинопрактике наиболее известно учение Сида Филда\*, которое он называет «парадигмой». Парадигма Филда делит сценарий, написанный на 120 страницах, на три акта. Первый акт занимает одну четверть общей длины сценарного текста (страницы 1–30), второй—две четверти (страницы 31–90), а третий—последнюю четверть (страницы 91–120). В первом акте дается экспозиция действия, во втором, главном—развитие действия, в третьем—развязка. В этом великом открытии и заключается знаменитая парадигма Сида Филда. Может быть, у нас в стране какой-то совсем другой гуманитарный опыт, но я твердо помню, что схему «экспозиция—развитие—развязка» предписывали методические указания по написанию школьных сочинений в СССР еще в 1950-е годы, а они опирались на соответствующую методику дореволюционных гимназий, восходящую, в свою очередь, к риторике Аристотеля. Прогресс с тех в американской сценарной теории не очевиден. По крайней мере, в «парадигме». Но, может быть, тут прогресс и не нужен? Американцы пишут блестящие высокопрофессиональные сценарии, и нашим коллегам есть чему у них поучиться. Следуя парадигме Филда или не следуя ей, и задолго до ее появления, они создавали и создают постоянные конструкции конфликтов и постоянные схемы их разрешения. Разумеется, тут можно увидеть коммерческую составляющую—зачем менять хорошо продаваемый продукт. Однако, кроме коммерческой, есть тут составляющая и ритуальная, и гипнотическая.

Геометрия повествования ритуальна и символична.

Символичны не только зафиксированные в художественном тексте объекты (например, все то, что мы привычно называем символами у Тарковского—огни, воды и т.д.), но и определенная конфигурация самого текста!

Постоянными повторами одной и той же схемы в сотнях и тысячах вариантов американские кинематографисты поддерживают гомеостаз, постоянство своего социального космоса. Американский мейнстрим, в сущности, является скрытой мессой.

И вместе с тем он также является формулой нейролингвистического программирования.

---

\* Syd Field. The Foundation of Screenwriting. A Step-by-Step Guide from Concept to Finished Script. Dell, 1994

Такой же скрытой мессой, хотя и несколько более тонкой и изощренной, является и каноническая коллизия, найденная нами в «памяти композиции» и в «дуге золотого сечения».

\* \* \*

Существует значительная разница между моим подходом к пропорциям фильма и подходами всех упомянутых выше уважаемых учителей кинодраматургии. Я говорю не о сценарии, а о готовом фильме, об итоговом монтажном варианте, который отличается от сценария после всех окончательных поправок и доработок. Здесь пропорции уже более конкретны. Акцентные моменты я рассчитываю по секундам, а не по страницам сценария.

Отмечая членение стандартных 120-ти страниц сценария на 4 четверти, из которых две объединены в главный акт, Филд следует рациональному бинарному модулю, к тому же упрощенному, так как в нем не акцентирован центр. Содержанием каждого из трех актов Филд считает то, что происходит между их границами, то есть между бинарными точками, не обращая никакого внимания на то, что находится в самих этих точках, и на симметричные концентрические волны вокруг них. Эти точки для него пусты, а золотого сечения просто нет. Парадигма не дает читателям никакого представления о том, что наряду с рациональным модулем в фильме действует иррациональный модуль золотого сечения. Я же обращаю внимание не на то, что между точками, а на сами эти точки, и исследую не только рациональные, но и иррациональные модули деления. В этом разница наших систем. Тем не менее, как мы выясняем, на практике, независимо от теории, золотое сечение дает знать о себе в фильмах и американских, и многих других мастеров мирового кино не менее активно, чем у Тарковского.

### 3. И все остальное...

Для того, чтобы проверить, насколько та композиционная схема, которую мы определяем как «канон Тарковского», существенна для мирового кинематографа в целом, проведем выборочную проверку, рассмотрим самые разные, вне какой-либо системы фильмы разных жанров и исторических эпох.

#### *«Цельнометаллическая оболочка»*

*Стенли Кубрик, США, 1987. L = 1 час 48 мин. 31 сек. (без финальных титров).*

**a**—центр первой половины: в казарме ночью бьют втемную солдата, по чьей вине наказали весь отряд, а вина была в том, что у него в багаже командир нашел булку.

**b**—первое (обращенное) золотое сечение. Избитый солдат в туалете казармы убивает командира за издевательства и стреляется сам. В точке **b** он поднимает винтовку, а дальше дело несколько замедляет только длинный монолог командира, тщетно пытавшегося отобрать у него винтовку. Отряд отправляют во Вьетнам. Сразу за сценой убийства командира и самоубийства солдата следует эпизод во вьетнамском городе.

Кажется, что экспозиция продлена от точки *a*, где она должна заканчиваться по канону, до точки *b*, что не очень характерно для канона. Однако точная локализация акцентов в других необходимых точках указывает на то, что все же Кубрик чувствовал какую-то внутреннюю необходимость именно в таком композиционном построении, которое мы считаем каноническим. Следовательно, вопрос здесь стоит по-иному, в том, что считать экспозицией. По внешнему действию экспозиция кончается отправкой отряда во Вьетнам. А по внутреннему, душевному—сооружением «цельнометаллической оболочки» над человеческой душой. В этом и состоит тема фильма. Поэтому все же конец экспозиции наступает именно в точке *a*, где ему и положено быть. Мы уже говорили, что канон раскрывает внутренний сюжет под внешним, и здесь еще раз убеждаемся: дело не в том, где находятся солдаты—в Америке или во Вьетнаме, а в том, что происходит у человека в душе.

*c*—в центре фильма возникает тема мистического взгляда, означающего сверхчеловеческое знание, как в фильмах Тарковского. Интересно, что у Кубрика это не взгляд как таковой, но разговор о нем. Солдаты на военной базе отдыхают, лежат на койках и болтают о всякой всячине. Один солдат говорит о другом, по кличке Шутник: «Шутник у нас ничего не знает. Он никогда не был на боевых. Бойтся. У него взгляда нет. Взгляда морского пехотинца, который долго был на боевых. Взгляд человека, который заглянул дальше, чем может видеть человек.. У всех морских пехотинцев, кто были на боевых, у них такой взгляд». Осмыслим эту поразительную формулировку: «взгляд человека, который заглянул дальше, чем может видеть человек». Это ведь тот самый взгляд с неба, видящий начало и конец жизни. И говорится об этом точно в центре фильма!

*d*—второе (прямое) золотое сечение. Тут труп. Причем именно, так сказать, демонстрационный, как тело Гибаряна в «Солярисе». Солдаты в перерыве между боями сидят в развалинах городка, и рядом с ними в кресле лежит какой-то человек, лицо накрыто шляпой. Сидящий рядом на земле солдат говорит другому, который дает корреспонденции в армейскую газету «Звезды и полосы»: «Эй, фотограф, хочешь сделать хорошую фотографию? Иди, посмотри сюда. Это мой брат»,—снимает шляпу с лица лежащего в кресле человека, и видно, что это не американец, а мертвый вьетнамец. Солдат продолжает: «Это праздник в его честь. Он почетный гость. Сегодня его день рождения. С днем рождения, косоглазая тварь. Я никогда не забуду этого дня. Это день, когда я пришел в Гуэ и сражался с миллионом косоглазых. Я обожаю этих коммунистов-ублюдков. Они даже хуже, чем наши инструктора. Мы живем в великое время, братья. Посмотрите, зеленые гиганты расхаживают по земле с винтовками. Все, кого мы сегодня насмешили, лучшие люди. Лучших нам никогда не знать. Когда мы вернемся обратно, как нам будет не хватать того, что всегда можно кого-нибудь убить». Надо заметить для тех, кто не видел фильма и может воспринять этот монолог всерьез, что его пафос—пародийный, причем пародийность раскрывается в другом эпизоде фильма, где ведутся телесъемки, этот эпизод решен в откровенной стилистике издевательского данс-макабр.

Солдат насмехается над убитым вьетнамцем, называя его братом. Брат—это форма замещения. Брат, двойник, тень, дублер. Почти тот же человек, но не тот, а другой.

Тут, так же как и в «Солярисе», возникает тема двойничества. Дублер умирает, давая жизнь тому, кого он собой заменил.

\* \* \*

Сказанное дает нам повод проверить—а как обстоит дело в фильмах, где в сюжете задействованы настоящие, а не метафорические, двойники? Как правило, двойник возникает не с самого начала фильма и присутствует на экране не на всем протяжении фильма, а появляется в конкретный момент. Когда? Разумеется, не все фильмы мирового кино сделаны с учетом этих композиционных закономерностей, но все же есть случаи, где двойник появляется именно там, где ему и надлежит быть—в «точках обнаружения двойника», «точках тени», то есть в золотом сечении.

### **«Идентификация Борна»**

*Даг Лайман, 2002. L—114 мин; a—28,5; b—43,34; c—57; d—70,68; e—85,5.*

**d**—во второй точке золотого сечения Джейсон Борн приходит в морг в поисках тела некоего Кейна, именем которого он прикрывался, пока не стал тем, кто он есть, то есть Борном (это сюжетное имя, но у него есть еще и подлинное родовое имя, для сюжета не существенное). Он обнаруживает, что тело Кейна похищено спецслужбами. Но для нас важно не то, что тела нет, а сам этот мотив—тело двойника в холодильнике, точно как в «Солярисе», и то, что происходит все это как раз в точке золотого сечения.

**b**—в симметричной первой, обращенной, точке золотого сечения на Борна нападает его коллега, киллер-зомби, тоже своего рода двойник. Длинная сцена драки завершается тем, что нападавший, побежденный Борном, выбрасывается из окна, то есть, так сказать, растворяется в неизвестности, остается безмянным человеком-функцией, безвестным дублером.

Такой же безмянной функцией был и сам Борн до того, как вдруг решил превратиться в полноценного человека и выяснить, кто он такой. Это его превращение и составляет сюжет фильма. Итак, здесь в двух симметричных точках золотого сечения появляются и исчезают двойники главного героя, причем в ситуациях несостоявшегося покушения на жизнь героя и несостоявшихся его похорон. Весьма печальная участь двойников миновала главного героя. Дублеры приняли на себя удар.

\* \* \*

Может быть, хватит о серьезном? Надо же и пошутить когда-то.

### **«Кавказская пленница»**

*Леонид Гайдай, 1967.*

**b**—в первой точке золотого сечения Нина поет «Вертится земля...», Шурик ее слушает, а на дереве над ними сидит коварный Балбес, намеревающийся похитить Нину, и бросается сверху зелеными грецкими орехами. Как раз в точке золотого сечения орех попадает Шурику в голову. Хотят похитить Нину, а попадают в него. Чем не комическая форма дублерства...

*d*—во второй точке золотого сечения тоже песня, что само по себе уже обеспечивает симметрию. Тот же самый Балбес и его друзья поют: «Если б я был султан, то имел бы трех жен»,—но так увлекаются песней, что Нина убегает, то есть эта песня служит к их поражению.

Получается, что и в комедии нам не скрыться от магических сил кано-на. Поэтому вернемся к основному направлению.

\* \* \*

Когда мы исследуем в фильмах золотое сечение, то сталкиваемся с не совсем радостной темой: множеством покойников, моргов, похорон и т.д. Как правило, это похороны двойника. И не просто двойника, а того, кто совершил, можно сказать, первую попытку. Например, Гибарян. Или Кейн в «Идентификации Борна».

Поэтому тут речь идет не столько о похоронах двойника, хотя в буквальном смысле именно это и происходит в кадре, но по сути-то мы имеем здесь дело с чем-то другим, для чего двойник служит лишь внешним выражением: заканчивается первый дубль и наступает время для второго. Киногерой должен побеждать, и вторая попытка оказывается победной, но чтобы эта победа ощущалась более остро, совершенно необходим первый неудачный дубль. Как мы уже говорили выше, чтобы в фильме возник четкий этический ориентир, необходима жертва. искусство, вообще говоря, существо плотоядное.

А поскольку очищение через жертву (точнее, для зрителя—зрелище такой жертвы) есть катарсис, то точки золотого сечения означают катарсическое очищение.

\* \* \*

В фильмах о войне всегда происходит какая-то гадость, всегда есть убийства, трупы, так что этим никого не удивишь, и поэтому здесь вроде бы, на первый взгляд, трудно специально локализовать эти мрачные мотивы именно в точках золотого сечения. И, тем не менее, как видим, для этого находят возможности.

Иногда они осуществляются через то, что Шкловский называл минус-приемом.

Так, в «Сталкере» в процессе движения людей по Зоне в центре первой половины фильма вдруг возникала немотивированная пауза, когда герой улегся на землю отдыхать, хотя они только еще начали свой путь и вряд ли успели устать. Для фильма о походе статичная пауза есть антипод движения, минус-прием.

Для военных фильмов минус-прием—отрицание войны, что мы видим в «Чапаеве».

### *«Чапаев»*

*Сергей Васильев, Георгий Васильев, 1934. L = 1 час 30 мин.*

*d*—митинг, где агитатор призывает бросить войну и разойтись. В принципе, точно такие агитаторы на фронтах Первой мировой войны призывали

к братанию с немцами и дезертирству, чем и обусловили выход России из войны и последующую революцию. Для чапаевской армии, которая была, особенно поначалу, полупартизанской, успех такой агитации означал бы катастрофу. Чапаев пристреливает агитатора, а потом сами бойцы где-то в глубине строя пристреливают и второго. Структурно агитация за прекращение войны означает попытку сменить движение статикой.

Выступление агитатора лично Чапаеву ничем не грозит. Но оно грозит разрушить его армию. Агитатор, попытавшийся взять на себя функцию управления войском Чапаева, выступает как его антипод, тень. И погибает, как положено тени.

\* \* \*

«Чапаев»—по жанру высокая патетическая трагикомедия (моя трактовка жанров, возможно, не совпадающая с традиционными представлениями, высказана в статье «Наброски к теории жанров в кино»\*), здесь сталкиваются порядок и хаос, причем побеждает и порядок, как в трагедии, и хаос, как в комедии. Они сталкиваются на разных уровнях. Главный герой выступает против одного порядка, олицетворяя собой хаос, но он же утверждает другой порядок в борьбе против другого хаоса.

Каппелевцы воплощают идею порядка в чистой абстракции. Фурманов против Чапаева тоже воплощает идею порядка, в сниженном по накалу конфликте. И сам Чапаев устанавливает порядок в своем войске, в еще более сниженном виде, на картошке—«где должен быть командир». Три ступени конфликта порядка и хаоса, где хаос вроде бы побежден, но в итоге Чапаев гибнет в воде, воплощающей еще более первобытный хаос, сливаясь с ним.

Каппелевцы хотя и погибли, но где-то в виртуальном мире победа осталась за ними. За порядок, то есть где-то в скрытой глубине именно за них, Фурманов победил Чапаева, а Чапаев—своих бойцов; и за них же всю страну и половину мира скрутил железным порядком Сталин, который так обожал этот фильм, что смотрел его 9 раз за первые полгода после выпуска. Великий контрреволюционер, выдававший свою ненависть к хаосу революции лишь тем, что уничтожил всех революционеров, восстановил золотые погоны и расширил границы империи, бредил идеей порядка. Боюсь, что в глубине души для него истинными героями этого фильма, что бы он на этот счет ни врал, были именно каппелевцы.

**«Броненосец “Потемкин”»**  
*Сергей Эйзенштейн, 1925.*

Внимание к проблеме порядка и хаоса неслучайно у Эйзенштейна, особенно в «Броненосце “Потемкин”», в связи с которым режиссер много размышлял о золотом сечении и в котором, похоже, лестница своей подчеркнутой геометрией и механистический строй солдат воплощают порядок, восставшие матросы и народ—хаос, и где самая потрясающая сцена как раз

---

\* Киноведческие записки, № 69, с. 175.

показывает трагедию зацикленного на самом себе порядка, разрушающего живую жизнь и в итоге порождающего хаос.

Фильм был задуман автором как пятиактная трагедия: «Драматургически фильм членится на пять “актов”: I. “Люди и черви” (на корабле царит произвол офицеров, матросы отказываются есть борщ из червиего мяса); II. “Драма на Тендре” (чтобы усмирить матросов, командир грозит расстрелять нескольких заложников, матрос Вакулинчук криком “Братья!” прерывает казнь, но гибнет во время бунта, когда матросы сбрасывают офицеров в море); III. “Мертвый взывает” (одесситы собираются вокруг палатки с телом Вакулинчука, траур перерастает в митинг протеста против самодержавия); IV. “Одесская лестница” (рыбаки яликами доставляют пищу восставшим, горожане приветствуют матросов с лестницы у порта, но на них обрушиваются пули карателей и нагайки казаков); V. “Встреча с эскадрой” (для подавления восстания на броненосце высланы корабли Черноморского флота, но матросы эскадры и “Потемкина” отказываются стрелять друг в друга)».

Начало четвертого акта приходится на точку золотого сечения в эйзенштейновской ее трактовке, то есть  $3 : 5 = 0,6$ , вместо классического  $5 : 8 = 0,618$ . Но это не существенно, так как монтаж в имеющихся сейчас копиях вряд ли соответствует авторскому, тут уж не до мелочей, а кроме того, основное, что нас интересует, происходит не на стыке эпизодов, а позже. Это, собственно, ужас на одесской лестнице. Во-первых, нечто гармоничное и прекрасное в этой точке золотого сечения увидит только тяжелый садомазохист, что подтверждает наши наблюдения о ее негативном содержимом. И, во-вторых, здесь вновь под явным сценарным сюжетом раскрывается иной сюжет, на этот раз не дополняющий первый, а входящий с ним в острейший конфликт.

Здесь ключевое слово—трагедия. Жанр трагедии сформировался в глубочайшей древности, и основные принципы той схемы построения произведения искусства, с которой мы здесь имеем дело как каноном, вероятно, тоже восходят к древним временам. Этот жанр и эта композиционная схема отражают в себе не только определенные сюжетные ходы, но и этические предпочтения, характерные для той эпохи и совершенно не характерные для нашей.

«Память жанра» (бахтинское выражение) подсказывает вовсе не то, о чем открыто заявляет сюжет. Этика, выдвигаемая из «памяти жанра», входит в противоречие с этикой XX века.

Считая и называя фильм трагедией, Эйзенштейн, как ни странно, апеллировал к тому миропорядку, который отрицал в сюжете. Античная трагедия утверждала неизбежность космоса, безразличного к переживаниям смертного человека. Трагедия есть жанр контрреволюционный по своей глубинной природе. Восстание масс, вносящее в сюжет «человеческое, слишком человеческое», представляло собой выброс хаоса, то есть, в античных жанровых понятиях, элемент комедии. Но на лестнице побеждает порядок, как это ни печально для тех, кого он победил. И к полному возмущению зрителей, в сердца которых вскипает искреннее желание восстать против этого порядка. Революционный прицел фильма—не только против царизма, но, подспудно, против миропорядка в целом, и это как раз комедия, а не трагедия. Но когда комедия восстает против трагедии, то победа революционной комедии не бывает слишком основательной. Гомеостаз

восстанавливается. Что и подтвердила история в конце XX века. Все революции приходят к тому, что отрицали

Жанр помнит не только свою форму, но и некое содержание, которое когда-то было зафиксировано в этой форме, и под современным сюжетом приводит в движение какие-то неведомые силы, раскрывающие древнюю природу этого жанра, поистине культового—не в том смысле, какой придала этому слову сегодняшняя массовая культура, а в старом смысле его реального участия в религиозном культе.

Память жанра выступила против сюжета, а увидели мы это благодаря памяти композиции. Память жанра и память композиции способны при определенных условиях активизироваться. И когда эти две памяти и два автономных содержания соединяются, то под покровом явного сценарного сюжета происходит бурная реакция. И параллельно сценарному сюжету возникает новый, тайный сюжет. Важно, что новое содержание в данном случае возникает не только из старого содержания и даже не из того, что мы привыкли называть художественной формой, но и просто из геометрии. Оказывается, что геометрия, точнее, конечно, геометрическая схема построения артефакта, обладает содержательным смыслом.

\* \* \*

Иной вариант дает война, увиденная глазами женщины. Как убийственный хаос. Это мы видим в ленте «Летят журавли».

### *«Летят журавли»*

*Михаил Калатозов, 1958.*

Иногда содержание, привязанное к каноническим моментам, может быть похожим на яркий блик, буквально точечным, но иногда оно растянуто в сложное, смонтированное из многих кадров действие,—та же мысль, только высказанная более многословно и аргументировано. Так и в фильме «Летят журавли».

с—в центральной точке погибает Борис, и в последний момент ему видится его несостоявшаяся свадьба, Вероника в белом платье, лестница в ее подъезде, под которой он прятался в прологе фильма, а теперь, в этом видении, по этой лестнице он бежит вниз вместе с невестой. В веселой толпе гостей смеющийся Марк, его будущий соперник, тянется к Борису и целует его. Тут все сложнее, чем в простом каноне, и в то же время не выходит за его рамки. Композиционная структура сохраняет все основные акценты, но делает их более продленными, не точечными

Это пророческое видение, этот взгляд на прошлое и будущее тоже обнаруживает конец одного мира и начало другого, в котором Бориса уже нет, и где его место занял Марк, так что расположение этого момента действия в точке с вполне канонично. Не совсем каноничен только трагизм этого события в центральной точке и то, что здесь погибает главный герой. Но как раз именно это позволяет уточнить: а действительно ли он является героем-актантом, т.е. тем, кто формирует логику действия в сюжете, или все-таки актант в фильме—это героиня, Вероника.



Фильм в целом очень женственный. Конечно, менее всего это определение относится к режиссеру Михаилу Калатозову, но лишь к чувственной стилистике его фильма. Во-первых, это следует из того, что все эмоциональные сцены в фильме чрезвычайно детализованы оттенками эмоций, режиссер растягивает выше всех возможных пределов каждое экранное выражение чувства. Этим и предопределен столь неотразимый эффект ленты. Что касается канона, то это же «растушевание» и мешает его обнаружить, тем, что в фильме вместо локальных точечных ударов даны целые ударные поля, огромные по временному объему и подробнейшим образом проработанные, сложенные из многих монтажных кадров, так, что внутри них нельзя выделить какой-то один кадр, соответствующий акцентной точке по канону. Целые эпизоды являются такими акцентами.

**b**—точке первого золотого сечения, в данном случае целой обширной зоне вблизи золотого сечения, отвечает сцена проводов Бориса на фронт. Мы уже знаем, что в этой точке герой-актант принимает на себя удар, предназначенный дублеру. Тут странным образом, с точки зрения канонических нарративных функций, Борис раскрывается как дублер Вероники. И это второй аргумент, кроме стиля, подтверждающий женственность фильма, а именно, то, что Вероника является в большей степени актантом, нежели Борис; он скорее оказывается объектом ее чувства. Благодаря ему мы узнаем о чувствах героини, ведь фильм—о ней, а он—тот, кого она потеряла. Этот столь светлый человек—не тень ее, но ее воспоминание.

Это, вероятно, одна из целой серии аналогичных конструкций, где двойником становится любимый человек. Подобное, хотя и в зеркальном виде (двойником для мужчины становится женщина), находим у Чаплина.

#### **«Огни большого города»**

*Чарльз Чаплин, 1931. L = 1 час 22 мин.; d—51 мин.*

**d**—во второй точке золотого сечения Чарли находит спрятанное в фотоальбоме уведомление о выселении девушки, если она не заплатит за квартиру. И принимает решение найти деньги, чтобы ее спасти. Опасность угрожает не ему, а его любимой девушке. То есть тоже тема двойника, тени. Но он отводит угрозу на себя, находит деньги и идет в тюрьму. Девушка спасается и прозревает.

\* \* \*

Идеально вписываются в канон некоторые работы Хичкока. Неудивительно, ведь он стремился вырабатывать некие образцовые модели жанра. А идеал, каким бы он ни был, когерентен канону.

#### **«Веревка»**

*Альфред Хичкок, 1935. L = 1 час 17 мин.; a—19,25 мин.; b—29,26 мин.; c—37,5 мин.; d—47,74 мин.; e—57,75 мин.*

**a**—входит Дженнет, невеста убитого Дэвида (остальные гости пришли двумя минутами раньше). Это четверть фильма, отмечающая, как и в «Солярисе», конец экспозиции и начало собственно действия. Значит, убийство Дэвида не было действием, это повод к действию, а само действие заключается даже не

столько в интеллектуальном противоборстве между Бренденом и Рупертом по поводу проблемы убийства как осуществления воли сверхчеловека, сколько в истинном поводе к убийству—ревности Брендона к Дэвиду по поводу Женнет.

**b**—первая точка золотого сечения. Герой напоминает, что существует сказка про белую омелу, где девушка любила прятаться в сундук, а потом через 50 лет в этом сундуке нашли скелет. Это прямое указание на труп Дэвида в сундуке. Между прочим, тут важно, что речь идет не просто о трупе, а о нем же, упакованном в сундук, как в «Солярисе» он упакован в пленку в холодильник, а в «Идентификации Борна» находится в морге.

Следовательно, мы можем уточнить ранее найденные мотивы. Речь идет не столько о трупе как таковом, сколько о гробе или могиле. Гроб или могила в данном случае интересны как вход в иной мир (вспомним концепции В.Проппа). А все предыдущие персонификации этой темы, то есть непосредственно погибшие герои, были лишь поводом, чтобы выявить вход в иной мир. В алхимической интерпретации это выброс *нигрето*, негативной черной энергии.

**c**—герой хочет позвонить, проверить, проверить, где Дэвид, который на самом деле уже на том свете. Это попытка получить информацию, переходящую через границу «нашего» и «иного» миров. Значит, в центральной точке подключается информационное поле. И все предыдущие примеры с этой точки зрения получают новое освещение: взгляд сверху, обнимающий собой прошлое и настоящее, все это—подключение к информационному полю. Центр—точка надмирной информации.

**d**—Руперт ловит Филиппа на неправде: тот солгал, что никогда не убивал курицу, на самом деле убивал. Тоже тема убийства, но замещенного двойником, курица вместо человека. И тут же по первому плану кадра проносятся стопка книг, перевязанную той самой веревкой, которой придушили Дэвида, намекая на наличие трупа в сундуке.

**e**—Брендон позвонил в гараж и заказал машину. Он приоткрывает сундук, чтобы обдумать, как увезти труп, но как раз в точке **e** звонит телефон. Брендон думает, что это из гаража, но это звонит Руперт и говорит, что сейчас вернется к ним, так забыл портсигар. Это начало развязки,—которая занимает тоже ровно четверть фильма, так же как и завязка.

### «Русский ковчег»

Александр Сокуров, 2002. **L** = 1 час 35 мин.; **b**—35,4 мин.; **c**—47 мин.; **d**—57,6 мин.; **e**—70,5 мин.

**a**—маркиз в Эрмитаже видит скульптуру работы Кановы и узнает в модели, позировавшей скульптору, свою мать. Он как бы оказался дома, то есть пересек некую границу, как и принято в этой точке. Это конец экспозиции и начало действия.

**b**—маркиз всматривается в картину голландского художника: «Вечные люди... Вечные люди! Живите, переживете всех нас...»,—и долго на крупном плане надевает белые перчатки. То есть он сам воспринимает себя как тень, а персонажей картины—как живых, даже вечно живых людей. Тут вновь ставится проблема живых и неживых, кто кого переживет и т.д., то есть все та же проблема тени.

с—центр слабо выражен. Бывает и так.

d—у царя прием персидского посла, принесение компенсации за убийство Грибоедова. Вот это попадание в точку! Если бы у Кирилла в новелле «Колокол» из «Андрея Рублева» был алмаз, он бы тоже отдал его Рублеву в искупление вины, ведь он во втором золотом сечении этой новеллы признается, что выдал скомороха стражникам князя, тогда как скоморох в первом золотом сечении несправедливо обвинил в этом Рублева. У Кирилла не было алмаза. А у шаха был. Но размер компенсации сути дела не меняет. Ситуация-то одна и та же.

e—Окончание встречи Пиотровского с Орбели, на словах: «Что нас всех ждет».

\* \* \*

Правила, которые мы обозначили как «канон Тарковского», оказываются неким общим, родовым свойством мирового кино. Этому правилу подчиняются фильмы, созданные задолго до рождения Тарковского и до того, как он придал этим правилам четкие формы, позволившие нам их обнаружить.

Канон заметен отнюдь не во всех фильмах мирового кино. Обо всех мы здесь и говорить не имеем права, понятно ведь, что у нас нет возможности исследовать на этот предмет десятки тысяч фильмов. Но ведь все нам и не нужны. Если мы говорим о существовании какого-то феномена, то принципиально его наличие хотя бы в единичных случаях, а не степень распространения. Напомню, что для обнаружения радиоактивности достаточно было заметить ее у радия; позже излучение нашли и у других элементов, это расширило рамки феномена, но не изменило его природу. Так и здесь. Если в нескольких фильмах разных авторов из тех, что изучены мной, виден этот канон, то он может быть обнаружен и во множестве фильмов, исследованием которых я пока не занимался. Значит, Тарковский позволил выйти на родовые закономерности искусства.

И все же оставлю для этого достаточно широкого феномена условное название «канон Тарковского». Ведь закон, например, Бойля-Мариотта действует и сейчас, когда уже мало кто помнит, кто такие были Бойль и Мариотт, то же касается любых именных названий, которые даются по первому обнаружению некоего явления. Поэтому, даже найденные в фильмах Чаплина, Хичкока, Кубрика, Лаймана или других мастеров, эти симметричные соотношения все равно будут называться канон Тарковского. По крайней мере, для меня. Ведь я-то увидел их сначала у Тарковского. И к тому же в его работах этот феномен наблюдается в наиболее отчетливой форме.

Примеры можно множить. Но я не стремлюсь доказать, что канон характерен для всего мирового кино. Где, когда и как он появился, откуда пришел в кинематограф; для фильмов какой страны и какого периода, для каких режиссеров, какого жанра и стиля он в большей мере характерен; какие в нем варианты—все это вопросы для следующих исследований.