

ВИДЫ ПРЕОБРАЖЕНИЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ

© *Авдошин Георгий Валерьевич*, кандидат философских наук, доцент кафедры философии Казанского государственного энергетического университета.
Россия, 420066, г. Казань, ул. Красносельская, 51. E-mail: avdoshinn@rambler.ru

В статье рассматривается преобразование как структурообразующая модель для кинематографа. Само по себе преобразование – один из режимов, наряду с изображением и отражением, в котором реализуется процесс развития форм человеческой деятельности; его глубинный смысл заключается в возвращении вещей к своим первообразам. Автор приходит к выводу, что визуальные искусства, к которым относится и кино, создают в своих произведениях совершенно особое пространство видимого – промежуточный мир между эйдетическим и вещественным мирами. В кино имеют место преобразование-метаморфоза и преобразование-возвращение. Первый вид предполагает открытие посредством кино нового видения вещей и рождение нового чувства в человеке, второй – обретение человеком самого себя.

Ключевые слова: кинематограф, эйдос, движение, действие, преобразование, преобразование-метаморфоза, преобразование-возвращение, миф.

TYPES OF TRANSFORMATION IN CINEMATOGRAPHY

Avdoshin Georgiy V., PhD in Philosophy, Associate Professor, department of philosophy, Kazan State Power Engineering University.
51 Krasnoselskaya St., Kazan, 420066 Russia. E-mail: avdoshinn@rambler.ru

The article discusses transformation as a structure forming model for cinematography. The transformation itself is one of the modes, along with image and reflection in which the process of development of forms of human activity is implemented; its deep sense concludes found in returning things to their pre-images. The author comes to the conclusion that visual arts, which include movies, create in their works a very special space of visible; it is an intermediate world between eidetic and material worlds. In the movies there is the transformation as metamorphosis and the transformation as return. The first type proposes revealing through cinema a new vision of things and the birth of a new feeling in person, the second is finding of the person himself.

Keywords: cinematography, eidos, movement, action, transformation, transformation as metamorphosis, transformation as return, myth.

Кино на сегодняшний день почти всецело принадлежит индустрии развлечений. Такое положение – закономерный процесс разделения онтологического и эстетического уровней в искусстве, точнее, в той его сфере, которая была связана с религиозным культом и ритуалом. Из ритуального священнодействия в периоды упадка «рождаются» многие автономные светские искусства: театр, музыка, живопись, скульптура и др. К этому ряду можно причислить и кино, которое вобрало в себя многие элементы названных искусств. По сути, это обмирщенный ритуал, который совершается в кино-театре – особом пространстве подобном храму. Являясь продуктом эпохи разделения онтологии и эстетики, кино часто теряет свою бытийственную цель.

С другой стороны, бытие не может быть целиком отделено от чувств, как не могут быть разделены сущность и явление, идея и материя. Эстетическое развлечение всегда содержит в себе онтологическое зерно. В игровом кино этим зерном является миф, который, с нашей точки зрения, представляет собой историю о преобразении. Цель данной статьи – рассмотреть вопрос о преобразении и его видах в кино.

Природа кино – движение, имеющее свой источник, а также пространство, где оно совершается и вещи, «через» которые оно проходит. Источник движения является эйдос, сначала он становится вещью, как бы удаляясь от себя, а затем возвращается к себе. Последним замечанием мы хотим сказать, что будем вести рассмотрение в рамках платонизма, то есть философски осмысленного архаического мышления. Преобразование в самом общем смысле представляет собой возвращение эйдоса к самому себе. Можно выделить два аспекта преобразования: переход эйдетической энергии в новые формы, на новые уровни (его можно назвать преобразованием-метаморфозой) и устремление вещи к своему первообразу (преобразование-возвращение). Человек рассказывает о преобразении в мифе, где с помощью вещественного повествуется об эйдетическом, с помощью чувственного о сверхчувствен-

ном (с давних времен существуют техники показа, демонстрации мифа, например, к ним можно отнести, греческий театр). В целом же преобразование, если объединить два его аспекта – это одна из сторон взаимодействия эйдетического и вещественного уровней бытия, отражающая процесс изменения вещей и имеющего своей целью возврат к первообразу. В русле такого подхода видимый мир есть отпечаток мира невидимого.

Визуальные искусства, к которым относится кино, создают в своих произведениях особое пространство видимого – промежуточный мир между эйдетическим и вещественным мирами. В эйдетическом мире царят гармония и истина, в вещественном, напротив, происходит постоянная борьба между порядком и хаосом, где последний часто побеждает. Художник словно вынимает из вечно текучего вещественного мира нетленные эйдетические частицы и помещает их в особое пространство своего произведения, где плоть вещей (а он пользуется материалом вещественного мира) «усмиряется» и служит для более отчетливого восприятия эйдоса. Таким образом, видимое предполагает видение/ведение эйдоса.

Развитие визуальных искусств, которые в вещественном мире также подвергаются деградации, можно, на наш взгляд, представить в трех формах, которые мы называем: изображение (создание по образу и подобию, «из» образа и подобия), отражение (зеркальное удвоение вещи, симулятивность) и преобразование (преодоление зеркальности и возврат к первообразу). В истории они следуют друг за другом, представляя общую тенденцию развития искусства, являясь своего рода этапами развития. При этом названные формы-этапы характеризуют не столько сами произведения, сколько сознание человека. Изображение – это форма/этап храмового синтетического искусства, сосредоточенного вокруг священного ритуала. Отражение – это распад цельного храмового искусства на отдельные искусства, где уже нет объединяющего божественного начала, а человек словно останавливается в движении, становясь замкнутой системой, сосредоточенной на себе. Преобразование – это возобновление движения, поиска Первопринципа, возвращение к первообразам. В рамках европейской истории этап изображения – храмовое доренессансное искусство; гуманистическая и просвещенческая обособленность человека приводит его к «остановке» на самом себе, к эстетическому самолюбованию в зеркале (фотография-отражение как предельное выражение этой формы); этап преобразования начинается в XX в., когда искусство снова тяготеет к синтетическим формам (проекты А. Скрябина, кино).

Каким образом преобразование реализуется в кино? Необходимо отметить, что в кино имеют место те же самые виды: преобразование-метаморфоза и преобразование-возвращение. Первый вид предполагает открытие посредством кино нового видения вещей и рождение нового чувства в человеке, второй – обретение человеком самого себя. Последний вид имеет две возможности реализации: через героя и через действие. Эти разновидности в конечном итоге (и в идеале) объединяются в преобразование человека на экране (и перед экраном).

У каждого вида есть свои особенности. В первом случае они связаны с техническими возможностями кинематографа, со спецификой его отражения мира, которое меняет человеческое восприятие и создает новые образы вещей. Здесь не так важен сюжет и звук, на первом плане – взгляд на мир. Этот вид наиболее полно реализован в немом экспериментальном авангардном кино. Второй вид показывает процесс преобразования человека, но только с различными акцентами: на героях или на самом действии. Он, напротив, связан с определенным сюжетом, историей, мифом. Второй вид реализуется наиболее полно в игровом художественном кино.

Рассмотрим данные виды подробнее. Первый вид, преобразование-метаморфоза, связан со спецификой воссоздания реальности на экране и с тем, как новый способ фиксации мира меняет человеческое восприятие. Обобщенно можно сказать так: кино помогает сформировать свежий взгляд на вещи, что в конечном итоге оказывает влияние на индивида. Кинодеятели эпохи немого кино с большим воодушевлением высказывались о возможностях выражения в новом искусстве. Критик Ж. Тодеско пишет в 1925 г.: «Изобретя кинокамеру, человек не только построил машину, он нашел нечто похожее на новое чувство» [8, с. 205]. Кинотеоретик Л. Ландри сравнивает кино с платоновской пещерой и говорит, что в человеческом мозгу всегда существуют «запертые» извилины, которые открываются новыми изобретениями, к каковым относится кинематограф [5, с. 216]. А. Арто во время работы над сценарием «Раковины и священника» рассуждает о возможности создания настоящего кино, которого пока еще нет (в 1927 г.), и подчеркивает, что если оно возникнет, то откроет подлинный путь развития кинематографа. Арто отвергает так называемое «абсолютное» (абстрактное) кино, потому что оно делает невозможным узнавание человеком вещей мира, без чего его психическая природа не мыслима. Также драматург считает неприемлемым театрально-литературный путь кино, так как над ним довлеет слово: «Нужно искать фильм с чисто визуальными ситуациями, драматизм

которого будет вытекать из столкновения, предназначенного для глаз, почерпнутого, если можно так выразиться, из самой субстанции взгляда, а не проистекать из психологического многословия, дискурсивного по своей природе и являющегося лишь переведенным на язык изображений текстом» [2, с. 185]. Здесь чувствуется стремление обнажить первичные связи вещей, открыть «запертые» извилины, показать мотивы человеческих поступков. Кино должно вернуть человеку и вещам первоначальный вид, способствовать их возвращению к собственному эйдосу, а также показать их отношения в первоизданной чистоте.

Все эти идеи восходят к знаменитой теории фотогении, разработанной кинокритиком Л. Деллюком и режиссером Ж. Эпштейном. Фотогения – свойство вещей открывать свою сущность на экране. Она никогда не открывается сразу, для этого нужны специальные условия, и кино является одним из них. Можно сказать, что фотогения стала ключом к открытию подлинно кинематографического образа, существующего вне связей с театральной выразительностью и фотографической статичностью. В целом, критическая мысль 1920–1930-х гг. наметила путь, на котором смогло бы произойти отделение кино от других искусств, где оно обрело бы свое пространство, способное изменить человека.

В начале 1920-х гг. Д. Вертов разрабатывает концепцию киноглаза, которая совсем скоро создаст нового человека. Он заявляет, что до сего дня человек использовал камеру, чтобы копировать работу собственного глаза, но теперь пришло время раскрепостить этот аппарат и направить его работу в противоположном направлении. Вот знаменитые заявления кинорежиссера из манифеста киноков: «Я – киноглаз, я создаю человека более совершенного, чем созданный Адам, я создаю тысячи разных людей по разным предварительным чертежам и схемам. Я киноглаз. Я у одного беру руки, самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового, совершенного человека» [4, с. 53]. Вертов видит в киноаппарате, находящемся в непрерывном движении, инструмент освобождения человека от неподвижности, преобразующий человеческое восприятие мира. Здесь проявляется главная особенность преобразования-метаморфозы в контексте кинематографа, состоящая в том, что кино дает возможность вывести мир из режима механического однообразия и односторонности и снова поместить его в режим непрерывного потока, где вещи «текут», а не стоят на месте. «Текучесть» рождает постоянное обновление, все вокруг находится в состоянии постоянной метаморфозы. Таким образом, данный вид акцентирует внимание на внешних аспектах преобразования.

Прежде чем перейти к анализу преобразования-возвращения, необходимо сказать еще несколько слов о проблеме движения и времени в кино. Как нам думается, специфика кино состоит в том, что оно объединяет движение и время; это происходит именно на человеческом уровне, «в» человеке: и выражается в действии. Действие в контексте нашего исследования – это движение и время, «выраженные» в человеческой жизни. Это своего рода единица, в которой измеряется течение жизни. Действие выводит человека на новый уровень, который можно назвать событием (и со-бытием). Действие приводит к событию, оно соединяет человека с другим человеком и открывает ему новые горизонты жизни. Также событие приобщает человека к чему-то, что превышает его, это может быть судьба, Бог. Событие на экране дает возможность кино открыть нам свою подлинность, свою правду. А иначе не объяснить, почему человек, зная, что на экране актеры и это все «игра», тем не менее, переживает, радуется, плачет. В этом отношении кино никогда не теряло связи с театром: их обоих интересует действие. Хотя задачи и, соответственно, методы у них разные.

Именно стремление показать действие «организует» второй вид преобразования в двух его разновидностях, которые мы условно назовем преобразованием героя и, собственно, преобразованием действием, и которые, безусловно, тесно связаны. Ведь героя и действие невозможно отделить друг от друга: действие осуществляется героем, а герой преобразуется действием. Кинематограф, в отличие от театра, имеет возможности (главным образом, выразительные) развести эти линии: сделать акцент либо на герое, либо на действии. Соответственно, тот или иной акцент организует киноповествование.

Преобразование героя – по сути своей сказочный, мифический сюжет, герой – это образец для подражания. Он совершает свои действия, чтобы преобразить мир вокруг и себя самого. Герой – тот, кто открывает истинное положение дел, тот, кто восстанавливает постоянно нарушаемый порядок. Его действия следует называть подвигами, потому что они подвигают вещественный мир, направляют его от вещей к эйдосам, от хаоса к порядку. Подвиги изменяют и самого героя, они ведут его к самому себе. А это и есть преобразование: возвращение к первообразу. Здесь можно вывить главное отличие двух видов преобразования: если преобразование-метаморфоза акцентируется на внешнем из-

менении вещей, то преобразование-возвращение – на внутреннем (особенно это касается его второго вида, связанного киноисследованием самого действия).

В кино режим преображения героя, пожалуй, один из самых распространенных, он имеет архаический сказочный народный характер: Иван-дурак превращается в Ивана-царевича (или Золушка становится принцессой). Преобразование реализуется почти во всех направлениях игрового кино: от мейнстрима до арт-хауса. Мы хотели бы проиллюстрировать его на примере фильма Дж. Джармуша «Мертвец» (1995).

Вот его краткое содержание. Америка, середина XIX в. Молодой счетовод Билл Блейк едет по приглашению на новую работу в город Мэшин, на завод к некому Диккинсону. Приехав в этот мрачный городок, он узнает, что опоздал и его место уже занято. В Кливленде, откуда он прибыл, у него ничего не осталось, он все продал, родители умерли, а невеста ушла. Оказавшись в безвыходной ситуации, Блейк решает выпить на последние деньги. В результате он знакомится с бывшей проституткой Тэль, а затем становится свидетелем и жертвой сцены ревности, которую устраивает внезапно появившийся бывший любовник Тэль, сын заводчика Диккинсона: он стреляет в Блейка, но убивает закрывшую его собой Тэль, самого же Блейка смертельно ранит. Блейк, в свою очередь, застреливает соперника, затем он выбирается из комнаты и покидает злополучное место.

Мистер Диккинсон объявляет вознаграждение за поимку Блейка. Везде расклеиваются афиши «Wanted». Он нанимает трех лучших киллеров, которые отправляются за Блейком. Дальнейшие события связаны с погоней.

Но нас интересует здесь другая линия: после происшествия в комнате Тэль, раненый Блейк приходит в себя от того, что в его сердце ковыряется ножом индеец. Этот индеец странный, он говорит непонятные вещи, называет Блейка «глупым белым человеком» и спрашивает у него табак. Когда индеец узнает, что того зовут Билл Блейк, он приходит в волнение, считая это ложью или шуткой. Потому что, если это так, то он, Блейк – мертвец. Здесь открывается тема английского поэта Уильяма Блейка, с творчеством которого этот странный индеец познакомился в Англии, куда его привезли белые, захватив в плен. Вернувшись в племя, он рассказал свою историю, но ему не поверили, дав ему новое имя – Экзебичи – «Тот, кто говорит громко, не говоря ничего». Счетовод Блейк удивленно общается Экзебичи, что ничего не знает про стихи и не понимает его туманных слов.

С появлением Экзебичи начинается тема преображения. После ранения в комнате Тэль, происходит символическая смерть Блейка, он умирает, чтобы жить новой жизнью, проводником к которой является индеец. Тот произносит непонятные речи, которые поначалу сильно раздражают Блейка, но постепенно он меняется, на его лице появляются знаки индейской раскраски. Экзебичи спрашивает Блейка, зачем тот носит очки? Блейк отвечает, что он плохо видит, индеец примеряет их и высказывает предположение: «Может быть, без них ты будешь видеть лучше». Герой погружается в сон, а Экзебичи покидает его с очками на носу. Когда утром Блейк просыпается, его настигают местный шериф с помощником, вдохновленные вознаграждением Диккинсона. Бывший счетовод застреливает обоих, предварительно осведомившись, знают ли они его стихи.... Этот момент фильма, как нам представляется, знаменует собой преображение Блейка. Он осознал себя, вспомнил, кто он. Он – великий поэт Уильям Блейк. Он снял очки и увидел свой внутренний эйдос. Осуществилась традиционная процедура познания: воспоминание, анамнезис.

Но на этом путешествие не закончилось. Экзебичи появляется вновь, он помогает Блейку подготовиться к великому путешествию через океан. Для этого индейцы делают каноэ. Достигнув океана, Блейк, преобразившийся, в индейских одеяниях, укладывается в нее. Экзебичи провожает его, Блейк отплывает и оказывается один, посреди океана. Напротив неба... Это последний кадр фильма.

В упанишадах сказано: «Вначале этот [мир] был водой. Эта вода сотворила действительное, действительное – это Брахман» [3, с. 135]. Если воспользоваться понятиями индийской философии, то Атман, внутреннее начало человека, соединяется с Брахманом (Первопринципом, Единым), которым, собственно, всегда и являлся, но только «позабыл» об этом в человеческом обличии. Атман и Брахман – одно. Блейк проходит три стадии на пути к Единому. Сначала он умирает, затем находит свой эйдос (Атмана), в конце – соединяется с Брахманом. Путь завершен. Каноэ посреди океана возвращает нас к началу фильма, когда в поезде, на котором Блейк едет в Мэшин, к нему подсаживается кочегар и говорит: «Посмотри в окно... Чем-то напоминает корабль. Поздно вечером ты лежишь в каюте, глядишь на потолок, а в голове шумит вода, точь-в-точь как за бортом. И ты думаешь, как же это так, берега движутся, а корабль стоит!». А корабль стоит, потому что завершил плавание...

Так, по нашему мнению, можно интерпретировать этот многослойный и неоднозначный фильм. «Мертвец» – одна из немногих картин, в которой показан традиционный путь соединения человека с Единым.

Перейдем к преображению-действию. Действие здесь является главным материалом фильма, герои же показаны как бы на второстепенном плане, лишь постольку, поскольку оно захватывает их. Этот вид можно точнее всего описать через аристотелевское определение трагедии. Трагедия есть подражание действию, основанному на мифе (сказании). Действие ведет героев к счастью или несчастью через узнавание и перелом событий, которые часто сопровождаются страданием [1, с. 651–653]. А цель страдания – катарсис, очищение, через которое герой выходит на новый уровень бытия, где преодолено, растворено человеческое «я». Поэтому катарсис можно рассматривать как преображение. Кинематограф же, который занят подражанием действию, можно сравнить с ритуалом.

Для режиссеров, которые работают в данном русле (здесь мы назвали бы прежде всего имена Р. Брессона, А. Тарковского, О. Иоселиани), характерен неигровой и неактерский подход к кино. Его суть выразил Р. Брессон, сказав: «На сцене игра дополняет реальное присутствие, усиливая его. В фильме игра уничтожает даже сходство с реальностью, убивает иллюзию, созданную фотографией» [9, р. 15]. Главной задачей такого кино является воплощение самого действия, которое нужно как-то отделить, освободить от героя-актера, от обстановки, а это трудно сделать, поскольку действие проходит «через» них. Здесь можно вспомнить также слова А. Тарковского, который говорил: «Актерская реализация в кино должна абсолютно совпадать с правдой жизни. Быть может, я скажу дерзость, но актерский аспект не является специфическим кинематографическим способом выражения. Ни в коем случае. Глядя фильмы лучших режиссеров, нельзя сказать: ох, как играют актеры. Это самое страшное, что может быть, когда режиссеру говорят подобное. В кино невозможно никакое перевоплощение. Как только актер начинает играть и брать на себя право быть рупором замысла, так все и кончается» [7, с. 41–42]. И если определить специфику кино как искусства, то можно сказать так: кино организует и показывает действие само по себе. Этим оно отличается от театра, которое всегда растворяет действие в актерах, не имея технических возможностей отделить его от них. Как мы уже сказали, действие ведет к событию. Смысл действия в событии, частица «со» указывает на связь, на причастность. С кем и чем? Мы думаем, что в конечном итоге с Богом.

Одним из лучших, на наш взгляд, образцов, где показано преображение-действие, является «Ностальгия» А. Тарковского. Мы хотели бы привести анализ данной картины, сделанный исследователем Д. Салынским в его книге «Киногерменевтика Тарковского». Нам кажется, что наша интерпретация преображения имеет точки соприкосновения с этим анализом. Да и сама «Ностальгия» о преображении, о преображении мужчины и женщины, о путях, которые ведут к нему.

Салынский в результате анализа фильмов режиссера приходит к выводу, что у Тарковского был канон, по которому строились все картины. Исследователь понимает канон традиционно, как построение композиции произведения на основе «априорных идеалов». Канон – связь произведения с вечным эйдетическим миром. Поэтому следование канону характерно не только для Тарковского, но и для других режиссеров. «Какие-то самые глубинные структурные идеалы искусства не меняются, несмотря на все его кажущееся разнообразие», – пишет Салынский [6, с. 452]. По мнению автора, Тарковский, если сравнивать его с другими, наиболее полно и системно следовал канону.

Вот основные черты канона Тарковского, выделенные Салынским (мы даем их суммировано, у самого исследователя их десять):

1. Построение композиции фильма на строгих пропорциональных соотношениях, которые выражают золотое сечение;

2. Выделение пяти точек: а) центр первой половины фильма, б) первая (обращенная) точка золотого сечения, в) центр фильма, г) вторая (основная) точка золотого сечения, д) центр второй половины фильма;

3. Акценты на этих точках представляют собой оси симметрии, эпизоды до и после них имеют, как правило, зеркальные черты. Центральная точка – главная ось симметрии, которая разделяет метафизическое пространство фильма на старый и новый мир, материальный и духовный соответственно. Центр фильма связан со стихией огня. Центр первой половины фильма связан со стихией воды, здесь показан земной, биологический аспект событий и ставится метафизический вопрос, ответ на который дается во второй половине. Центр второй половины переводит разворачивание событий на духовный уровень.

Геометрическим центром фильма является момент, когда герой осознает мир в его единстве и вневременности. Салынский пишет: «Можно сказать, что фильмы Тарковского нанизаны на общую

ось, и этой смысловой осью является взгляд на мир с такой высоты, откуда видны начало и конец мира, или конец старого мира и начало нового; в любом случае – это мир в его целостности, вынутый из временного измерения и увиденный в его чистом бытии» [6, с. 454].

Салынский анализирует «Ностальгию» (как и другие фильмы), опираясь на канон. Он полагает, что та геометрическая схема композиции, которую режиссер разработал в первых фильмах, стала сюжетом двух его последних фильмов, «Ностальгии» и «Жертвоприношения». То есть, можно сказать, эти фильмы – о самом действии и его значении. Сюжет «Ностальгии» прост: писатель Андрей Горчаков приезжает в Италию искать следы русского крепостного композитора XVIII в. Сосновского. В этом ему помогает переводчица Эуджения. Одна из сюжетных линий – рассказ об итальянском учителе Доменико, который заточил свою жену и сыновей дома в надежде спасти их от конца света.

Центральной осью этого двухчасового фильма, где происходит переход из одного мира в другой, является момент на шестидесятой минуте, когда маленький сын учителя Доменико, освобожденный от длительного домашнего заточения, видит впервые в жизни солнце, горы, и спрашивает у отца про конец света: не это ли он? Данный момент делит фильм пополам, что является первым подтверждением симметричности картины.

Затем Салынский обращается ко второй половине картины, он находит ее центр в панораме Рима с собором Св. Петра: его купол возвышается над городом (на девяностой минуте фильма). Этот план рифмуется с тридцатой минутой фильма, которая является центром первой половины. Здесь Андрей Горчаков видит во сне свою беременную жену, лежащую животом вверх: в световом рисунке живот напоминает купол храма. Эти две точки – следующие оси симметрии, которые совпадут, если «сложить» фильм «пополам». Живот женщины – символ земной биологической жизни. Ее отражение, по наблюдению Салынского, занимает первую половину всех картин Тарковского. В первой половине «Ностальгии» раскрывается тема женского начала, тема земного рождения. Показан храм, куда хотел попасть Горчаков, но в итоге не зашел, чему удивилась его спутница Эуджения. Она, напротив, зашла в него. Там были женщины, молящие Мадонну о том, чтобы им родить. Горчаков же уехал в гостиницу и лег спать прямо в пальто. Эпизод укладывания на кровать, вполне «бытовой», длится, тем не менее, очень долго. Салынский объясняет его длину тем, что здесь показано «предварительное» умирание героя, которое действительно произойдет в конце фильма.

Вторая половина фильма переходит в духовное пространство, она связана с мужским началом и смертью. Салынский объясняет это так: «Отказываясь от телесной жизни, герой как бы – метафорически – умирает, а когда он на самом деле умирает, то это знак перерождения его для высшей духовной жизни. Мотивы жизни биологической и духовной отражаются в двух половинах «Ностальгии» зеркально, противоположно один другому: биологическая жизнь – как смерть, а смерть ради духа – как высшая форма жизни» [6, с. 420].

Дальше автор обнаруживает в фильме структуру золотого сечения. В основной точке (на семьдесят четвертой минуте) Эуджения читает Горчакову архивное письмо Сосновского, где крепостной композитор говорит, что его убивает мысль не возвращаться в Россию. В обращенной точке (на сорок шестой минуте) Горчаков посещает дом Доменико, где перед ним открывается макет некой горной местности, переходящей в живой пейзаж. Таким образом, фильм полностью симметричен. В нем находят место все пять точек композиционного канона Тарковского. Герои, страны, биологическая и духовная жизнь, женщина и мужчина – все имеет соответствие и отражение на разных уровнях.

Таким образом, «Ностальгия», по Салынскому, демонстрирует средствами кино различные уровни бытия, показывает связь эйдетического и материального миров. И, конечно, добавим мы, в фильме показан процесс преображения, который представляет собой переход с материального уровня на эйдетический. Этот переход реализуется через действие, но не просто действие, а то, которое осознается как ритуал. «Ностальгия» – пожалуй, один из лучших образцов в истории кино, где эта тема развернута со всей последовательностью и осознанностью. Проход Горчакова по бассейну со свечей в руках – образец чистого действия, ритуала как такового, восстанавливающего порядок в мире. Ритуал как внешне бессмысленное действие обретает смысл в жертвоприношении, которое приносит учитель Доменико, выбрав самое дорогое – семью. В жертвоприношении, ставшей темой последнего фильма Тарковского, устанавливается связь человека с Первопринипом...

Так, по нашему мнению, работает режим преображения в кинематографе. От обновления человека и его чувств в немом авангардном кино через традиционно-сказочного героя к чистому ритуалу-действию, который возвращает человека к его первообразу. И хотя преображением могут заниматься многие искусства, именно кино с его возможностью обнажения сути вещей, с его запечатлением ре-

ального движения и времени, которые объединяются в действие, с его живыми актерами, превращенными экраном в архетипические сущности, может сделать это лучше всего.

Литература

1. Аристотель. Поэтика / Аристотель: сочинения в 4 т. – М.: Мысль, 1984. – Т.4. – 830 с.
2. Арто А. Кино и реальность. Предисловие / Из истории французской киномысли: немое кино, 1911–1933. – М.: Искусство, 1988. – 317 с.
3. Брихадараньяка упанишада / Упанишады: в 3 кн. – М.: Наука, 1992. – Кн.1. – 239 с.
4. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. – М.: Искусство, 1966. – 320 с.
5. Ландри Л. Формирование чувствительности / Из истории французской киномысли: немое кино, 1911–1933. – М.: Искусство, 1988. – 317 с.
6. Салынский Д. А. Киногерменевтика Тарковского. – М.: Квадрига, 2009. – 576 с.
7. Тарковский А. А. Уроки режиссуры. – М., 1992 – 92 с.
8. Тодеско Ж. Киновыразительность / Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933. – М.: Искусство, 1988. – 317 с.
9. Bresson R. Notes on cinematography. –New York: Urizen books, 1997.

References

1. Aristotle. Poetika [Poetics]. *Aristotel': sochineniya* [Aristotle: Works]. In 4 v. Moscow: Mysl', 1984. V. 4. 830 p.
2. Arto A. Kino i real'nost'. Predislovie [Film and reality. Preface]. *Iz istorii frantsuzskoi kinomysli: nemoe kino, 1911–1933* [From the history of French cinema ideas: silent film, 1911–1933]. Moscow: Iskusstvo, 1988. 317 p.
3. Brihadaranyaka Upanishad. *Upanishads*. In 3 v. Moscow: Nauka, 1992. V. 1. 239 p.
4. Vertov D. Stat'i. Dnevnik. Zamysly [Articles. Diaries. Plans]. Moscow: Iskusstvo, 1966. 320 p.
5. Landri L. Formirovanie chuvstvitel'nosti [Formation of sensitivity]. *Iz istorii frantsuzskoi kinomysli: nemoe kino, 1911–1933* [From the history of French cinema ideas: silent film, 1911–1933]. Moscow: Iskusstvo, 1988. 317 p.
6. Salynskii D. A. *Kinogermenevtika Tarkovskogo* [Tarkovskii's cinema hermeneutics]. Moscow: Kvadriga, 2009. 576 p.
7. Tarkovskii A. A. *Uroki rezhissury* [Lessons of stage direction]. Moscow, 1992. 92 p.
8. Todesko Zh. Kinovyrazitel'nost' [Cinema expressiveness]. *Iz istorii frantsuzskoi kinomysli: nemoe kino, 1911–1933* [From the history of French cinema ideas: silent film, 1911–1933]. Moscow: Iskusstvo, 1988. 317 p.
9. Bresson R. *Notes on cinematography*. New York: Urizen books, 1997.