*Перельштейн Р.М.**

МЕТАФИЗИКА КИНОИСКУССТВА®

Аннотация. Автор статьи исследует киноискусство как некую мировоззренческую модель, в основе которой лежит трагический миф Аристотеля. Широко известное учение о трагедии является частью учения о трагическом мифе. И трагедия, и драма стремятся к катарсису, т.е. – к очищению и исцелению души. Разговор о драме как о духовном учении становится в связи с этим чрезвычайно актуальным. Герой драмы (шире – кинофильма с драматическим сюжетом) отправляется в путешествие, чтобы встретить свое вечное Я, а значит, – стать самим собой. Герой может потерпеть и неудачу, однако другой цели у путешествия или инициации не существует.

Ключевые слова: метафизика; киноискусство; вечное Я; ложное «я»; инициация; драма; трагический миф.

Поступила: 24.03.20

Принята к печати: 07.04.20

* *Перельштейн Роман Максимович* – доктор искусствоведения, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, Москва, Россия, taigga@yandex.ru

Perelshtein Roman Maksovich – doctor of Art History, The Gerasimov Institute of Cinematography, Moscow, Russia, taigga@yandex.ru

© Перельштейн Р.М., 2021

**Perelshtein R.M.
Metaphysics of cinema art**

Abstract. The author of the article explores cinema art as a kind of worldview model, based on the tragic myth of Aristotle. The well-known doctrine of tragedy is the part of the doctrine of tragic myth. Both tragedy and drama strive for catharsis, that is, to purify and heal the soul. The discussion of drama as a spiritual teaching becomes extremely relevant in this regard. The hero of the drama (wider than a movie with a dramatic plot) goes on a journey to meet his eternal "I", and, therefore, to become himself. The hero may fail, but there is no other purpose for the journey or initiation.

Keywords: metaphysics; cinema art; the eternal «I»; the false «I»; initiation; drama; tragic myth.

Received: 24.03.20

Accepted: 07.04.20

1

Если метафизика исследует фундаментальные свойства реальности, то метафизика киноискусства проливает свет на экранное бытие классического героя драмы. Таково ключевое допущение. На нем основываются все наши дальнейшие рассуждения. А что собою представляет исследование незыблемых основ реальности? Высшее творчество, высшую форму «заботы о себе», попечение о своей душе, поиск внутренней родины, а значит, исповедание определенного образа жизни. По крайней мере, именно так понимали задачу философии Сократ, Платон и Плотин. Вот и герой называется классическим, потому что ищет смысл жизни. И не только своей жизни, в которой следование инстинкту «низшей части души» сменяется движением в фарватере «бесстрастности нашей высшей души» [Плотин, 2019, с. 76]. Если герой поднимается после очередного падения и решительно идет дальше, то поиск приводит его в обитель высшего смысла всех вещей.

Метафизика может стать отвлеченным знанием, и это худшее, что с нею может произойти. То же самое относится и к кинематогра-

фу: в качестве развлечения и только – он обречен. Конечно, трудно снять картину исключительно развлекательную, но очень легко отвлечь зрителя от таинства превращения шелковичного червя в крылатого мотылька. Сосредоточить внимание на чуде вообще тяжело, вот почему сама способность сосредоточения, собирания себя уже – чудо.

Превращение гусеницы в бабочку – устойчивая аллегория духовной трансформации классического героя. Кинематограф может либо делать шаг навстречу тому, что за этой аллегорией скрывается, либо удаляться от нее. Сколь бы широко мы ни трактовали «ритуал перехода», исходный смысл инициации остается неизменен. Максимально сжато его можно выразить на языке индийско-буддийской традиции так: переход от невежества к знанию, от знания – к просветлению. В терминах христианской культуры инициация имеет следующий вид: переход от существования – к жизни, от жизни – к бытию или к вечной жизни...

Существует ли контекст, в котором говорить о драме *вообще* как о духовном учении *вообще* представляется возможным? Безусловно, и время для подобного разговора снова пришло. Самой постановкой вопроса мы обязаны Аристотелю. Призыв к восстановлению целостности как бытия, так и человека является сердцем его учения о трагическом мифе.

Русский философ, антиковед А. Лосев в «Очерках античного символизма и мифологии» дает обстоятельный анализ аристотелевской «Поэтики». Согласно Лосеву общеизвестное, но поверхностно понятное учение о трагедии входит в состав учения Аристотеля о трагическом мифе. Последнее же Лосев выводит из первоосновы всей аристотелевской философии, которую называет учением об *умной энергии Перводвигателя*. Но Лосев оговаривается: «Аристотель не дает в цельной системе всех моментов трагического мифа, так чтобы вполне ясна была их связь и взаимозависимость на почве учения о первоуме...» [Лосев, 1993, с. 733]. Следуя за Лосевым, мы разовьем его конгениальную концепцию, приложив ее к специфике киноискусства. Начнем же мы со всестороннего освещения феномена драмы.

Итак, под драмой мы вправе понимать все что угодно.

Драма – это *род литературного произведения*, смысл которого раскрывается через действия характеров, а еще правильной было бы

сказать – через их противодействие. Ведь именно в действиях, причем состязательных, и проявляются характеры.

Драма – это особая *жанровая форма* с ее воспитательной функцией, которую Аристотель в учении о трагедии называет катарсисом.

В переводе с древнегреческого катарсис означает возвышение, очищение, выздоровление. Существует более тысячи различных толкований этого термина античной философии. Но если мы назовем катарсис инструментом гармонизации бытия, то не погрешим против истины. В трагедии, как замечает автор «Поэтики», изображаются люди лучшие чем мы, тогда как героями жанра драмы являемся мы с вами. Вот почему катарсис трагедии отличается от катарсиса драмы. И тем не менее представить себе полноценную драму без «потрясения чувств» и «очищения страстей» невозможно.

Драма – это *метод психотерапии* с ее инструментом драматической импровизации. В психоанализе это называют «разрядкой патогенных аффектов». Возвращаясь в прошлое и переживая его заново, мы идем навстречу своим страхам и узнаем о них достаточно, чтобы они больше не манипулировали нами столь беззастенчиво.

Ну и, конечно, о самой жизни со всеми ее кризисами и разочарованиями принято говорить как о драме или, с легкой руки американского гуру Рам Дасса, как о *мелодраме*, если у тебя хватит мужества и мудрости пробудиться к новой жизни и перестать упиваться жалостью к самому себе. Когда у тебя драма, ты загипнотизирован собственными страданиями. Когда все, что с тобой происходит, больше напоминает мелодраму, ты находишься на пути к исцелению, потому что пересташь относиться слишком серьезно к сотням ролей, которые играешь, и к тысячам поведенческих паттернов, которые усвоил бессознательно. Словом, выражения «личная драма», «семейная драма» являются устойчивыми.

Но можно и по-другому трактовать феномен драмы. Есть такой уровень сознания, на котором различия в понимании драмы равным счетом ничего не значат: неважно к чему приковано наше внимание – к произведению искусства, которое ориентировано на сценическое или экранное воплощение, или к нашему собственному существованию. Вот почему среди синонимов слова «драма» рядом будут стоять «зрелище» и «злосчастье», «драматургия» и «беда». И герой жанра драмы, и я в негероических обстоятельствах моей повседневной жиз-

ни имеем дело с весьма непростой ситуацией выбора. И кроме героя или кроме меня выбор сделать некому.

Но вопрос не в том, что я выберу, а в том, кто этот выбор будет осуществлять во мне – моя *истинная природа* или мое *ложное «я»*? Если выбирать будет Бог, «высшая душа», мое истинное «я», то выбор окажется единственно возможным, т.е., как это парадоксально ни прозвучит, выбора и не будет. Не было выбора у рыцаря веры Авраама – отдать Исаака Богу или нет. Он, как и любой отец, призван в муках родить сына глубоким сердцем, умертвив свое поверхностное понимание отцовства. Не было выбора у Сократа – отречься от Истины или нет. Не было выбора у Христа – взойти на Голгофу или избежать ее. Не было выбора у Януша Корчака – выйти невредимым из Варшавского гетто или остаться со своими воспитанниками и умереть. Мы говорим *не было выбора*, хотя трудно, да и невозможно представить себе людей более свободных.

А вот если выбор осуществляет мое *ложное «я»*, т.е. тот, кем я не являюсь, но кто пытается выдать себя за меня, то, что бы *ложное «я»* ни выбрало, оно ошибется. Вот поэтому, когда мы говорим о феномене драмы, речь прежде всего идет о некоем беспрецедентном экзистенциальном опыте. Причем каким бы этот опыт ни был – положительным или отрицательным, он является этапом духовного пути.

Упомянутый нами Рам Дасс сказал: «Все, что происходит с вами, есть учение, созданное, чтобы выжечь ваши моменты, ваши привязанности». И добавил: «Ваши человеческие качества и все ваши желания – не какая-то там ошибка. Они неотъемлемая часть путешествия» [Рам Дасс, 2014, с. 89]. А католический священник и писатель Энтони де Мелло именует наши желания и привязанности «удачным промахом». Промах удачен именно потому, что он неотъемлемая часть путешествия.

Назвать духовный путь путешествием вполне правомерно. Это может быть духовный путь героя пьесы или фильма. Это может быть наш собственный путь. Если драма, в которой поневоле присутствуют те или иные религиозные мотивы, разрешается катарсисом, т.е. очищением души, прошедшей сквозь огонь страдания и сострадания, то тогда сама драма, ее внутренний строй, ее писаные и неписаные законы становятся неким духовным учением, «выжигающим наши моменты», причем самым понятным и доступным из всех мировых

духовных учений. Katharsis – сердце этого межконтинентального учения. Катарсис есть переживание исцеления: раздробленное становится *целым*; то, что отпало от жизни, возвращается к ее Источнику.

В исторической кинодраме Андрея Тарковского «Андрей Рублев» (1966) колокольных дел мастер Бориска и иконописец Рублев твердо встают на путь служения. Мы оказываемся свидетелями их преображения. Оно происходит здесь и сейчас. Возможно, что именно драматическое действие, законы композиционного построения фильма и ограждают нас от буквального понимания положений того вероучения, в русле которого авторы картины ведут с нами разговор. Там, где есть подлинное искусство, нет места начетничеству. Безусловно, между Анатолием Солоницыным, сыгравшим главного героя ленты «Андрей Рублев», и русским иконописцем преподобным Андреем Рублевым пролегает пропасть. Однако возможность пусть и опосредованно, пусть и в первом приближении прикоснуться к образу святого – через работу актера, через режиссерский замысел – кинодрама предоставляет нам в полной мере.

Рассмотрим и другую ситуацию. Если благодаря катарсису исцеляется только зритель, а с героем духовной трансформации не происходит, то тогда мы снова имеем дело с духовной практикой.

В финале трилогии Фрэнсиса Форда Coppола «Крестный отец» (1990) глава мафиозного клана Майкл Корлеоне душераздирающе кричит, потеряв дочь, погибшую по его вине. Если для Майкла дороги назад уже нет, то зрителю ничто не мешает осознать, в какой тупик завели героя Аль Пачино его «желания», его «привязанности», его «моменты».

Этическая составляющая любого духовного учения одна и та же – если ты представляешь угрозу для окружающих, ты совершаешь насилие над своей собственной душой. А когда духовное учение призывает тебя к жестокой борьбе во имя великой идеи, тогда оно превращается в идеологию. Так случалось в истории не раз, и продолжается до сих пор. Но к духовному учению подобные сценарии человеческого поведения не имеют никакого отношения...

У каждого события есть две стороны – само событие и наше часто весьма предвзятое к нему отношение. Что составляет драму нашей жизни? Ментальный комментарий к происходящему. Там, где нет комментария, нет и драмы. Под комментарием подразумеваются

страстная односторонность, подмена понятий, навешивание ярлыков. Мы все время принимаем себя за кого-то другого. Этот другой есть не что иное, как голос в нашей голове или ментальный комментарий. Словом, мы отождествляемся с крайне ненадежным рассказчиком, а именно с комментатором всевозможных происходящих с нами событий – прекрасных или ужасных в зависимости от мнения «внутреннего репортера», даже и не пытаюсь постичь их истинную природу. Вот почему делать из мухи слона или смотреть сквозь пальцы, недооценивая реальную опасность сложившегося положения, с точки зрения ментального комментария одно и то же. Ускользает само событие. Попав в прокрустово ложе наших поспешных оценок, событие не делает нас мудрее, а снова и снова загоняет в состояние надувшего губы ребенка или брюзжащего старика. Мы то обвиняем себя, то оправдываемся, то берем последнее слово, за которым, вероятно, должен последовать вердикт, но при этом мы никогда не приговорим к высшей мере ненадежного рассказчика наших историй, неумолкающего комментатора, который утопил нас в своей болтовне.

Комментатор не хочет принимать жизнь такой, какова она есть. Он стоит на страже всех поворотов судьбы, и тут же регистрирует любые отклонения от заданного курса, хотя имеет весьма смутные представления о цели путешествия. Когда одного мудреца спросили, в чем секрет его спокойствия, он ответил: «В полном принятии неизбежного». Если же чего-то можно избежать, и необходимы действия, то нужно действовать, а не опускать руки. Вместо того чтобы драматизировать ситуацию и демонизировать естественный ход событий, необходимо войти в резонанс со Вселенной и предпринять необходимые шаги. Если мы не подменяем эти шаги ментальным комментарием, то мы выбиваем почву из-под ног драмы нашей жизни. Всё это относится и к герою драмы как жанра, которому присущ катарсис. Именно катарсис обнаруживает, подобно прорезающему темноту лучу, блуждающего комментатора, ненадежного рассказчика нашей внутренней истории, или уже не нашей истории, а истории Антигоны, Гамлета, Дон Кихота, князя Мышкина, Егора Полушкина по прозвищу Бедоносец. После чего происходит самая удивительная из всех возможных метаморфоз. Комментатор вспыхивает в луче исцеленного разума и сгорает, а точнее, обнаруживает всю свою нереальность. И тот, *другой*, за которого я ошибочно принимал себя, исчезает. Оста-

ется только то, что было, есть и пребудет во веки – наше вечное Я или *вечное Я* героя. И Егор Бедоносец из романа Бориса Васильева «Не стреляйте в белых лебедей» (1973) превращается в Георгия Победоносца. Феномен драмы, рассмотренной под таким углом, может быть только духовной практикой и не чем иным.

Сколько бы традиционные духовные учения ни отличались друг от друга, есть цель, которая их объединяет, – обнаружение нашего ментального двойника, голоса в голове, комментатора, который не существует, но делает все для того, чтобы закрыть от нас, подобно туче, солнце Жизни. Все великие религии мира сходятся в одном – неважно, что с нами происходит, важно, как мы к этому относимся. Если испытания, которые выпадают каждому из нас, приходят от Бога, то Бог и помогает пройти через них. А ощущать Бога, слышать Его, говорить с Ним означает увидеть в ярком свете искусства или духовной практики наше ложное «я», этот *голос в голове*. Достаточно осознания того, что я не есть этот голос. Только это сможет отрезвить ментального двойника. Попав в поле нашего зрения, он становится безопасен как для окружающих, так и для нас самих, потому что привык действовать только исподтишка. Он всегда наносит удар в спину. Вот с чем или с кем придется столкнуться герою – со своим ментальным двойником, со своим постоянным принудительным мышлением, с тем, кто застит свет.

Если двойника не существует, не существует как онтологической сущности, то как же он может заслонить собою солнце Жизни? Может, и еще как, когда мы смотрим на мир глазами ненаблюдаемого ума. Тогда наш взгляд направлен *вовне*, а не в собственную душу. И. Кант назвал бы ненаблюдаемый ум «дискурсивным рассудком», которому он противопоставлял рассудок *созерцающий, интуитивный*, находящийся на страже Целого...

Испокон веков человек задавался вопросом: «Кто я?» Я – тот голос, который звучит в голове, или я – то *пространство осознанности*, в котором возникает этот голос? Если я есть пространство, причем такое пространство, которое не имеет границ, то голос, звучащий в голове, – это иллюзия, которую я принимаю за нечто существующее, более того – за самого себя. По-настоящему существует что-то одно – либо *пространство*, либо *голос*. Если голос, звучащий в голове, или мои мысли, принимающие ту или иную форму, – это то, чем я

являюсь на самом деле, то пространство осознанности, в котором эти мысли возникают, есть нечто мне глубоко чуждое и даже пугающее меня своей беспредельностью и бесформенностью.

Обращаясь к образу *вечного «я»* как символу подлинного бытия, мы выводим на авансцену классического героя. Его генезис нельзя представить себе вне сюжета успешно пройденной инициации. Под нею подразумевается духовное рождение героя. Сюжет второго рождения неизменно разворачивается под знаком нравственных максим. В нем постоянно воспроизводится одна и та же драматическая ситуация, которую американский исследователь мифологии Джозеф Кэмпбелл называл *путем героя* или мономифом. Путешествие заканчивается возвращением, за которым следует преображение. Чтобы родиться для жизни в духе, нужно умереть для мира, а затем снова родиться, но уже как существо духовное. Не умерев, зерно не даст всходов. Герой, подобно ослепленному в Дамаске Савлу, не просто снова начинает видеть, он обретает дар внутреннего зрения. Или, подобно Будде, отказывается уходить в нирвану, пока на свете остается хотя бы одно страдающее существо. Только готовность героя к самопожертвованию без тени самоутверждения позволяет отличать *вечное* от *преходящего*, *реальное* от *нереального*.

Взросление – позитивная ценность, и призыв Христа уподобиться ребенку: будьте «как дети» (Мф. 18:3), «ибо таковых есть Царствие Божие» (Мк. 10:14) – прежде всего означает возвращение к истоку нашей личности. Но именно это и является целью путешествия героя. Нельзя обрести изначальную целостность взгляда на вещи «впав в детство». Назад дороги нет. Нужно двигаться вперед, а точнее, в сторону *сердца*, и вехами на пути взросления сердца, его углубления, становятся катарсические переживания. Миссия искусства в том и состоит, чтобы упорядочивать душу, разгонять туман невежества. Катарсис как инструмент гармонизации бытия подобен камертону, по которому со времен Эсхила и Софокла настраивается классическое произведение. Не научившись отличать *реальное* от *нереального*, Эдип останется игрушкой в руках рока, Антигона предпочтет писанный закон неписаному, а Гамлет не соединит порвавшуюся цепь времен.

Потаенная цель главного героя фильма с ярко выраженным катарсисом всегда одна и та же – узнать, кто ты есть на самом деле, а это значит – встретиться со своим вечным «я». Но вечное Я находит-

ся под масками. *Ложная личность* героя представляет собою вереницу подобных масок. Выполняя функцию защитного механизма на социальном уровне, маски могут сыграть злую шутку с их обладателем на духовном. Отождествив себя с социальной ролью или с неким вымышленным образом, тем, что на языке трансперсональной психологии называется *концептуальным «я»*, герой утрачивает связь с глубинными пластами своей личности. Подобная метаморфоза является краеугольным камнем экзистенциальной философии.

Поначалу главный герой едва ли догадывается о потаенной цели. Он не рассчитывает на встречу с самим собой. Цель вырисовывается постепенно, и она напрямую связана с метаморфозой взросления. Какова суть этой метаморфозы? Для того чтобы ответить на этот вопрос, нам придется без предвзятости и тенденциозности почерпнуть из кладеза человеческой мудрости, позволяя вступить в диалог разным духовным традициям.

Благодаря укреплению позиций вечного «я» героя или, как иногда говорят, благодаря *стабилизации* в «вечном теперь» ощущение героем самого себя как отдельного существа постепенно сводится на нет. Английский учитель недвойственности Руперт Спайра заметил, что любовь – это переживание того, что нет других. Как это понимать? Другой – тот же я, но в ином обличье. Вот почему основополагающий мировой этический принцип гласит: «Относись к людям так, как хочешь, чтобы они относились к тебе». Как автономные персоны другие, безусловно, существуют, не говоря уже о том, что личностное начало представляет собою наивысшую ценность. Именно этот принцип лежит в основе такого философского направления как персонализм. Однако *другие* больше не воспринимаются героем, завершившим свое путешествие, как враждебные существа. У каждого индивида своя правда, но *истина* – одна: познавший подлинную любовь видит в другом человеке прежде всего творение Божье, а уже потом то, что этот образ замутняет.

На языке христианской традиции задачу, поставленную перед героем, можно было бы сформулировать так: выяви в себе «ветхого», «внешнего» человека и, преодолевая его, восстанови связь со своим «сокровенным», «внутренним» человеком. Индийские мудрецы говорят, что наше вечное Я – это алмаз Кохинор, облепленный грязью, а значит, задача героя – очистить Кохинор. Последователи Будды при-

зывают прекратить страдания, вызванные нашим невежеством, через приобщение к истинному знанию. Но к какой бы духовной традиции мы ни апеллировали, речь всегда будет идти о двух берегах *неделимой* личности. От одного берега главный герой отталкивается, к другому направляется. Однако другого берега достигают не все. Почему? Потому что герой отождествляет себя с *ложным* «я», предав забвению свою истинную природу.

В духовной автобиографии «Записки гадкого утенка» (1998) философ и культуролог Г. Померанц писал, что *я* в глубине нас оказывается заливом *океанского Я*. Философ не раз обращался к образу *залива вечности* или океанического залива. «Без открытости залива океану, без опоры на Бога, стоящего над всеми земными системами, построенными из обломков Целого, человек становится рабом дела и системы, созданной для торжества дела...» [Померанц, 2018, с. 613–614]. Другими словами, без осознания своего вечного «я» человек превращается в *сложно организованную машину*, составленную из деталей. Приободрённые своим новым статусом, *детали* могут начать жить самостоятельной жизнью, беспредельно самоутверждаясь в качестве разных аспектов личности. К таким аспектам относятся: *тело, чувства, ум*, наконец – способность отождествляться с объектами наших бесконечных желаний.

Своей жизнью живут гоголевские Нос и Шинель; прячущийся за креслом черт Ивана Карамазова, кафкианское насекомое, в которое превратился коммивояжер Грегор Замза; шварцевская Тень; уайльдовский портрет Дориана Грея; шагреновая кожа, или «Кожа печали», которой обзаводится бальзаковский Рафаэль; отражение в зеркале – двойник студента Балдуина из «Пражского студента» Вегенера – Галлеена – Робисона. Речь идет о трех экранизациях «Пражского студента». Первая предпринята Стелланом Рюэ и Паулем Вегенером в 1913 г., вторая – Хенриком Галееном в 1926-м, а третья – Артуром Робисоном в 1935-м.

Разумеется, человек не может полностью отказаться от желаний, мы не можем жить и не желать, вопрос лишь в том, *кто* желает? Желает *принудительное мышление*, или – *пространство осознанности*? Желает отколовшаяся от Целого *часть* или – *Целое*?

Порою ответить на этот вопрос чрезвычайно трудно. Не потому ли Писатель из фильма Андрея Тарковского «Сталкер» (1979) зами-

рает на пороге «комнаты желаний»? Он не знает, чье желание исполнит Комната – желание его «высшей души» или «низшей». Где зародится это *заветное, сокровенное* желание? Колыбелью желания станет принудительное мышление, или – пространство осознанности? Мы все стоим на пороге Комнаты. И если мы – *зрители, трагический поэт*, создающий драматическое произведение, сам *герой драмы* – все мы не будем этот вопрос ставить, то наши «чувства», «страсти», «аффекты» не обретут вторую жизнь, не обновятся, не очистятся, не исцелятся. Они так и останутся разъятыми на части и раздробленными на куски. И тогда все созданное для жизни и призванное в жизнь погибнет в вихре вселенского хаоса. А это значит, что путешествие в центр самого себя окажется незаконченным.

2

В мировом кинематографе мы найдем немало примеров последовательной нравственной деградации главного героя. Назовем ее *прерванным путешествием*. Героев, терпящих духовную катастрофу, великое множество.

Таков мистер Хайд английского писателя Роберта Стивенсона: существует более 60 экранизаций «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» (1886). Таков уже упомянутый нами молодой человек Балдуин из «Пражского студента», продавший дьяволу свое отражение в зеркале. Немецкий киносимволизм, а затем и экспрессионизм крепко держались за Балдуина, не уставая возвращаться к интриге «Пражского студента». Как замечает немецкий теоретик кинематографа Зигфрид Кракауэр, сюжеты, в которых личность поглощалась пучиной бессознательного и гибла, в какой-то мере определяли ход самой истории.

Нравственно деградирует или прерывает путешествие гангстер Тони Камонте из «Лица со шрамом» (1932) Ховарда Хокуса и газетный магнат Чарльз Кейн из «Гражданина Кейна» (1941) Орсона Уэллса. Не в силах удержаться на высотах духа праведники Луиса Бунюэля и продолжившая ряд неудавшихся святых монахиня из фильма «Муравейник» (1971) Золтана Фабри. В подлинных чудовищ постепенно превращаются скучающий буржуа Главк из «Диллинджер мертв» (1969) Марко Феррери, аристократ Марчелло Клеричи из

«Конформиста» (1970) Бернардо Бертолуччи, молодчик Алекс из антиутопии «Заводной апельсин» (1971) Стенли Кубрика. Немногим от них отличаются голкипер Блох из «Страха вратаря перед одиннадцатиметровым» (1971) Вима Вендерса и мусорщик Кит из «Опустошенных земель» (1973) Терренса Малика, подхватившего тему «дорожных лент» Нового Голливуда, в которых новоиспеченные Бонни и Клайд пускаются в бега. Становится жертвой собственной страсти композитор Густав фон Ашенбах из «Смерти в Венеции» (1971) Лукино Висконти и нравственно гибнет актер Хендрик Хофген из «Мефисто» (1981) Иштвана Сабо. Мы не знаем, что станет с героями впоследствии, потому что фильм заканчивается или жизнь персонажа обрывается. Но если бы она продолжилась, если бы история перешла на свой новый виток, то неизвестно – отдалился бы герой еще дальше от источника жизни или продолжил *путешествие в центр самого себя*.

Гораздо более, чем бунтари 1960-х, циничны и жестоки персонажи новейшего времени: Микки и Мэллори из «Прирожденных убийц» (1994) Оливера Стоуна; школьники, расстрелявшие своих одноклассников в психологических драмах «Слон» (2003) Гас Ван Сента и «Класс» (2007) эстонского режиссера Ильмара Раага. Терпят духовный крах заглавная героиня фильма «Елена» (2011) и Лиля с Колей из «Левиафана» (2014) режиссера Андрея Звягинцева. В этом же ряду стоит Света из Норильска, хладнокровно на глазах у вечно пьяных друзей утопившая свою подругу-соперницу. Хотя картина Натальи Мещаниновой и называется «Комбинат “Надежда”» (2014), надежды на то, что Светино поколение повзрослеет, почти нет. Расписывается в полном бессилии нефтедобытчик Дэниел Плейнвью из эпической драмы «Нефть» (2007) Пола Томаса Андерсена. Мутирует преподаватель химии Уайт Уолтер, герой нашумевшего сериала «Во все тяжкие» (2008–2013), превращаясь по замыслу создателя сериала из безобидного мистера Чипса в гангстера Тони Монтана. А серийный убийца Ларса фон Триера, реализующий метафору «построено на костях», развеивает всякие сомнения в том, может ли герой быть идеальным воплощением зла. Да, отвечает киноэкран, может. В картине «Дом, который построил Джек» (2018) режиссер не столько критикует современную цивилизацию, сколько дает выход патологическим состояниям своей психики. Джек попадает в ад, ему воздается

по заслугам, но это вовсе не означает, что герой завершил путешествие. Серийный убийца по имени Джек так ничего и не понял. Ад потребовался датскому режиссеру лишь для того, чтобы отвести от себя подозрения в сочувствии изуверу, но, кажется, Триеру это не удалось.

Конечно, протагонист «отрицательного» типа, именуемый антигероем, не является нормой. И все-таки ситуацию *отложенного взросления* или *прерванного путешествия*, связанную с утверждением теневых сторон личности главного героя, можно рассматривать как одну из устойчивых тенденций кинематографа.

Мы упомянули картины, в которых герой нравственно деградирует, но почти не коснулись жанра нуар и его производных, а ведь именно в «черном фильме» протагонист либо примеряет амплу антигероя, как Ричард Блейн из «Касабланки» (1942) Майкла Кёртиса, либо становится антигероем, как ветеран вьетнамской войны Трэвис Бикл из «Таксиста» (1976) Мартина Скорсезе. Для того чтобы победить зло, главному действующему лицу криминальной драмы приходится самому стать преступником с замашками садиста, пусть даже и вынужденно. В дождливой стране нуара адское пламя пробивается из всех щелей.

Драма только тогда становится духовным учением, когда она показывает либо нравственную победу героя, либо его нравственное поражение. В первом случае катарсис испытывает не только зритель, очищается и дух самого героя. Во втором случае герой не доходит до измерения вечного «я» в себе, путешествие прекращается, оно прерывается подобно беременности, символической беременности *самим собой*, и рождения в духе не происходит. Однако зритель, т.е. мы с вами, ставшие свидетелями катастрофы героя, проходим школу переживаний и выносим урок...

Среди киногероев, успешно прошедших инициацию и не пожелавших, подобно Будде, остаться в нирване, мы найдем не только адвоката, учителя, врача, подвижника, юродивого, но и слесаря, солдата, политика. Будда Шакьямуни не делает вида, что мира, полного страданий, источником которых является человеческое невежество, не существует. Пройдя инициацию, т.е. доглядев призрачность мира до самого ее корня, и там, у корня наших желаний встретившись со своим истинным «я», Сиддхартха Гаутама в этот мир возвращается. Будде уподобляется каждый герой кэмпбелловского мономифа. Вот

только дары, которые он приносит, люди, а точнее, их погруженное в невежество ложное «я» принять не может. Ментальному двойнику не нужен смиренный, кроткий Бог, любящий всех и всех прощающий. Нашему двойнику нужен Могущественный Судья.

Наша *ложная личность* не видит за внешним поражением князя Мышкина его внутреннюю победу. Экранизация романа Ф. Достоевского «Идиот», предпринятая Иваном Пырьевым в 1958 г., на наш взгляд, до сих пор остается непревзойденной. *Ложному «я»* непонятен адвокат Атиккус из драмы «Убить пересмешника» (1992) Роберта Маллигана. Всегда будет под подозрением ненаблюдаемого ума учитель истории Илья Семенович из «Доживем до понедельника» (1968) Станислава Ростоцкого. Нет места на этой земле целителю Джону Коффи из «Зеленой мили» (1999) Фрэнка Дарабонта и французским монахам-траппистам из драмы «Люди и боги» (2010) Ксавье Бовуа. Растерзан не ведающими, что творят, слесарь Дмитрий из драмы «Дурак» (2014) Юрия Быкова. Не в силах изменить мир, но готов отдать ему себя целиком неаполитанский врач-гуманист Джузеппе Москати из «Исцеляющей любви» (2007) Джакомо Кампиотти. И оказывается в силах изменить мир заглавный герой фильма «Ганди» (1982) Ричарда Аттенборо, но философу ненасилия, как называли Махатму Ганди, не по силам изменить человека. Впрочем, возможно, эти изменения происходят и неприметным образом, важно, чтобы не гасли маяки.

Таким маяком является святой Франциск Ассизский. Итальянский режиссер Франко Дзеффирелли снял о своем великом соотечественнике биографическую ленту «Брат Солнце, сестра Луна» (1972). Маяком является отец Пио из одноименного фильма Карла Карлеи, вышедшего на экран в 2000 г. Но в этом же ряду стоит и Василий Губанов из картины «Коммунист» (1957) Юлия Райзмана. Фильм, который произвел сильнейшее впечатление на Иоанна Павла II. Папа римский увидел в персонаже Евгения Урбанского рыцаря веры. И разве не остается для нас нравственным ориентиром, образцом чистоты и открытости Алеша Скворцов из «Баллады о солдате» (1959) Григория Чухрая. Или лирический герой автобиографической картины «Зеркало» (1974) Андрея Тарковского, который проходит не только через огонь, воду и медные трубы истории, но и всходит на свою личную Голгофу.

Младший лейтенант Лазарев из картины Алексея Германа «Проверка на дорогах» (1971), поддавшись страху, переметнулся на сторону врага. Лазарев страдает, потому что не прошел инициацию, не выдержал испытания. Но персонаж Владимира Заманского знает, чувствует, что путешествие должно быть завершено, и поэтому разыскивает партизанский отряд. Вернуться к своим непросто, однако командир отряда Локотков дает перебежчику второй шанс. Лазарев снова страдает, но это страдание уже другого рода. Оно способно исцелить. Партизан Соломин выбивает котелок из рук Лазарева, и тот, не сдержавшись, бросается на Соломина, давая выход своему гневу. Однако на гнев, как и на страх, права у Лазарева уже нет. Герой, прошедший инициацию до конца, освобождается от *гнева* и *страха*. Победить в войне трудно, но еще тяжелее победить войну. Картина Германа именно об этом.

Эволюционируя, советский жертвенный герой на новом историческом этапе все глубже укореняется в христианской традиции. Замаливает грех отец Анатолий из «Острова» (2006) Павла Лунгина. Предает себя в руки Божии святитель Алексей из «Орды» (2012) Андрея Прошкина. Перечисленные выше сюжеты есть не что иное, как история взросления души, а значит, мы имеем дело с ситуацией заверщенного путешествия в рамках рассказанной истории. Но и персонажи, не помышляющие о духовном подвиге, проживая, на первый взгляд, ничем не примечательную жизнь, проходят свой крестный путь, чтобы умереть в качестве отдельного существа и воссоединиться с жизнью в качестве Мировой Души. Именно это происходит с Жюли Виньон из картины «Три цвета. Синий» (1993) Кшиштофа Кесьлёвского. Потеряв в автокатастрофе семью, Жюли находит в себе силы принять потерю навсегда и услышать зов своего вечного «я».

И в сюжетах успешно пройденной инициации, и в случае прерванного путешествия присутствует катарсис, если мы, повторимся, имеем дело с драмой как духовным учением. Если преображения, собирания себя не произойдет, то, образно выражаясь, трещина в бытии расширится и деструктивные силы человеческой психики продолжат раскалывать фундамент Жизни. Именно катарсический характер переживаний, как временное состояние очищения ума и исцеления души не позволяет метафизической трещине расти. Но на страже Целого все-таки стоят сюжеты, в которых на кульминационный вопрос,

что в герое берет верх – его *высшая душа* или инстинкты *низшей части души*, герой в развязке истории отвечает конкретным поступком: «Я есть высшая душа». Он отвечает именно поступком, выбором, за который ему, как и нам, обязательно придется расплачиваться. Драматической ситуации не избежать, но если выбрать *вечное Я*, а не *ложное «я»*, то можно обойтись и без излишнего драматизма. Блаженный Августин сказал, что на глубине бытия зла нет. Нет на глубине бытия и драмы жизни. А вот путь в глубину обязательно имеет свою драматургию...

«Духовное средоточие» – вот ключ к учению о трагическом мифе Аристотеля. Почему трагическом? Да потому, что «всеблагая умная первоэнергия», как и мы с вами, переходит из состояния «высшей души» к «низшей», тем самым разделив с нами наш опыт отпадения от Целого. Но мы уверены, что в своей потаенной глубине первоэнергия остается самою собой, как остается Самим Собою Христос, сошедший во ад наших погибельных представлений о жизни и вызванных ими последствий. А. Лосев пишет: «Ведь трагедия как раз тогда и начинается, когда данная умная субстанция устремляется в материальную беспредельность инобытия и приходит к саморасщеплению и самораздроблению» [Лосев, 1993, с. 745]. Мы уверены, что неподвижное пребывание блаженного Ума в одной точке ни на один миг не ставится самим этим Умом под сомнение. Но чтобы нам напомнить о высшем смысле жизни, сам этот смысл допускает возможность своего отдаления от нас. Разыгрывается целое представление, в котором показан мир, утративший свою ось. Это ровно то, что происходит с нами, когда мы оказываемся перед лицом серьезных испытаний, когда проверяется на прочность наш духовный стержень. Г. Померанц пишет: «Бог, скрытый в глубине, не страшит нас от несчастий, но он дает силу переносить несчастия и, потеряв все, начинать жизнь заново. Продолжая путь, мы опять должны войти в темное ущелье, но знаем, что выйдем снова на свет и обрадуемся свету, и эту радость будем нести сквозь тьму – до следующего взрыва света» [Померанц, 2004, с. 55]. Высший смысл, допускающий ситуацию, в которой он утрачен, не создает противоположность самому себе. Однако наш ненаблюдаемый ум или *плотский ум* способен оперировать только крайностями, только противоположностями. Не случайно Гёте заметил, что Бог – в деталях, а дьявол – в крайностях.

Итак, противоположности *Единому*, *высшему смыслу* не существует, у нее нет онтологического статуса, как нет его у нашего *ложного «я»*, однако наши погибельные представления о жизни то и дело поднимают голову. Миссия драмы – срубить эту голову острым мечом катарсиса. И пусть отрастет новая, но ведь и меч не знает усталости. Именно так «взрывы света» постоянно разгоняют тьму. Под катарсисом Аристотель понимает возвращение умной первоэнергии к самой себе. А мы бы сказали – возвращение героя к своему безначальному состоянию, *завершение самого процесса возвращения*. Вот почему действие, которому подражает трагический поэт, Аристотель называет не только «важным», но и «законченным». «Трагедия есть подражание действию важному и законченному (...), совершающее посредством сострадания и страха очищение (katharsis) подобных страстей» [Аристотель, 1984, с. 651]. На этом заканчивается и драма. Причем во всех возможных смыслах. Лосев подводит следующий итог: «Всерьез были затронуты самые основы нашего бытия, и вот, они – невредимы» [Лосев, 1993, с. 745].

Вернемся к исходной точке драмы. Блаженный Ум материально воплощается; парменидовское Единое, которое *есть*, превращается во многое, которого *не существует*; вечное облекается во *временное*.

На языке индийской философии то же самое прозвучало бы так. Океан единого Сознания спонтанно решает посмотреть на самого себя глазами волны, причем такой волны, которая забыла о том, что она есть Океан. А когда волна вспомнит об этом, путешествие закончится. Волна просто вернется домой, как героиня сказки Лаймена Фрэнка Баума «Удивительный волшебник из страны Оз» (1900) Элли вернется в Канзас или как старуха из «Сказки о золотой рыбке» – к своей «ветхой землянке».

Когда пушкинская старуха требует, чтобы золотая рыбка сделала ее владычицей морскую, а сама была у старухи на посылках, то золотая рыбка возвращает *ложное «я»* на его законное место. Отдельно взятая волна в слепоте своих желаний решила подчинить себе Океан. Волна и есть Океан, само бессмертие, но этого ей мало. Она хочет повелевать Океаном. Можно выразиться и по-другому. Волна хочет быть бессмертной, но при этом не меняться. А бессмертие без преобразования оборачивается разбитым корытом. Трагический миф может

принимать и такие формы: высший порядок в мире был нарушен, и вот он снова восстановлен.

Индийский мудрец Рамеш Балсекар, исповедующий учение о не-двойственности, сказал так: «Сознание создало этот спектакль. Сознание написало сценарий. Сознание играет роли всех персонажей. И Сознание же наблюдает за этой пьесой. Это шоу Одного Актера» [Балсекар Р. Справочник для просветленных]. Слово «шоу» имеет отрицательную коннотацию в отечественной культуре, поэтому можно заменить его на слово «представление» или «действие». Это *действие* Одного Актера. Напомним, что в переводе с древнегреческого *драма* (δρᾶμα) означает «деяние», «действие». Сонет «Двойственное “я”» индийский философ и поэт Шри Ауробиндо заканчивает следующим двустишием: «Всеведущий, как в танце вдохновенном, / В Неведенье играет прикровенно» [Шри Ауробиндо. Избранные сонеты]. При подобном взгляде на вещи *личность*, какой она предстает в христианском персонализме, не утрачивается, а высвечивается. Философ и эстетик Н. Маньковская следующим образом характеризует религиозную поэзию Поля Клоделя: «Следование (...) христианским заповедям, моральному закону позволяет человеку почувствовать себя актером вечно новой драмы, созданной Богом, чей высший драматизм заключен в жертве, самопожертвовании» [Бычков, Маньковская, Иванов, 2017, с. 466]. И далее: «Творческий акт динамичен: поэт – не просто свидетель, он “актер (действующее лицо) в спектакле, выявляющий его смысл”, – подчеркивал Клодель» [там же, с. 467].

Когда мы подключены к океану единого Сознания, то Океан во-влекает нас в танец своих энергий. Захваченный вселенскими ритмами, я уже не могу отличить, где заканчивается Океан и начинаюсь я, потому что Он, как и наше вечное Я, нигде не начинается и нигде не заканчивается. Однако существует уровень, на котором нам дано осознать себя и в качестве волны, но не отдельной от Океана, а таинственно с ним соединенной семью миллиардами нитей, семижды семьюдесятью миллиардами через всех живых существ, через весь одухотворяемый нами мир.

Когда Лосев констатирует, что «очищение есть состояние духа, который поднялся выше волевых актов» [Лосев, 1993, с. 744], то не-вольно вспоминается призыв Блаженного Августина: «Люби Бога и делай, что хочешь». Если ты действительно возлюбил Бога, а это зна-

чит до конца позволил пролиться Любви на тебя и на всю тварь Божью, то тогда твоя воля не будет нуждаться в моральных ограничениях, потому что она просто исчезнет, слившись с Высшей волей. Вот почему «очищение» как кульминационную точку аристотелевской трагедии не стоит соотносить с «моральным удовлетворением». Областью этических оценок катарсис не исчерпывается, хотя они в нем и присутствуют. «Очищение есть не моральное, но умное состояние» [Лосев, 1993, с. 744], – отмечает Лосев. И далее пишет: «В очищении есть слезы любви и прощения, сострадания и тихого участия, в то время как мораль никого не любит и никому не прощает, никому не сострадает и ни в ком не участвует» [там же]. Не оставляет он и камня на камне от трактовки «очищения» как чисто эстетического удовлетворения. Эстетизация преступления, порока, распада не совместима с восстановлением в правах «всеобщей умной Сущности». И в этом отношении Аристотель полностью солидарен с Платоном, который брал под подозрение любое искусство, входящее в обстоятельства *ложного «я»*. Автор утопического проекта идеального государства Платон считал допустимым в искусстве подражание только нашему вечному «Я», и его прославление в религиозных гимнах.

Аристотель был большим реалистом, как сказали бы мы сегодня. Он понимал, что пока существует человек, существует и трагический миф. А пока существует трагический миф, невозможно идеальное государство. Христос скажет: «Свет пришел в мир; но люди более возлюбили тьму, нежели свет» (Ин. 3:19). Трагический миф Аристотеля начинается с приверженности человека тьме, а завершается ее рассеиванием и торжеством неотмирного Света, который не может потерпеть поражения, потому что он ни с кем не воюет. Но об одержанной без боя тихой победе Света знает только герой, достигший цели своего странствия. Выдающийся ливанский и американский писатель Халиль Джебран сказал о Христе, что будучи побежденным, Он знал, что Он – победитель.

Когда трагический миф Аристотеля достигает своей наивысшей точки, последнее слово остается за Жизнью. А это значит, что трагический поэт, драматург, режиссер-постановщик драмы представил нам человеческий опыт во всей его *внутренней полноте и внешней завершенности*. За преступлением следует наказание, за грехом – покаяние, за осквернением святыни – очищение и прозрение. Первому

«взмывает» к сфере неподвижных звезд, воссоединяясь с самим собой, и гармония в природе, в мире, в человеческой душе восстанавливается.

Подведем итог.

Трагический миф Аристотеля разрешается катарсисом, а это значит, что прошедшее тысячу миль *ложное «я»*, достигнув берега *вечного «Я»*, вступает в него, словно соляная кукла – в Океан, и растворяется без остатка. Таков путь классического героя. Но путешествие может оказаться и прерванным. Кукла из соли по какой-либо причине не решится войти в Океан. Может быть, к подобному шагу не готов герой, а возможно, что и автор. Но и здесь мы имеем дело с катарсисом. Мы сострадаем *кукле*, которая причиняет себе боль, но сама не понимает этого. Присутствует и страх. Нам страшно оказаться на месте куклы. Ведь пока соляная кукла не войдет в Океан и не растворится в нем, она не узнает, кто она. Мы не можем понять значение нашей жизни, пока не соединимся с той силой, которая нас создала. Соляную куклу создал Океан, но она забыла об этом. Драма – искусство припоминания нашей высшей, океанической души.

Существует два рода страданий, или страстей. Страдание, которое претерпевает герой, проходя *инициацию*, и страдание, связанное с *сюжетом прерванного путешествия*, а значит, незавершенной инициации. На огне первого страдания сгорает все неподлинное, все то, что нарушает равновесие жизни. Благодаря священному огню инициации рождается новая Личность. В огне второго страдания корчится в конвульсиях, но не умирает *ложное «я»* героя. Именно эти муки и называются адскими. Этот род страданий связан с увязанием героя в собственном невежестве. Часто мы, а значит, и герой путаем эти два рода страданий, легкомысленно смешивая их. Но для героя трагического мифа, после того как опустился занавес, подобное недопустимо: либо он завершает инициацию, либо нет. Милосердие трагического мифа состоит в том, что неразрешимым этот вопрос остаться не может: либо герой заканчивает путешествие, либо прерывает его.

Мы повели речь о метафизике киноискусства в контексте *высшего творчества Жизни*. А последнее есть не что иное, как исповедь, как широко понятое молитвенное состояние души. Именно так душа в состоянии своей причастности Мировой Душе творит себя. Она творит не те или иные *формы* поклонения самой себе, она творит

свою смерть как отдельной сущности и воссоединяется в этой высшей смерти со всею жизнью, с самим корнем жизни. В этом и состоит залог ее бессмертия. Под бессмертием мы понимаем не *временную протяженность*, не имеющую предела, а состояние *всецелости жизни*, которое не имеет ни начала, ни конца.

Киноискусство на пике своих духовных устремлений позволяет нам прикоснуться не только к экранному бытию героя драмы, но и причаститься бытию как таковому.

Список литературы

- Аристотель*. Сочинения : в 4 т. – М. : Мысль, 1984. – Т. 4. – 830 с.
- Балсекар Р.* Справочник для просветленных. – Режим доступа : http://esoteric-land.ru/publ/uchenija_doktriny/soznanie_napisalo_ehtot_scenarij_i_igraet_rol_i_vsekh_pers_onazhej/15-1-0-166
- Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.* Триалог 2. Искусство в пространстве эстетического опыта. Книга первая. – М. : Прогресс-Традиция, 2017. – 920 с.
- Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии / сост. А.А. Тахо-Годи; общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. – М. : Мысль, 1993. – 959 с.
- Плотин*. Первая эннеада. – СПб. : Изд-во Олега Абышко, 2019. – 320 с.
- Померанц Г.С.* Записки гадкого утенка. – М. : Текст, 2018. – 655 с.
- Померанц Г., Миркина З.* В тени Вавилонской башни. – М. : РОССПЭН, 2004. – 368 с.
- Рам Дасс.* Полировка зеркала. Как жить из своего духовного сердца. – СПб. : Афина, 2014. – 256 с.
- Шри Ауробиндо.* Избранные сонеты. – Режим доступа : <http://www.aditi.ru/pdf/Sonnets.pdf>

References

- Aristotle. (1984). *Soch.*: v 4 t. (T. 4). Moscow : Mysl.
- Balsekar, R. *Spravochnik dlya prosvetlennyh*. Retrieved from: http://esoteric-land.ru/publ/uchenija_doktriny/soznanie_napisalo_ehtot_scenarij_i_igraet_rol_i_vsekh_pers_onazhej/15-1-0-166
- Bychkov, V.V., Mankovskaya N.B. & Ivanov V.V. (2017). *Triologue 2. Art in the Space of Aesthetic Experience. Book one*. Moscow : Progress-Tradition.

- Losev, A.F. (1993). *Ocherki antichnogo simbolizma i mifologii*. A.A. Taho-Godi; A.A. Taho-Godi i I.I. Mahan'kova (ed., comp.). Moscow : Mysl'.
- Plotin. (2019). *Pervaya enneada*. Saint Petersburg : Izd-vo Olega Abyshko.
- Pomerants, G. (2018). *Notes of an Ugly Duckling*. Moscow : Text.
- Pomerants, G. & Mirkina, Z. (2004). *V teni Vavilonskoj bashni*. Moscow : ROSSPEN.
- Ram, Dass. (2014). *Polirovka zerkala. Kak zhit' iz svoego duhovnogo serdca*. Saint Petersburg : Afina.
- Shri, Aurobindo. Izbrannye sonety. Retrieved from : <http://www.aditi.ru/pdf/Sonnets.pdf>