

---

## РЕЦЕНЗИИ НА КНИГИ

УДК 7.01 7.06 791.43.01

*Люсый А.П.*<sup>\*</sup>

**МЕДЛЕННОЕ КИНО: Критика чистого экрана<sup>©</sup>**

Рецензия на книгу:

**Перельштейн Р.М. Метафизика киноискусства.** – М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2020. – 320 с. – (Humanitas)

*Liusyi A.P.*

**SLOW MOVIE: Criticism of a blank screen**

Book Review:

*Perelstein R.M. Metaphysics of cinematography.* – M. ; SPb. : Center for Humanitarian Initiatives, 2020. – 320 p. – (Humanitas)

«За ним повсюду Всадник Медный С тяжелой камерой скакал».

Таким образом я бы редуцировал известную поэтическую формулу судьбы России в соотношении с судьбой человечества. Ведь, как пишет автор рассматриваемой книги, «луч кинопроектора прорезает темную ночь истории и, подобно трагическому мифу, пишет светом новую историю, историю человеческого духа» (с. 22).

---

\* *Люсый Александр Павлович* – кандидат культурологии, доктор филологических наук, литературный критик. Профессор кафедры теории и истории культуры Института кино и телевидения (ГИТР). Москва, Россия, e-mail: allyus1@gmail.com

*Liusyi Aleksandr Pavlovich* – Candidate of Cultural Studies, Doctor of Philology, literary critic. Professor of the Department of Theory and History of Culture of the Institute of Cinema and Television (GITR). Moscow, Russia, e-mail: allyus1@gmail.com

© Люсый А.П., 2022

Новая книга создателя оригинальной кинофилософии Романа Перельштейна «Метафизика кино» – попытка целостного взгляда на кинематограф не изнутри его самого, что свойственно большинству современных киноведческих исследований, а извне, с высот мировой культуры как таковой, посредством интегрального прозрения, в русле поиска транссубъективных основ художественной деятельности как таковой. Под транссубъективностью в книге подразумевается «накопленный культурой опыт размывания границ психологического “я”, способность выхода за пределы того “я”, которое само кладет себе предел. В результате чего на горизонте возникает безграничное или вечное “Я”, причем не только “Я” киногероя и создателей фильма, но и – исследователя кинотекста» (с. 10).

Исходный образ участников такого дисциплинарного сверхкино усложняется. Разворачивается ключевой для первой части книги «Метафизика кинодраматургии» образ колесницы с имеющим непростую структуру устройства экипажем. Колесницей управляет возничий, но там сидит и господин, обладатель знания о конечной цели путешествия. Доедет – не доедет? Об этом первая глава первой части «Модель художественной вселенной».

«Представим себе колесницу, которой управляет возничий. В колеснице сидит господин, и только ему известна конечная цель путешествия. Уподобим колесницу нашем телу, тогда лошади – это наши чувства, а вожжи – наш ум. Таков образ человека, каким он предстает в одном из древних священных текстов индуизма. Если мы не будем заботиться о колеснице, то далеко не уедем. Если на горной дороге обнаружим, что имеем дело с необъезженными лошадьми, то повозка полетит в пропасть. Если вожжи окажутся непрочными, упряжка не станет нам подчиняться, и опять жди беды. Но все эти напасти ничто в сравнении с возничим, который вдруг вообразит себя господином. И если истинный господин не укажет возничему правильный путь, то бог знает, куда мы можем заехать, в какие непролазные дебри» (с. 30–31).

На этом экране мысли возникает своеобразное состязание двух колесниц – одна «приехала» из диалога «Федр», другая – из «Катхапунишады». В колеснице Платона расположилось четко выраженное фрейдовское «Сверх-Я», озабоченное не столько каким ему быть,

сколько как ему себя утверждать, как действовать. А действует оно в интересах упряжки, охаживая плетью, запугивая и позоря черного коня.

Но истинный «кормчий души», по мнению автора, ведет себя не так. Господин интегральной колесницы автора – это не возничий из мифа Платона. Господин никого не наказывает, он просто есть, он условие жизни. И конечно, он не сводим к комплексу социальных установок, исходящих от Суперэго. В его незримом присутствии разумная часть психики, которую мы уподобили возничему, не изнывает под тяжестью запретов и табу. Она воспринимает культурную и нравственную норму как свое естественное состояние. Но стоит нам отождествить себя с возничим, как тут же на нас упадет тень «Сверх-Я», и мы так возьмемся за лошадь черной масти, что она, конечно, покорится, отдав свою черную энергию кучеру, размахивающему кнутом Суперэго. Возничий это не что иное, как передаточное звено между Путешественником-господином и колесницей, между вечным и изменчивым, т.е. между нашей бессмертной душой и тем, что созревает, совершенствуется и, достигнув пика, склоняется к закату.

Эгоист – это тот, кто рассуждает обо всем, как кучер, не видя дальше собственного носа. Правда, тут можно вспомнить мудрого кучера из «Капитанской дочки» Пушкина, который смотрит вдаль наиболее понимающим зрением, прозревая то, что не видит никто вокруг. Однако автору тут удобней привлечь в союзники главного героя американской черной комедии «Бёрдмэн» (2014), актера и режиссера Риггана Томсона, который, решив окончательно разобраться с раздирающими его изнутри демонами, отстреливает себе именно эту часть тела. Тут бы Гоголя вспомнить, но для данного киносюжета вопрос в том, кто отстреливает нос? Это и отстреливает. И вывод очевиден. Это не способно покончить с собой. Оно может лишь имитировать суицид.

«Индийская метафора во многом перекликается с платоновской, вот только то, что находится “выше неба”, видят не возничий, а господин колесницы, именно ему открыта Истина или, как говорит Сократ: “истинное бытие, вечно неизменное и прекрасное, в котором пребывают справедливость-в-себе, рассудительность-в-себе, знание-в-себе и прочие добродетели”» (с. 40).

Таким образом, образ колесницы позволяет автору расставить по своим местам участников такого познавательного в широком смысле движения. Возничий уподобляется нашему интеллекту, наше-

му разуму или союзу рассудка и интуиции, приносящему благие плоды в том случае, если это не пытается свергнуть вечное Я, самого Путешественника-господина, а напротив, во всем ему помогает. Перенос ядра нашей личности из Путешественника в возничего приводит в движение шестеренки драмы нашей жизни, запускает механизмы самоисследования или саморазрушения. Развилка непредсказуема, и без Достоевского все же никак не обойтись во второй главе «Цель героя и две стратегии ее достижения». Цель у главного героя одна, но стратегии разные. Ложная стратегия ведет к укреплению позиций эго, оказывающегося «многоголовой гидрой», а истинная стратегия позволяет освободиться от этого путем его включения в состав цельной и неделимой личности.

Для героя романа «Бесы» Николая Ставрогина подобное саморазгадывание заканчивается петлей и адом, самоказнью ввиду бунта против своего вечного Я. А князь Мышкин из «Идиота» хотя и сходит с ума, все же указывает людям путь к свету, в обитель покоя. Опять драма двух колесниц? Наше это может и не позволить увидеть за внешним поражением князя Мышкина его внутреннюю победу. Экранизация романа Достоевского «Идиот», предпринятая Иваном Пырьевым в 1958 г., кинематографическая победа, на взгляд автора, до сих пор остающаяся непревзойденной. Возничему оказывается непонятен адвокат Аттикус из драмы «Убить Пересмешника» (1992) Роберта Маллигана. Также всегда будет попадать под подозрение ненаблюдательного ума учитель истории Илья Семенович из «Доживем до понедельника» (1968) Станислава Ростоцкого. Не находят места на этой земле целитель Джон Коффи из «Зеленои мили» (1999) Фрэнка Дарабонта и французские монахи-трапписты из драмы «Люди и боги» (2010) Ксавье Бовуа. Раsterzan не вedaющими, 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 Кампитотти. Оказывается в силах изменить мир заглавный герой фильма «Ганди» (1982) Ричарда Аттенборо, хотя философу ненасилия, как называли Махатму Ганди, не по силам изменить человека.

Драма как таковая – это метод психотерапии с ее инструментом драматической импровизации. То, что в психоанализе 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.

Не только катарсис, но и классическая структура истории, в которой отражается человеческое сознание, является инструментом гармонизации бытия, утверждается в третьей главе «“Три цвета. Синий” через призму притчи о сеятеле». Не нужно показывать адских мучений, чтобы зритель понял – герой находится в аду, и этот ад – постоянное принудительное мышление. Избавиться от такого ада герой может, перестав страдать по поводу того, что он страдает.

Исходя из динамичной природы искусства кино, Борис Гройс ранее пришел к выводу, что первым шагом к действительному изображению мысли как таковой стали не блуждания кинокамеры по ландшафтам задумавшегося мыслителя, а кун-фу фильмы, в которых мысль совпадает с движениями, а движение неотделимо от мысли. «Полагаю, это очень важный сдвиг в истории европейского кино, потому что до сих пор воплощенный Логос либо висел на кресте неподвижно, либо сидел в роденовской форме человека, отдыхающего после фитнеса»<sup>1</sup>.

Сам принцип приведения в движение как основное орудие фильма, кино как таковое, означает негацию, повсеместное разрушение, тотальное убийство всех присутствующих ради конечного торжества той или иной идеи. Обычно правом сказать что-то нетривиальное и умное в американских фильмах наделяется киллер-профессионал, притом что такие «прирожденные убийцы» ничего по-настоящему глубокого сказать не могут. «Вот подтверждение тому, что только абсолютное движение, абсолютное разрушение и абсолютное приведение в движение чего угодно оправдывает на экране именно философское высказывание, диалектическую сущность философии»<sup>2</sup>.

Однако для Перельштейна квантэссенция такой кинофилософии «Матрица» – «виртуальный бифштекс». Вторая часть книги «Метафизика кинорежиссуры» – это развернутый мастер-класс по *медленному кино* (прежде всего Андрея Тарковского). «Модель художественной

---

<sup>1</sup> Гройс Б. Искусство. Дизайн. Политика // Гуманитарные технологии. Информационно-аналитический портал. – URL : <http://gtmarket.ru/laboratory/publicdoc/2006/664>

<sup>2</sup> Люсый А.П. Литературный киноглаз : учебное пособие по опознанию кинопотенциала пространства и текста. – М. : ГИТР, 2019. – 152 с.

вселенной», как называется первая глава второй части, начинается с изложения взглядов Михаила Гершензона о важности «медленного чтения». Михаил Гершензон размышляет о художественном творчестве как об опыте целостного видения мира, носителем которого становится целостная личность автора. Творящий представляется Гершензону «избранныком», которому «дано длительно созерцать свое видение»<sup>1</sup> (с. 87). Таким образом, акцент переносится с частного предмета, попавшего в поле зрения творящего, на всеобъемлющее зрение автора. Так творится не поддающееся описанию «неизобразимое в понятиях» видение, а не та или иная форма.

Для Перельштейна у Гершензона важна постановка проблемы конгениальности критика, а шире – читателя – художнику, указывающая тем самым на общее духовное поле их деятельности. Ведь «Художественная критика – не что иное, как искусство медленного чтения, т.е. искусство видеть сквозь пленительность формы видение художника. Толпа быстро скользит по льду, критик скользит медленно и видит глубоководную жизнь. Задача критика – не оценивать произведение, а, узрев самому, учить и других видеть видение поэта, вернее, учить всех читать медленно, тот, кто глубоко воспринимает художественное произведение, творец не в меньшей степени, чем его непосредственный автор» (с. 131). Проблема «медленного чтения» как духовного сотрудничества, как разделения бытия с созерцателем, погруженным в бытие, актуальна и по сей день.

Вторая глава, «Творчество как исповедь», – попытка представить саму структуру кинематографической исповеди в культурном контексте. Сам феномен исповеди – это и становление *внутреннего экрана*. Приводится высказывание мастера адвайты Пападжи: «Ты есть Существование и тот Покой, что за пределами покоя. Ты тот экран, на который проецируется все». Экран не появляется и не исчезает. Он олицетворяет саму вечность. Далее Пападжи развивает свое понимание метафоры экрана, вполне сопоставимой с образом колесницы в своей значимости и простоте» (с. 170). Такой экран безупречно чист.

Проявленный мир есть проекция наших желаний на экран сознания. Но мы не являемся этими проекциями, мы – именно экран. Такой экран Сознания есть высшая сфера бытия, она же видящий. Луч

кинопроектора – сфера сознания автора, его способ представления реальности, он же – видение.

Итак, колесница превращается в экран, *колесницу видения*. В ней герой зависит от автора и экрана, автор – от зрителя, экрана и героя. И только экран, как метафора нашего вечного Я, не зависит ни от кого и ни от чего. «Когда сквозь видимое проступает видение, мы говорим об особом стиле режиссера, о его узнаваемом почерке, о свойственных ему приемах экранного рассказа, о том, что Андрей Тарковский назвал «главной нотой», по отношению к которой резонируют «вещи, пейзаж, актерская интонация». Когда сквозь видимое проступает не только видение, но и видящий, мы говорим о художественной философии автора фильма, о метафизических основаниях его творчества, часто ускользающих от фиксации и определения. Именно в таком ключе было бы наиболее органично вести разговор о кинематографе самого Тарковского. Анализом его картины «Сталкер» мы закончим книгу» (с. 171). Что и происходит в третьей главе «Особенности метафизической оптики «Сталкера»».

Камера перемещается очень медленно, и ее таинственное движение уподобляется поступи видящего – в духе Микеланджело Антониони. Автор отсылает к видящему не только через скорость, но и характер движения камеры. Таким образом, по его мнению, видение как сфера сознания режиссера трансформируется в присутствие высшего порядка.

Камера Тарковского избегает таких общих планов, которые передавали бы параметры физического пространства во всей его евклидовой определенности. Она выхватывает фрагменты ландшафта, уплощает его в духе средневековой европейской шпалеры и даже преобразует в орнамент. Ведь пространство иконы, переживаемое как Встреча с незыблемыми основами бытия, постижение которого началось в «Андрее Рублеве», также находится вне геометрии Евклида.

Тарковский в поисках духовных корней человека устами Сталкера соединяет христианство и даосизм, отыскивая эти корни не на Западе или Востоке, а в самом человеке. Так поступают представители мистической ветви любой великой религии. В кинематографе потаенной сердечной глубины, к которому автор причисляет исповедальное творчество А. Тарковского, автор воспринимает язык метафизических истин, которые далеко не всегда поддаются вербальному выражению.

По одну руку у автора, для подтверждения этих истин, труды религиозных философов Григория Померанца и Зинаиды Миркиной, по другую – «Тысячеликий герой» Джозефа Кемпбэлла. Кэмпбелловский аллегоризм помогает интерпретировать разнообразные драматические коллизии в духе пути героя. В этом контексте евангельская притча о сеятеле выступает своеобразным аналогом пути героя. В этой притче отражены этапы вызревания глубинной Личности героя. Только вместо *трех классических этапов* «Исход», «Инициация», «Возвращение» рассматриваются четыре экзистенциальные ситуации или коллизии. Перечислим их: «Дорога» – «Птицы»; «Каменистое место» – «Зной»; «Терние» – «Накануне урожая»; «Добрая земля» – «Плоды». Данные смысловые пары образуют восемь глав кинотекста, тесно связанных между собой. При этом каждая глава – это новая, качественно отличная от предыдущей, ступень внутреннего роста героя (с. 300–301).

Если Жюли, героиня картины К. Кесьльёвского «Три цвета. Синий» не отвергнет саму себя, не разрушит иллюзию о себе, то она никогда не встретится с сбою. Из таких архитипических эпизодов состоит и блуждающий «Сталкер» Тарковского. То есть, чтобы разглядеть за видением видящего, за творческим актом – Высшего Творца, и творцу и герою нужно превратить акт понимания в трагический миф. Это значит сойти во ад разъяности, в царство плотского ума, испытать боль отождествления с автономным существованием, и воскреснуть как Целое через частную гибель.

Конечно, Перельштейн извлекает из Кемпбэлла, в соответствии со своими концептуальными установками, преимущественно «медленное и неправильное» кино (с целью глубинного исправления героя). Я специально заглянул в «Тысячеликого» и наткнулся на такой эпизод:

«...Царек Куилакары, одной из южных провинций Индии, по завершении двенадцатого года своего правления, в день торжественного праздника, велит возвести деревянные подмостки и задрапировать их шелком. Совершив ритуальное омовение в бассейне, с пышными церемониями, под звуки музыки, он затем отправляется в храм, где совершает богослужение. После чего перед всем народом он восходит на помост и, взяв в руки несколько очень острых ножей, начинает отрезать нос, уши, губы и остальные мягкие части тела. Он разбрасывает вокруг куски своего тела, пока не начинает терять сознание

от пролитой крови, и тогда в завершение он перерезает себе горло»<sup>1</sup> (с. 55). Конечно, это совсем другое кино, воплощенное не в «Сталкере» Тарковского, а скорее в «Безумном Пьере» Жана-Люка Годара.

Однако осуществленный Перельштейном метафизический срез кино в контексте культуры если и не исчерпывающ, то очень важен. Представленные в книге модели «вложенных сознаний», одним из ключевых аспектов которой является триада видящий – видение – видимое, по-новому выявляют неизменные, глубинные основания человеческого опыта, что становится возможным благодаря творчеству как исповеди. Такая, в том числе и методологическая, исповедь меняет и автора, и героя, и нас – слушателей мифа, зрителей экрана. Окрашенное в тона исповеди путешествие по вертикали сознания, в которое превращается горизонт экрана, может завершиться либо преображением, либо превратиться в бег по кругу дурной бесконечности.

---

<sup>1</sup> Кемпбелл Дж. Тысячеликий герой. – М. : РЕФЛ-БУК : АСТ, 1997. – 378 с.