

*Перельштейн Р.М.**

КИНЕМАТОГРАФ ПОТАЕННОЙ СЕРДЕЧНОЙ ГЛУБИНЫ®

Аннотация. Исследуя духовную проблематику киноискусства, автор статьи выявляет некую художественно-мировоззренческую тенденцию, которую описывает как кинематограф потаенной сердечной глубины. Лицо этого кинематографа определяет герой-странник. Цель Странника находится не где-то вне его во внешнем пространстве, а в сердце героя, хотя он и не догадывается об этом, пока не обнаружит, что путешествие подошло к концу. Автор формулирует философию цели героя-странника и обозначает ее как пребывание в настоящем моменте. Момент этот и есть неопровержимое Бытие. В рамках предложенной концепции разбираются более двух десятков картин, входящих в сокровищницу мирового кинематографа.

Ключевые слова: кинематограф потаенной сердечной глубины; герой-странник; философия цели; всеобъемлющее сознание; настоящий момент.

Поступила: 15.05.2023

Принята к печати: 20.06.2023

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

Perelshtein Roman Maksovich – DSc in Art History, of the Gerasimov Institute of Cinematography, Moscow, Russia; taigga@yandex.ru

© Перельштейн Р.М., 2024

Для цитирования: Перельштейн Р.М. Кинематограф потаенной сердечной глубины // Вестник культурологии. – 2024. – № 1(108). – С. 145–171. – DOI: 10.31249/hoc/2024.01.09

Perelshtein R.M.

Cinematography of the hidden heart depth

Abstract. Exploring the spiritual problems of cinematography, the author of the article reveals a certain artistic and ideological trend, which he describes as a cinema of hidden heart depth. The face of this cinema is determined by the hero-wanderer. The goal of this type of hero is not somewhere outside of him in outer space, but in the heart of the hero, although he does not realize this until he discovers that the journey has come to an end. The author formulates the philosophy of the goal of the hero-wanderer and designates it as being in the present moment. This moment is the irrefutable Being. Within the framework of the proposed concept, more than two dozen paintings that are part of the treasury of world cinema are being analyzed.

Keywords: cinematography of the hidden depths of the heart; the hero-wanderer; philosophy of purpose; comprehensive consciousness; the present moment.

Received: 15.05.2023

Accepted: 20.06.2023

For quoting: Perelshtein R.M. Cinematography of the hidden heart depth // Herald of Culturology. – 2024. – № 1(108). – P. 145–171. DOI: 10.31249/hoc/2024.01.10

1

В книге «Видимый и невидимый мир в киноискусстве» [Перельштейн, 2015], посвященной духовной проблематике кинематографа, я попытался выработать критерий отбора фильмов, главный герой которых стремится встать на путь преображения. Можно ли назвать этот опыт *самопознанием*? В некотором смысле, безусловно. Но часто не вполне понятно, что же скрывается за эффектным термином. Мы го-

ворим о таком самопознании, благодаря которому главный герой, именуемый протагонистом, открывается *вселенскому духовному сознанию* или Божественному началу. Вот почему, пройдя через символическую смерть, он воскресает для жизни поистине новой. В индийской философии подобная практика называется «атма-джняна», в буддизме – «срединный путь», в христианстве – богопознание. Воссоединившись с Источником жизни, протагонист становится самим собой. А вот самопознание ради самопознания оборачивается духовной катастрофой нового Фауста.

Охарактеризуем персонажа, стремящегося к единству с Жизнью, как *героя-странника*. Он совершает путешествие из *видимого* мира – в *невидимый*, а затем снова возвращается в мир проявленный, зримый. В случае физической гибели героя он возвращается в качестве Света, пролитого из высших сфер бытия. Ведь совершённый им выбор, а герой драматического произведения непременно оказывается перед выбором, представляет собой бесценный нравственный урок независимо от того, дан зрителю *положительный* пример или *отрицательный*. Всеобъемлющее сознание всё превращает в Свет. Речь идет и о лентах, проникнутых евангельским духом, и о фильмах, в которых «высший духовный идеал» сформулирован в понятиях других великих мировых религий. Картины, относящиеся к этому направлению, я назвал, прибегнув к метафоре, *кинематографом потаенной сердечной глубины*. Перечислю те из них, которые были исследованы мной в упомянутой выше книге.

«Короткие встречи» (1967) Киры Муратовой, «Белая лента» (2009) Михаэля Ханеке, «Андрей Рублев» (1966) Андрея Тарковского, «Мушкет» (1967) Робера Брессона, «Профессия: репортер» (1975) Микеланджело Антониони, «Расёмон» (1950) Акиры Куросавы, «Виридиана» (1961) Луиса Бунюэля, «Комиссар» (1967) Александра Аскольдова, «Сталкер» (1979) Андрея Тарковского, «Дама с собачкой» (1960) Иосифа Хейфица, «Фауст» (2011) Александра Сокурова, «Место под солнцем» (1951) Джорджа Стивенса, «Управляющий Сансё» (1954) Кендзи Мидзогути, «Пятая печать» (1976) Золтана Фабри, «Бесы» (1988) Анджея Вайды, «Вкус вишни» (1997) Аббаса Киаростами, «Волчок» (2009) Василия Сигарева, «Молчание Лорны» (2008) братьев Дарденн, «Лурд» (2009) Джессики Хауснер, «Парад планет» (1984)

Вадима Абдрашитова, «Герой» (2002) Чжана Имоу, «Трудно быть богом» (2013) Алексея Германа.

На страницах книги «Видимый и невидимый мир в киноискусстве» эти картины подверглись эстетическому и киноведческому разбору. Основное внимание было уделено роли визуальной метафоры, способам выражения незримого, проблематике отсутствия, которая рассматривалась в контексте апофатического богословия. В данной же работе ставится более пространная задача, междисциплинарный характер которой еще более очевиден. Опираясь на те же ленты, мы проанализируем *философию цели* героя-странника.

В приведенных фильмах исследуется внутренний мир человека, но исследуется не столько с позиций психоанализа, который ищет мотивы поведения киногероя в области разума, именуемой *подсознанием*, сколько с позиций традиционных духовных учений, которые проливают свет на сферу *сознания*. Вот почему кинематограф потаенной сердечной глубины не стоит смешивать с посланиями тех режиссеров, которые свидетельствуют о потаённой жизни человеческого сознания, часто подразумевая под «сознанием» иррациональный мир бессознательного¹. Четкой границы между двумя направлениями кинематографа, одно из которых тяготеет к онтологической проблематике и ориентированно на «метафизику сердца», а другое – к психологической проблематике и связано с экзистенциальной психологией, конечно, не существует.

О чем же кино, тон которому задает герой-странник? Оно всегда о глубине чувств, о тайне этой глубины, о бездонности этой тайны. Оно собирает дух и собирает человека. Оно становится условием роста души. Это рассказ о сокровенном, о том, что нельзя показать, но к чему можно подвести. Однако идти нужно, как выразилась поэт и религиозный мыслитель Зинаида Миркина: «сквозь плотность, истончая, опрозрачивая плоть до открытия духовных, незримых пластов бытия». Идти нужно, продолжает Миркина: «...до той реальности, которую нельзя увидеть глазами, но которая составляет суть и смысл всего видимого». А вот вывод, который делает Зинаида Александровна: «Только открыв эту реальность, можно понять, что всё, что мы ощущаем пятью чувствами, на самом деле не имеет окончания, не обрывается, а втекает в невидимый Океан, являющийся одновременно и устьем, и истоком жизни» [Миркина, 2015, с. 275].

Индуистски-буддийский образ Океана уже давно покинул пределы мира Южной Азии и стал общеизвестной метафорой безграничного бытия. С образом Океана соседствует образ волны. Современный духовный учитель Муджи говорит о том, что волна – это и есть Океан, но когда она возникает, ей дают имя «волна». Приняв его, она как бы обретает автономное существование, но при этом остается водой, текущей в воде. Когда же волна «умирает», с водой ничего не происходит, как ничего не может произойти с неопровержимым Бытием.

До некоторой степени волна и Океан символизируют два уровня всеобъемлющего сознания, первый из которых принято описывать как *профанный*, а второй – как *сакральный*. Профанный уровень разворачивается в *горизонте творения*, и имеет дело со всем оформленным и конечным. Это царство пяти чувств. Сакральный уровень представляет собой *духовное творчество*, но понимаемое не как ставрогинское заигрывание то с Богом, то с дьяволом, а как прикосновение к высшим сферам бытия до конца открытым этому бытию сердцем. Однако духовное творчество, которое становится благодатной почвой для проращивания зёрен невидимого, не противопоставляет себя царству пяти чувств, а тайно раскрывает свои объятия каждому из них.

2

Кинематограф, черты которого я пытаюсь выявить и угадать, считает в себе *исповедальность* с *поэтичностью*, а если выделить в отдельную группу отечественные киноленты с ярко выраженным авторским почерком и особой духовной интонацией, то к исповедальности и поэтичности мы должны будем прибавить *историчность*. Герой-странник или просто Странник не приукрашивается и не идеализируется. Самопознание может снять пелену невежества с его глаз, а может привести и к полной нравственной деградации. Дорога в ад вымощена благими намерениями.

Благородный дон Румата из германовской картины «Трудно быть богом», желая на манер утописта исправить неудачное человечество, проливает кровь в Арканаре. Этот герой-странник, совершивший путешествие в межгалактическом пространстве, из хранителя вселенского равновесия превращается в карающий меч правосудия. Вложив в свою руку символический бич божий, он терпит духовное поражение.

Да, дон Румата остается в Арканаре. Он даже обретает свою новую семью. Но с возложенной на него миссией герой не справился.

Сокуровский Фауст возомнил себя богом на иной лад. Став волной, обретшей автономное существование, человеческий ум или фаустовский ум устремился к горизонту, за которым его ждет лишь ледяная пустыня одиночества. «Она там! Дальше! Дальше и дальше!» – кричит обезумевший герой-странник, и бежит навстречу миру. Только что он забил камнями Мефистофеля, который оказался последней ниточкой, хоть как-то связывающей его с духовным миром. Фауст хочет *овладеть* тайной природы, а не – *причаститься* ей. Точно так же наш *психологический, материальный* ум [Муджи, 2021] ищет власти, подменяя интенции духовной жизни весьма примитивными, но чрезвычайно живучими инстинктами. И стратегия *выживания*, в основе которой лежит принцип жесткой конкуренции, целиком подминает под себя стратегию *жизни*, ориентированной на особое духовное сотрудничество, благодаря которому и восстанавливается вселенское равновесие.

Банковский служащий Дмитрий Гуров из картины «Дама с собачкой» застигнут врасплох любовью, причем любовью не просто к замечательной женщине, а к тому незаходящему свету, который осветил и его жизнь, и жизнь Анны Сергеевны. Души познали Белый Огонь, а, значит, они уже не собьются с пути, ведущего к Источнику. Они уже живут океанической жизнью, но эта жизнь полна трудностей. Гурову и Анне Сергеевне приходится лгать, скрываться: он жене изменяет, она – мужу, но они не изменили чему-то гораздо более важному – своему человеческому призванию. Лишь соединяясь друг с другом в Боге, люди становятся людьми.

Исповедальный характер этих лент несомненен. Причем и в германовской, и в сокуровской, и в хейфицевской экранизации исповедуете человек индустриальной эпохи. Символично, что рассказ А. Чехова «Дама с собачкой» (1899) был опубликован в самом конце XIX столетия. Мы хорошо знаем как быстро конка и паровоз уступят место аэроплану и атомной бомбе. А вот человек продолжает твориться медленно. Но его духовное становление вовсе не отстаёт от технического прогресса: оно происходит в ином измерении.

Индийский мудрец Парамаханса Йогонанда напоминает, что океан иллюзий имеет начало и конец, он окаймлен Божественными бере-

гами. А вот Океан неопровержимого Бытия безграничен. Именно о нем мы и ведем речь. Океан неопровержимого Бытия – символ того, что не рождалось и не умрет, что не пребывает в становлении, а неизменно и вечно, как условие жизни, как возможность, как кузница всех изменений. Вот почему неизменный вечный Океан обладает неиссякаемой жизненной силой, невероятной творческой энергией и тем Вселенским Покоем, сравнить который не с чем.

Непробужденная душа сразу выдает себя, когда заявляет, что быть Океаном скучно. Не скука ли заставляет страдать подпольного героя Достоевского, то есть – жить выдуманной жизнью. Вот признание, с которым мы столкнемся в повести «Записки из подполья» (1884). «...скучно уж очень было сложа руки сидеть; вот и пускался на выверты. (...). Сам себе приключения выдумывал и жизнь сочинял, чтоб хоть как-нибудь да пожить» [Достоевский, 1973, с. 108]. Но если позволяющая себя творить душа вместе со своим Создателем творит мир, если она входит в творчество Бога, становится этим творчеством, вмещает его и одновременно ощущает и осознаёт себя в качестве завязи Бытия, при этом до конца отказавшись от всех преимуществ: от идеи власти в чём бы она не выражалась и идеи господства какие причудливые формы она бы не принимала, то такой душе просто некогда скучать. Скучает и пускается на выверты лишь невежественная душа, а, точнее, *поверхностная* часть нашей души. Любящая душа, ее *глубина* трудится не покладая рук.

Дочь в психологической драме «Волчок» отдает свою жизнь за мать, которая представляет собой совершенно опустившееся существо. Идя на жертву, девочка-подросток пытается достучаться Богом до Бога. Дочь верит в то, что мать еще можно спасти, спасти Любовь. Именно так Христос исцеляет Марию Магдалину от одержимости семью бесами. Пусть дочь не Христос, а мать – не будущая мирносица Мария Магдалина, но без этого контекста гибель дочери под колесами автомобиля, ее жертва, прежде всего девочка пожертвовала своим отдельным «я», теряет всякий смысл. Пространство постсоветской России, ее пьющая обнищавшая глубинка изображена в «Волчке» как место, забытое Богом, но жертвенный поступок героини, пусть даже он и покажется кому-то бессмысленным, способен перевесить беспросветный ад поверхностной жизни.

Однако бессердечие взрослых может оказаться причиной полного озверения детей. И молодому школьному учителю из фильма «Белая лента», и нам, зрителям, становится понятно, что, прежде чем заговорят жерла орудий, война незаметно, прикрывшись житейской рутиной, совет свое гнездо в семье. Ненависть детей к лицемерным деспотичным отцам и гнев отцов, направленный на непослушных, своих нравных детей, – это тот сухой порох, которым начиняются и, возможно, всегда будут начинаться сначала сердца и души, а потом снаряды и пули. В финальной сцене фильма мы узнаём о начале Первой мировой войны, которая продолжит вереницу нераскрытых деревенских преступлений, попирающих *человечность* в человеке. Весь мир пустится в дорогу, и каждый, поставленный под ружье житель планеты Земля, окажется человеком с чужбины.

Скука – это сомнение в том, что ты – Океан. Скука – это укромное место для мысли: «А что если духовный океан лишь чья-то выдумка? По-настоящему существует только моя обособленная непредсказуемая индивидуальность». Или как сказал бы всё тот же «подпольщик»: «Стою я... за свой каприз и за то, чтоб он был мне гарантирован, когда понадобится» [Достоевский, 1973, с. 119]. Вот тогда-то нашему уму – уже автономному, уму, «стоящему за свой каприз», сразу же становится нечем занять себя. Однако вопрос этот, если рассматривать его всесторонне, чрезвычайно сложен.

«Капризу» в данном случае мы противопоставляем мистический опыт служения. Но речь идет о служении не какой-нибудь прогрессивной идее, передовой теории социального развития, а – о служении истоку бессмертных сил, животворной глубине, творящему Свету. Противопоставляя *каприз служению*, мы разводим по разным углам *свободу воли* и *свободу*. Если, как замечает философ Григорий Померанц, *свобода* есть полнота жизни не отделимая от Любви, то тогда *свобода воли* превращается в манифестацию своей воли, не делимую от *каприза* «подпольного парадоксалиста».

У молодой женщины Кристины из драмы «Лурд» тяжелейшее заболевание, она прикована к инвалидной коляске. Но Кристина совершает паломничество в святое место, и случается чудо – рассеянный склероз побежден. Дева Мария услышала молитву молодой женщины, хотя нельзя сказать, что молилась Кристина горячо. Мало того, ее товарищи, «чающие движения воды», несколько разочарованы, так как

не считают Кристину наиболее достойным кандидатом на избавление от мук. Кто-то из них даже теряет веру в Божью справедливость. Словом, необъяснимый Божий план, который в отношении Кристины оборачивается милостью, заставляет страдать невежественную часть нашей души. Когда симптомы грозной болезни снова возвращаются, и Кристина вынуждена присесть, ей услужливо пододвигают инвалидное кресло, и насельники отеля «Мадонна Плаза» испытывают даже некоторое облегчение. Праздник жизни продолжается, и по тому, с каким энтузиазмом паломники, явившиеся в Лурд за исцелением, хотят развеять свою скуку, становится понятным, что явились они в святое место за тем, чтобы попросить у Бога *что-то*. Сам Бог им не нужен.

Православный проповедник XX века Антоний Сүрожский как-то заметил, что чудо состоит не в нарушении законов земного мира, а – в восстановлении законов Царствия Божия. Пока жаждущий чуда уповает на Божью *силу*, а не на Его *любовь*, он пребывает в цепких лапах автономного ума. Любовь же, высшая любовь Творца к Своему творению, может принимать самые разные формы. А значит, чудо состоит в том, что душа обретет дар угадывать Бога во всём, а особенно в тех условиях своего роста, которые изменить невозможно. И чудо состоит в том, что душе уже некогда скучать. Она угадывает и угадывает со всё большей прозорливостью и бесстрашием, благодарит и находит всё новые поводы для благодарности. Конечно, для Бога нет невозможного. Но нужно ли душе проходить через ворота сверхъестественного, нужно ли, чтобы наша душа стала виновницей нарушения земных законов? Об этом лишь Богу известно. И если после встречи с Божьей силой, которая вдруг нарушит законы падшего мира, душа, получив желаемое, снова заскучает, то исцеление лишь отвлечет ее от взращивания своего духовного центра, от тихой беседы с Создателем.

Герой-странник показан таким, каков он есть в данный момент, однако он уже получил от авторов фильма задание вырасти в свою полную меру. Странник может быть праведником или скитальцем, паломником или изгнанником², но замечено, что часто возникает соблазн сделать странника как художественного персонажа носителем авторской оценки [Хайнади, 2003, с. 2–3], и именно в силу этого его фигура привлекательна для нас. От авторской оценки рукой подать до феномена исповедальности: одно в другое перетекает незаметно.

3

Кинематограф потаенной сердечной глубины счастливо избегает морализаторства и доктринерства, так как он не спускает герою верха в качестве директивы правильную модель поведения. Страннику не только предоставляется выбор, за ним закрепляется и право на ошибку.

Задача драматурга и режиссера подвести героя-странника к судьбоносному выбору, сделать неизбежным этот выбор, а вовсе не совершать выбор *за* героя. У авторов фильма нет права делать Странника заложником своих политических убеждений, автономной морали; культурной, расовой, религиозной идентичности или каких-либо иных ценностных установок идеологического порядка. Иное дело мир идей. Искусство и питается идеями, и порождает их. Согласно Фёдору Степуну – философу, историку, писателю, идеология является сформулированной идеей. Идея же – это нечто бесформенное, носящееся в воздухе, однако представляющее собой как бы центр духовной жизни человека. Степун предупреждает об опасности подмены «Божьего замысла о мире (т.е. идеи) произвольными домыслами и выдумками (т.е. идеологиями)» [Жукова, 2018, с. 591].

Комиссар Клавдия Вавилова из драмы «Комиссар» всходит на Голгофу той идеи, которой она служит. В жертву этой идеи Клавдия приносит свое материнство: оставляет грудного ребенка на попечение семьи Ефима Магазанника. Жертвует отцовством и Авраам, когда являет готовность отдать Иегове своего сына Исаака. И хотя комиссара Вавилову невозможно сравнить с патриархом Авраамом, но сама готовность прикоснуться к первооснове жизни, соединиться с ней в жертвенном порыве, выступает мощным противовесом аду отдельного «я». Режиссер показывает свою героиню, этого апостола новой веры, в некой исторической перспективе: откровением Вавиловой становится Катастрофа европейского еврейства. Героиня режиссера Александра Аскольдова не столько безраздельно отдает себя классовой борьбе и становится проводником коммунистической идеологии, сколько, окликнутая «добрым Интернационалом» жестянщика Ефима, приносит свою жизнь на алтарь *идеи всечеловеческого братства*.

Божий замысел о мире и есть потаённая глубина сердца. Глубина глубин бытия – вот цель, которую ставит перед собой Странник, даже и не подозревая об этом, и постепенно, по мере приближения к цели,

его путешествие становится синонимом преображения. В некоторых случаях целью путешествия может стать и тоска по преображению, или, выразусь иначе, – тоска по истинному самому себе.

Тоской этой охвачена грезящая о лаврах отшельницы и даже помышляющая о венце мученичества молодая послушница Виридиана. Однако заканчивает она игрой в покер со своими новыми друзьями. Воображаемый мир, воображаемая вера, воображаемый Бог не выдерживают столкновения с жизнью. Виридиана открывает парад бунюэлевских неудавшихся святых. Автономная волна может возлагать на свою голову какие угодно венки, и до поры до времени воображать себя Океаном, тайно воспламеняясь от своей избранности, но, к сожалению, ею движет гордыня. Вот почему Голгофа, на которую волна рассчитывает, превращается в кладбище честолюбивых стремлений и высоких помыслов. Возможно, именно «Виридиана» поможет нам разобраться в замысле картины «Пятая печать» Золтана Фабри, которого так и хочется называть венгерским Бунюэлем.

Часовщик Дюрица из «Пятой печати» оказывается перед тяжелейшим выбором – совершить малое зло, от него требуется дать пощечину партизану, который олицетворяет собой распятого Христа, или совершить большое зло – обречь почти на верную гибель детей, которых он прячет в своей квартире. Их родители – евреи, цыгане, коммунисты – либо находятся в концлагере, либо убиты венгерскими национал-социалистами. Но зло не бывает малым или большим. Важно лишь, в чьем присутствии совершается выбор – в присутствии Бога или дьявола. Дюрица, позволявший себе вроде бы простительное высокомерие по отношению к своим друзьям – книготорговцу Ласло Кирай, столяру Ковачу, трактирщику Бела, снисходящий до их мещанских идеалов с высот своего подвига, совершает выбор все-таки в присутствии дьявола. Поэтому, что бы часовщик ни выбрал – «ударить Бога» и спасти детей, или не совершать святотатства и бросить детей на произвол судьбы, в состоянии дилеммы окажется ведущая автономное существование волна. Вот почему на неудавшегося святого обрушиваются небеса во время бомбежки. Дома превращаются в столбы пыли и дыма, но Дюрица, словно на Страшном суде предстающий пред лицом Божиим, остаётся невредим. Божий суд – это суд совести.

4

Проблематику фильмов, герой которых ищет смысл жизни в горизонте творения и обретает его или не обретает, можно назвать *экзистенциальной*. Сюда же относятся и «кино морального беспокойства», зародившееся в Польше в середине семидесятых годов XX века и отрефлексированное советским экраном на излете эпохи «хрущёвской оттепели». К ярким отечественным представителям кино морального беспокойства можно отнести таких режиссеров, как Вадим Абдрашитов, Глеб Панфилов, Роман Балаян, Георгий Данелия, Илья Авербах, Марлен Хуциев. Активная гражданская позиция мастеров отечественного экрана, их чувство такта, их художественная интуиция позволяли сочетать социальную драму с весьма тонким психологизмом.

Но если герой ищет смысл жизни в духовном творчестве и находит его в служении высшему началу, которое одновременно является «сокровенной сердца глубиной», или не находит смысла, но тоскует по нему, то тогда мы имеем дело с *метафизическим* кинематографом. Можно даже говорить о нем как о «моральном кинематографе». Таково, например, творчество бельгийских режиссеров братьев Дарденн, крайне далеких от назидательности и морализаторства. Жан-Пьер и Люк Дарденны продолжают гуманистическую традицию французского режиссера Робера Брессона и, в какой-то мере, датского Карла Теодора Дрейера. Торжественно-медлительный темп фильмов Дрейера в поздний период его творчества тяготеет к той созерцательности, которая станет основой художественного метода режиссера Андрея Тарковского. С именем последнего часто и связывают представления о метафизическом кино. Последнее может также называться *трансцендентным*. А американский эстетик Пол Шредер ввел понятие «*трансцендентального стиля*» в кинематографе. Он исследовал творчество уже упомянутых нами Брессона и Дрейера, поставив в один ряд с ними японского режиссера Ясудзиро Одзу [Шредер, 1996–1997, с. 182–200].

Балканская девушка Лорна из драмы «Молчание Лорны» ради пропуска в цивилизованный мир, а именно – получения бельгийского гражданства, должна повести себя весьма нецивилизованно – помочь отправиться на тот свет наркоману Клоди, с которым заключила фиктивный брак. Но, движимая любовью к ближнему, она делает всё, чтобы Клоди выкарабкался. Однако Лорне это не удастся. Теперь ей самой нужно спастись: жизнь девушки находится в опасности. Лорна

решает, что она беременна от Клоди, хотя, судя по всему, никакого ребенка нет. Героиня братьев Дарденн вынашивает свою душу, с нею она и разговаривает, свою потаённую сердечную глубину и призывает в жизнь.

Было бы вполне справедливым величать кино, в котором вопросы духовной жизни выходят на первый план, *мистическим*, если бы не устоявшееся крайне искаженное понимание этого термина. С мистикой принято связывать нечто сверхъестественное, часто inferнальное, то, что поражает воображение *волны*, то, что вводит в некий транс *волну*, еще не осознавшую себя *Океаном*, то, что ее ужасает, потому что угрожает ей уничтожением. Истинный же мистический опыт есть победа над страхом исчезновения *волны* в *Океане*, полное преобразование отдельного «я», необратимое возвращение к нашему естеству, к нашей сущности.

Иранец средних лет господин Бади из фильма-притчи «Вкус вишни» собирается наложить на себя руки. Выпив всё имевшееся в доме снотворное, он ложится в заранее приготовленную могилу. Наш герой-странник, далеко же он собрался, озабочен лишь одним, чтобы его тело прикрыли землей. Но никто не соглашается оказать услугу самоубийце. От него в ужасе убегают, его отговаривают. Трудно сказать, как давно господин Бади принял решение свести счеты с жизнью, сколько именно последних лет своей жизни он этим занимался в своей голове. Что побудило его к этому? В конце концов всё это не так уж и важно. Важно, что человек, одержимый скукой, которую он обряжает в тогу философа или в разноцветную куртку паяца, может потратить целую жизнь на культивирование своей отделённости от Жизни. Никто не собирается лишать нас этого «каприза», да это и невозможно. Но порою именно «каприз» и всегда *право* на «каприз» отдаляет духовное пробуждение. Опыт физической смерти мистичен, но страх перед физической смертью, если он остается непреодоленным, к мистическому опыту не имеет никакого отношения. Не этот ли страх и заставляет героя «Вкуса вишни» взять билет в один конец? Подобное преодоление страха не является победой над ним. Хотя бы потому, что за страхом перед смертью скрывается страх перед жизнью. Именно от Жизни и бежит господин Бади, кружа на своем джипе по окрестностям Тегерана. Но он не видит Господа за облаками красной пыли, в кронах цветущих деревьев, и не чувствует на себе Его любовь.

В связи с кинематографом потаённой сердечной глубины можно было бы говорить и о *богоискательском* кино и даже о «*религиозном*», что отчасти справедливо, но тогда снова возникает опасность подмены понятий. Искусство избегает подверстывания художественного замысла под духовную доктрину.

5

Преображенный герой-странник совершает выбор не как тот, кто обладает свободой воли, а как тот, кто поддерживает равновесие во Вселенной. Он действует не как *деятель*, а как тот, кто позволяет самосветящимся глубинам жизни действовать через него. Странник может быть воином или мирянином, раскаявшимся преступником или приговоренным к смерти невиновным, который почему-то вдруг признаёт свою вину и духовно преобразается. Однако, раскаяваясь и преобразаясь, он не становится *деятелем* в том смысле этого слова, который в него вкладывает автономный ум.

Великий воин Безымянный из исторического фильма «Герой» проникает во дворец к императору-тирану, чтобы убить его. Меченосцами разработан весьма хитроумный план покушения на Цинь Ши-хуанди, но основатель империи Цинь, каким он представлен в картине Чжан Имоу, разоблачает заговорщиков. Однако император не знает всей правды. Не знает ее и сам убийца, явившийся по его душу. Решение Безымянный должен принять здесь и сейчас. И он берет сторону одного из заговорщиков, в рядах которых произошел раскол. Безымянный полагает наиболее благоразумным сохранить жизнь императору. Каким бы Цинь Ши-хуанди ни был чудовищем, он является символом объединения Поднебесной. Идея эта ёмко выражена в девизе «Всё под одним небом». Фильм состоит из трех новелл, каждая из которых представляет собой версию событий, произошедших до встречи Безымянного с императором. Но даже в последней версии, которую есть все основания считать истинной, остается неясным как же поступит меченосец Безымянный? Другими словами, истина находится на острие *настоящего момента*, и лишь настоящий момент является достоверным рассказчиком. Всё, что ему предшествовало, и всё, что последует за настоящим моментом в виде его описания, обречено стать ангажированной интерпретацией и обрасти предвзятыми суждениями. Китайская картина «Герой» перекликается с японской

лентой «Расёмон». Оба фильма иллюстрируют дальневосточную картину мира, в которой *знанию* противопоставляется не другое знание, а *незнание*, *форме* – не другая форма, а *пустота*. Вот почему такое огромное значение в духовных учениях и философских школах Дальнего Востока придаётся *недосказанности*. И она позиционируется как самая главная составляющая поэтического мироощущения.

Фильм-загадка «Расёмон» набрасывает вуаль интерпретации на природу любого события, и нередко именно вуаль выдается за само событие. Когда средневекового индийского поэта-мистика Кабира (1398–1518), который оказался свидетелем драки, спросили в суде, что же произошло на самом деле, он дал парадоксальный ответ. Кабир сказал, что его глаза видели, но глаза не умеют говорить. Язык даром речи обладает, но язык ничего не видел. Мудрец вовсе не ушел от ответа, он просто не стал набрасывать на событие вуаль. И судья вынужден был отпустить драчунов с миром, так как оказался бессилен, перед неудержимым потоком Божьего творчества. Однако дровосек в картине Куросавы, который явился свидетелем и отчасти участником разыгравшейся в чаще криптомерий трагедии, берется вырастить и воспитать подкидыша, оставленного на ступенях древних ворот. Милосердный, жертвенный поступок дровосека проливает свет на духовную природу события как такового, и превращает это событие в неопровержимое Бытие.

В экранизации романа Теодора Драйзера «Американская трагедия» (1925) (фильм вышел под названием «Место под солнцем») молодой человек Джордж решает избавиться от беременной невесты, которая встала на его пути. Джордж мечтает жениться на девушке из высшего общества Анджеле Викерс. Он любит и любим, но досадная связь с Элис Трипп ставит крест на его честолюбивых планах. Джордж заманивает Элис на озеро, но опрокинуть лодку и утопить докучливую молодую женщину не решается. Однако лодка переворачивается, и Элис Трипп погибает. Мы не знаем, что произошло на озере. Но теперь уже вуаль интерпретации на событие набрасывает не только участник трагедии Джордж, но и суд присяжных, прокурор, адвокат, преподобный Моррисон, мать Джорджа, и, наконец, мы, зрители. Находясь в тюрьме, Джордж духовно созревает. Вопрос стоит уже не так – виноват он или не виноват, заслуживает он электрического стула или нет, а – участвует ли он вместе с Богом в сотворении ми-

ра, в сотворении человека, или воспринимает себя чем-то отдельным от высшего творчества жизни. И Джордж, может быть, впервые говорит себе – да, я беру ответственность не только за свои поступки, но и за помыслы. Перед лицом неизбежного Джордж Истмен раскаивается в *задуманном* как в *содянном*, потому что его намерение пусть и косвенно привело к смерти женщины, которая ждала от него ребенка.

Покаяние не только очищает душу Джорджа, покаяние собирает его Дух. Вот тогда и прекращается всякая борьба в душе героя, больше душу не раздирают противоречия. Герой-странник обретает заветную целостность, которая делает его бесстрашным и дарует ему освобождение от его рыщущей, словно хищник в ночи, *отдельности*. Отныне он и творящая сила, которая призвала его в Жизнь, – едины. Джордж светло всходит на эшафот. Он слышит поющий Свет. Он любит Анджелу, Анджела любит его. Система правосудия, механизм воздаяния могут казаться сколь угодно несовершенными, но *совершенно* состояние единства с жизнью, единства с потаённой сердечной глубиной всех созданий Божьих.

Исповедальная интонация автора, а следовательно, и героя, поэтический стиль мышления автора, а иногда – героя, упомянутая мной в связи с русской художественной традицией историчность, хотя последняя часто является неотъемлемым атрибутом европейского, американского и азиатского кинематографа, – вот основные компоненты того направления в киноискусстве, четко определить которое, учитывая всю совокупность его аспектов и сложность их взаимосвязи, не представляется возможным. Тайна подлинного искусства невыразима, и этой тайне можно только причаститься.

6

Перед героем фильма, жанровую принадлежность которого мы не станем определять, хотя речь идет преимущественно о драме, могут ставиться самые разные цели, – как материального уровня, так и духовного. Герой стремится к обретению всевозможных благ как земных, так и более высокого порядка, но за ними скрывается *цель целей*. Она не имеет никакого отношения ни к материальным ценностям, ни к духовным обретениям. «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное» (Мф. 5, 3). Такова первая заповедь, которую дает Иисус в Нагорной проповеди.

Целью целей для Странника или высшим благом становится пробуждение к своей истинной природе, его укоренение в единой высшей реальности, а это часто сопряжено с потерей всего того, чем он обладал.

Высокопоставленный чиновник Дзусио из картины «Управляющий Сансё» отказывается от своего привилегированного положения, чтобы предстать перед ослепшей от горя матерью. Она узнаёт его и признаёт только в том случае, если Дзусио сохранит верность заветам отца, человека в полном смысле этого слова. Отец Дзусио – губернатор Масаудзи Тайра – был гуманным правителем, который пекся о подданных как о своих детях.

В очистительном огне мудрости сгорает прежний мир Странника, все его наработанные представления о себе самом. Вдруг обнаруживается то, что безраздельно владеет героем, но при этом уважает его свободу, не лишает его свободы, как это делает какая-нибудь испепеляющая страсть, полностью подчиняющая себе человека.

Экранизируя роман Ф. Достоевского «Бесы» (1871–1872), Анджей Вайда останавливает свой выбор на фигуре Ивана Шатова: он главный герой фильма. Шатов рвёт с бесовщиной. Шатов бросает вызов князю тьмы Ставрогину. Да, Шатов погибает, захваченный инерцией зла, но он уже разоблачил своего кумира Николая Всеволодовича Ставрогина, то есть нравственная победа уже одержана. Качая на руках новорождённого, Иван прикасается к неопровержимому Бытию. Пелена его отдалённости от потаённой сердечной глубины, от «блаженства Естества», от океана вселенского сознания сходит с глаз.

Духовное пробуждение или томление по нему мы можем обнаружить лишь в «классическом кино великих вечных вопросов», как его определил кинокритик Андрей Плахов, или в кинематографе потаённой сердечной глубины, который и продолжает традицию духовных исканий мастеров экрана, и включает ее в себя. Художники, следующие за своей духовной интуицией, нередко оказываются оригинальными мыслителями, философами и даже богословами. Но им всем присущ в той или иной мере поэтический стиль мышления, так как только поэзии по силам донести в образной форме глубочайшие откровения учителей человечества. Вот почему поэтический стиль мышления прежде всего культивирует *переживание целостности бытия* или, как выразились бы индийские мудрецы, – «*непрерывный опыт Естества*».

Когда царь поручает герою русской волшебной сказки пойти туда – неизвестно куда и добыть то – неизвестно что, он открывает огромные перспективы перед *философией цели*. К искомым величинам «неизвестно куда» и «неизвестно что» следует добавить еще один компонент уравнения – на поиски отправляется *неизвестно кто*. Ведь, добившись цели, с «добычей» возвращается уже другой человек – персонаж, познавший самого себя, открывший свое предназначение. Наказ «Пойди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что» становится онтологической загадкой, и побуждает героя-странника разобратся в мотивах своих действий, а также выяснить, является ли он вообще *деятелем*. Мы еще не раз будем обращаться к феномену *деятеля*, так как он имеет прямое отношение к типу героя, именуемого Странником.

Когда мы заводим разговор о философии цели и даже цели целей, которую ставит перед собой герой исповедующийся, склонный к рефлексии и созерцательности, мы сталкиваемся с притягательной парадоксальностью описания этой цели, а также путей, ведущих к ней. Во-первых, сомнительна необходимость движения Странника не только к цели, но и к цели целей, а, во-вторых, возникает вопрос, а существует ли цель?

Герой-странник, если мы рассмотрим его сквозь призму мифа, отправляется в путешествие, а затем, пройдя инициацию, возвращается духовно обновленным. Так он достигает цели. Но истинная Цель путешествия не может находиться вне Странника, поэтому получается, что и достигать ему нечего. Как говорит учение о недвойственности – «Ты уже То!». Не существует цели вне тебя, отдельно от тебя, куда же тогда стремиться? Нет *тебя* и *цели*, нет *двух*. Истинный Ты и есть цель всех твоих духовных практик.

Шестеро резервистов из фильма «Парад планет» отправляются на военные сборы, а попадают на Страшный суд, а, вернее, души их должны до конца открыться ночному небу. Небо не сводит глаз со Странников, а они – со звездного купола, и вдруг становится совершенно ясно, что Небо пребывает на потаённой глубине их душ, а души, все души, никогда не покидали глубин Вселенной или глубин всеобъемлющего сознания. Летнее ночное небо становится метафорой связи мертвых и живых, живых и живых, живых и еще не рожденных, а значит, и все почившие поколения, и все еще не постучавшиеся в

этот мир поколения, все ныне живущие и ушедшие находятся в одном пространстве, в пространстве Любви, где нет смерти.

Кинематограф потаённой сердечной глубины ориентирован на героя, путь которого подобен широко понятой духовной практике, ведущей к пробуждению. Но прозревшее существо осознаёт, что центр его собственного бытия ничем не отличается от центра бытия мирового, и не нуждается в поиске. Просветленного героя больше ничто не отделяет от *центра центров*. Словом, к центру не нужно *идти*, в центре нужно *пребывать*. Уже упомянутый нами Муджи сказал об этом так: «Можно сказать, что истинное духовное путешествие – это путешествие из головы в Сердце. Впрочем, Сердце не знает никаких расстояний или путешествий. Только голова воображает такие вещи, как путешествия...» [Муджи, 2021, с. 358]. Живущему в своем истинном Доме идти некуда. «Всё во мне, и я во всём!..» [Тютчев, 1987, с. 192]. Так Странник перестаёт воспринимать себя *деятелем*.

Иконописец Андрей Рублёв из кинофрески Тарковского вытесняет Богом грех убийства, который он взял на душу. А открывшись до конца Творцу, вместив Его, осознаёт, что лишь красота спасет мир. Вместе с Бориской Андрей отправляется в путь, продолжив подвиг странничества. «Вот и пойдем мы с тобой вместе. Ты колокола лить, я иконы писать», – утешает Рублёв рыдающего Бориску. Однако преподобный Андрей Рублёв знает, что путешествие из «головы» в «Сердце» невозможно, потому что Сердце – не место, а – *призвание, служение*, вышний из *даров*, и требуется огромное мужество и еще большее смирение, чтобы этот дар принять.

7

Но наше *историческое, психологическое, эгоистическое, преходящее, ветхое, вчерашнее, отдельное, поверхностное или подпольное «я»*, представленное в виде волны, чрезвычайно смутно осознающей свое родство с Океаном, нуждается в идее *следования* из «головы» – в «Сердце». Поверхностное «я» Странника и отправляется в то рискованное путешествие, из которого оно, если всё сложится для героя наилучшим образом, никогда не вернется. Отдельному «я» Странника пока еще невдомек, в какое опасное предприятие его втягивают драматург с режиссером, и что авантюрное приключение закончится для эгоистического «я» полной катастрофой, которую мы назовем

спасением. Вот как сказал об этом Григорий Померанц: «Неудачи во внешнем поворачивают внутрь» [Померанц, 2018, с. 223].

Домработница Надя из «Коротких встреч» вдруг постигает всю сложность жизни и прикасается к тайне, что соединяет не только мужчину и женщину, но и все души. Взяв апельсин из блюда, она уходит, чтобы не мешать счастьем людей, которых так по-разному любит. Так Надя снова становится Странником. Готовность принести в жертву свои вчерашние представления о счастье открывающемуся новому видению вещей делает Надю по-настоящему счастливой. Она приобщается к некоему большому счастью, вместить которое, понять которое еще не может, но счастье это уже делится с Настей всеми своими сокровищами.

Поверхностное «я» играет роль искателя, роль *деятеля*. А вот *Я глубинное*, которое является синонимом *Осознанности, чистого Сознания, Сердца, Того, что Есть*, оно не ищет, оно – Присутствует. В поиск вовлечено то, чего не существует, – наше воображаемое отдельное «я», и как только мы теряем его в сиянии изначального бытия, мы понимаем, что мы и есть это неделимое бытие, эта мерцающая, словно звездное небо, всецелость.

Некому спасти деревенскую девочку Мушетт, когда та решается утопиться в пруду. Человечество уже проехало мимо нее на своей железной колеснице, и даже когда фермер, управляющий трактором, оглядывается и видит юную Мушетт, он не в состоянии оценить то отчаянное положение, в котором она находится. А у самой брессоновской героини нет языка, чтобы поведать миру о своем существовании. И девочка отправляется в свой последний путь, не проронив ни слова. Мерные удары церковного колокола отсчитывают земное время, они перестают свидетельствовать о вечности. Но когда Мушетт, подняв брызги, исчезает в колышущейся воде, она, благодаря авторскому музыкальному комментарию и статичному живописному кадру как бы попадает в объятия Бога. Она всегда и находилась в них, вот только некому было разбудить ее для Божьей любви, для жизни в Духе.

Пробуждение не есть результат поиска, оно представляет собой отказ от поиска. Желать пробуждения или освобождения может облако, плывущее по небу, но не само Небо. Однако как только облако осознает себя Небом, кольца веревок опадут, ведь исчезнет то, что было *связано*. Останется только верёвка, она-то и есть наше поверх-

ностное «я». Не потому ли освобождение от каких-либо ожиданий, пусть даже от духовных ожиданий, и означает духовное освобождение. Вот почему говорится – ищите и тогда потеряете. Сама идея поиска уже ставит под сомнение его успех. Искать нечего и негде. Ищущего в качестве автономной волны не существует, и когда случается это осознание, снисходит Покой. Тот особый покой, который, снимая излишнее напряжение, дает в полной мере реализоваться потенциалу нашего подлинного Я.

Герой экзистенциальной драмы или картины с ярко выраженным экзистенциально-мировоззренческим измерением подобен пространству внутри кувшина. Этому пространству кажется, что оно обладает формой, но что будет, когда кувшин разобьется? Разве пространство внутри кувшина исчезнет? Нет, оно безусильно вернется в свой источник, в великую кузницу бытия. Но что мешает пространству внутри кувшина, еще при жизни кувшина, осознать себя как безграничное, неопровержимое Бытие? Только лишь ограничения, накладываемые *психологическим* умом, который укрепляет идею обособленности и автономности волны. Наш психологический ум и создает экзистенциальную драму.

Лондонский телереporter Дэвид Локк из картины «Профессия: репортёр», воспользовавшись документами умершего торговца оружием и как бы обменявшись с ним судьбой решает начать новую жизнь. Локк отправляется под именем Дэвида Робертсона в весьма опасное путешествие. Смерть настигает героя-странника, дав ему лишь небольшую отсрочку. Но настигает Локка не *его*, а *чужая* смерть, ведь жена репортёра отрекается от мужа: склонившись над распростёртым телом, Рэйчел говорит, что не знает этого человека. Прожив чужую жизнь под своим именем, Локк примеряет и чужую смерть. Но когда его душа покидает тело, она возвращается в океан бытия. И эта удивительная, исполненная поэзии, длящаяся семь минут сцена проливает свет на тайну и жизни, и смерти героя-странника.

Цель Странника, мы снова возвращаемся к идее цели, исследовать ограничения ума, которые принимают вид концепций – концепции успеха, славы, беззаботной жизни, материального благополучия, осознать их и разрушить их чары. Однако разрушить, не вступая с этими концепциями в борьбу, напротив, принять их как условие роста души. А это и значит *пробудиться к своей истинной жизненной цели*. Имен-

но так и формулирует духовный писатель Экхарт Толле задачу, встающую перед каждым из нас.

8

В книге Э. Толле «Новая земля. Пробуждение к своей жизненной цели» [Толле, 2013] приводится весьма поучительный диалог. Ученик спрашивает учителя, разве существование какой-либо цели не является следствием нарушения гармонии с настоящим моментом? Ведь наличие цели предполагает движение, гармонию же можно обрести только в состоянии покоя.

Уточним, и замечание это чрезвычайно важное. Под настоящим моментом понимается *здесь и сейчас*, но это такое ни на что не похожее *здесь*, которое за пределами любого *места*, и такое ни на что не похожее *сейчас*, которое за пределами *времени*. Место и время всегда чем-то ограничены, связны. Настоящий же момент есть не что иное, как *Вечность* и то *пространство Сердца*, у которого нет границ. Нет их и у Океана жизни.

Так вот, ученик противопоставляет *цель* – гармонии с настоящим моментом. Правда, он оговаривается, что когда цель, наконец, будет достигнута, восстановится и гармония, причем не в прежнем ее виде, а в новом, в более совершенном. Вот и росток, прокладывающий себе дорогу, не может быть в полной гармонии с настоящим моментом, так как имеет цель стать большим деревом. Росток *хочет* стать большим деревом. А гармонии с тем, что есть, он достигнет лишь в зрелости.

Это во всех отношениях замечательное рассуждение. Так наше эгоистически-инфантильное «я» стремится отложить взросление, перенести его фокус в будущее. И учитель отвечает, что росток ничего не хочет, потому что он един с бытием, которое действует через него. То есть росток не является *деятелем*. Не росток, а Жизнь хочет, чтобы росток стал деревом. Далее Толле говорит, что росток не воспринимает себя отделённым от жизни, и поэтому ничего не хочет *для себя*. «Он находится в единстве с тем, чего хочет Жизнь. Вот почему он не испытывает ни тревоги, ни стресса. И если ему суждено умереть раньше срока, он умирает легко. Он отдается смерти так же безоговорочно, как и жизни» [Толле, 2013, с. 290]. Подытоживая сказанное, Э. Толле добавляет, – росток чувствует свою укорененность в Сущем, чувствует не имеющую формы вечную единую Жизнь.

Укорененность в Сущем – вот сверхзадача кинематографа потаённой сердечной глубины. Наш Странник подобен *ростку*. На каждом этапе своего взросления он в духовном смысле никогда не переставал быть тем могучим дубом, которым станет в конце поведанной о нем истории. «Большим деревом» невозможно *стать*, им можно только *Быть*.

Мечтает ли росток-герой стать дубом? В психологическом измерении, конечно. И если мечта истинная, то она непременно сбудется. Но если не углубить свое понимание мечты, то одержимость ею превратится в погоню за призраком. Истинная мечта не может *сбыться*, она продолжает *сбываться*. Метафорически выражаясь, быть в настоящем моменте означает находиться в ладони Бога. И когда Странник встречается лицом к лицу с этой Тайной, а она есть мистическое переживание, то все остальные цели превращаются в уловки «плотской мудрости» [Палама, 2007], как называет Григорий Палама ум, отошедший от своего Источника. Все остальные цели осознаются как ограничения, которые плотский, психологический ум накладывает, чтобы вывести Странника за пределы ума – в пространство всеобъемлющего сознания.

Три пилигрима из религиозно-философской притчи «Сталкер» отправляются в Зону за счастьем, которое есть интимное, не поддающееся описанию переживание причастности к целостному бытию. Писатель, Профессор и Сталкер ищут некоего высшего смысла. Вот только чем активнее они его ищут, тем он больше отдаляется от них.

Близорукий ум Писателя формулирует вопрос – Бог есть или Бога нет, существует ли комната, исполняющая желания, или это чья-то болезненная фантазия, тем самым создавая для героя-странника ситуацию *ложного* выбора. Любой из ответов окажется надуманным. Это очень хорошо почувствовал итальянский священник и писатель Энтони де Мелло, заметивший, что атеист неправ, *отрицая* то, что нельзя выразить словами, атеист неправ, *утверждая* то, что нельзя выразить словами. Но тогда каким бы мог быть правильно поставленный вопрос? То есть вопрос, приводящий к *истинному* выбору. Я есть или меня нет? Вот до какого вопроса на пороге «комнаты желаний» дорастает Писатель, хотя его и не формулирует.

Если *меня нет* как того кувшина, который рано или поздно разобьется, то это открытие можно назвать почти полным пробуждением.

Если *я есть* как пространство внутри кувшина, которое всё еще оставаясь *кувшинным*, осознало себя в качестве *Вселенского*, то это пробуждение окончательное. *Истинный* выбор происходит между *неполным* и *полным* пробуждением, и в обоих случаях становится выходом из омраченного состояния ума. Писатель пробуждается для жизни в Духе, когда оказывается на ее пороге. И пусть он не в силах войти в эту высшую жизнь, но он уже окрылен ею, захвачен ею. Шел в Зону за вдохновением, а обрел веру. *Ложный* же выбор никогда не приведет героя-странника к благому исходу, что бы Странник ни выбрал.

То есть прежде, чем задаваться вопросом, есть Бог или нет, стоит себя спросить – а как насчет тебя? Ты-то сам *есть*? И если есть, то как ты понимаешь, что значит быть? Ты Океан или волна, отдельная от Океана? Писатель уже осознал, что от неопровержимого Бытия его ничто не отделяет, кроме страха «волны», и что именно автономное существование делает его глубоко несчастным существом, однако целиком признать свое поражение как «волны» он еще не готов. Или готов, но пока только на словах. Ум Писателя боится войти в «комнату желаний», потому что ум болезненно ощущает все свое несовершенство. Точно так же ум боится оказаться в Сердце, в средоточии бытия, которое есть *настоящий момент*.

Прежде, чем задаваться вопросом, есть Бог или нет, существует ли чудо-комната или нет, стоит спросить себя – всегда ли ты до конца принимаешь настоящий момент? Готов ли ты с ним сотрудничать или сопротивляешься ему всеми силами, что равносильно попытке настоящий момент удержать. Не полагаешь ли ты, что, пока ты слабый *росток*, то действуешь самостоятельно, и не можешь позволить себе такую роскошь, как быть в гармонии с настоящим моментом, а вот когда станешь могучим *дубом*, то ощутишь, как бытие действует через тебя, и наконец-то под бой барабанов и звон литавр осознаешь полное единство с ним. Но этот момент не может наступить в будущем, не мог он и остаться в прошлом. Единение с Бытием происходит в раскинувшей ветви, подобно дубу, и глубоком, словно Океан, настоящем моменте. Вот какого рода откровение становится наградой для героя, который определяет лицо *метафизического, трансцендентного, подлинно мистического* кинематографа, или кинематографа потаённой сердечной глубины.

Обобщим сказанное. *Цель целей* Странника состоит в том, чтобы перестать быть кем-то, кроме истинного самого Себя. Путь к этой цели сопоставим с молитвой и становится молитвой, которая могла бы звучать так: «О Белый Огонь, Милость Божья, испепели меня так, чтобы ничего не осталось, кроме Тебя» [Муджи, 2021, с. 105].

Современные мудрецы, такие как философ Григорий Померанц и поэт Зинаида Миркина, священник Энтони де Мелло, духовный писатель Экхарт Толле, мастер адвайты-веданты Муджи, а вместе с ними и их великие предшественники, перечислить которых не представляется возможным, могли бы так сказать о цели путешествия духовного искателя. На пути к цели целей герой-странник должен проснуться, а не разбираться с тем, что происходит во сне. Герой не личные проблемы решает, а пробуждается к своему истинному Я, или к Я без «я». Можно выразиться и по-другому, Странник перестаёт фабриковать некое глиняное «я». Он становится одновременно *ничем* и – *всем*. И как последнее препятствие на пути ищущего – сам ищущий, точно так же последнее препятствие на пути к цели – наличие самой цели.

Цель Странника не осколок целостности, а вся целостность. Она переживается как вечность, бессмертие, *жизнь без смерти*. Цель героя-странника – *полнобытие*, покоящееся в его любящем, преображающем и всё преображающем Сердце.

Без подобной метафизической или мистической постановки вопроса мы никогда не проникнем во внутренний мир героя, возвращающего в себе Божественность самой жизни, истинное Я всего, что приглашено в бытие. А без такого вопрошающего и одновременно всем собой отвечающего героя кинематограф превращается в парк развлечений и перестает быть серьезным искусством, – тем искусством, которое, восстанавливая целостность нашего экзистенциально-чувственного опыта, способно в некоторых случаях достигать высот откровения.

Примечания

¹ Оригинальнейшим исследователем «потаенной жизни человеческого сознания» является шведский режиссер Ингмар Бергман, хотя, конечно, его киновселенная простирается дальше любых ограничивающих ее пределы теоретических допущений.

² В данном исследовании мы не станем разрабатывать мотив странничества и концепт странника, а прибегнем к этому культурному герою как к эмблеме определенного нарратива.

Список литературы

Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 30 т. – Ленинград : Наука, 1973. – Т. 5 : Повести и рассказы. 1862–1866. – 407 с.

Жукова О.А. Философия русской культуры. Метафизическая перспектива чело- века и истории. – Москва : ООО Издательство «Согласие», 2018. – 624 с.

Миркина З.А. [Рецензия]. «Кинематограф потаенной сердечной глубины» // Фи- лология: научные исследования. – 2015. – № 3, – С. 275–278.

Муджи. Белый огонь. Духовные Откровения и Указатели Мастера Адвайты. – Москва : АСТ, 2021. – 384 с.

Палама Г. Триады в защиту священно-безмолствующих. – Санкт-Петербург : Наука, 2007. – 429 с.

Перельштейн Р.М. Видимый и невидимый мир в киноискусстве. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 208 с. – (Humanitas).

Померанц Г.С. Записки гадкого утенка / предисл. З.А. Миркина ; послесл. Р.М. Перельштейн. – Москва : Текст, 2018. – 655 с.

Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений. – Ленинград : Сов. Писатель, 1987. – 448 с.

Толле Э. Новая земля. Пробуждение к своей жизненной цели / Экхарт Толле. – Москва : РИПОЛ классик, 2013. – 336 с.

Хайнади З. Странник и скиталец в европейской и русской литературах // Литера- тура. Приложение к газете «Первое сентября». – 2003. – № 31. – С. 2–3.

Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер // Кино- ведческие записки. – 1996–1997. – № 32. – С. 182–200.

References

Dostoevskij, F.M. *Sobr. soch.*: v 30 t. [Collected works: in 30 vols.]. T. 5 : *Povesti i rasskazy. 1862–1866* [Vol. 5 : Novellas and short stories. 1862–1866]. Leningrad, Nauka Publ., 1973. 407 p. (In Russ.)

Hajnadi, Z. Strannik i skitalec v evropejskoj i russskoj literaturah [The wanderer and the wanderer in European and Russian literatures]. In *Literatura. Prilozhenie k gazete «Pervoe sentyabrya»* [Literature. Appendix to the newspaper “The First of September”], no 31, 2003, pp. 2–3. (In Russ.)

Mirkina, Z.A. [Recenziya] [Review]. «Kinematograf potaennoj serdechnoj glubiny» [“Cinema of the hidden heart depth”]. In *Filologiya: nauchnye issledovaniya*, no 3, 2015, pp. 275–278. (In Russ.)

Mudzhi. *Belyj ogon'. Duhovnye Otkroveniia i Ukazateli Mastera Advajty* [White fire. Spiritual Revelations and Pointers of the Advaita Master]. Moscow, AST Publ., 2001. 384 p. (In Russ.)

Palama, G. *Triady v zashchitu svyashchenno-bezmolstvuyushchih* [Triads in Defense of the Sacred-Silent]. Saint Petersburg, Nauka Publ., 2007. 429 p. (In Russ.)

Perel'shtejn, R.M. *Vidimyj i nevidimyj mir v kinoiskusstve* [The visible and invisible world in cinema]. Moscow ; Saint Petersburg, Centr gumanitarnyh iniciativ Publ., 2015. 208 p. (In Russ.)

Pomeranc, G.S. *Zapiski gadkogo utenka*, predisl. Z.A. Mirkina; poslesl. R.M. Perel'shtein [Notes of the Ugly Duckling], foreword by Z.A. Mirkina; afterword by R.M. Perelstein. Moscow, Tekst Publ., 2018. 655 p. (In Russ.)

Tyutchev, F.I. *Polnoe sobranie stihotvorenij* [The complete collection of poems]. Leningrad, Sov. Pisatel' Publ., 1987. 448 p. (In Russ.)

Tolle, E. *Novaya zemlya. Probuzhdenie k svoej zhiznennoj celi*. [A new land. Awakening to your Life Goal]. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2013. 336 p. (In Russ.)

Shreder, P. Transcendental'nyj stil' v kino: Odzu, Bresson, Drejer [Transcendental Style in cinema: Ozu, Bresson, Dreyer]/ In *Kinovedcheskie zapiski*, no 32, 1996–1997, pp. 182–200. (In Russ.)

Zhukova, O.A. *Filosofiya russkoj kul'tury. Metafizicheskaya perspektiva cheloveka i istorii* [Philosophy of Russian culture. Metaphysical perspective of man and history]. Moscow, OOO Izdatel'stvo «Soglasie» Publ., 2018. 624 p. (In Russ.)