

## КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Научная статья

УДК 130.2

ББК 71.00

DOI: 10.54348/SciS.2022.1.8

### «Течение вселенной во времени»: визуальное в романтизме и метафизика кино

Вячеслав Петрович Океанский<sup>1</sup>, Жанна Леонидовна Океанская<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ивановский государственный университет, Шуйский филиал, Шуя, Россия, ocean\_65@mail.ru

<sup>2</sup> Ивановская пожарно-спасательная академия ГПС МЧС России, Иваново, Россия, ocean\_2004@mail.ru

**Аннотация.** Цель исследования – показать подвижный статус визуальности в романтическом мировосприятии, позволяющий осуществить такое символическое расширение, при котором кино как новейшее из искусств оказывается вместе с тем древнейшим и универсальным способом раскрытия бытия вселенной, обнаруживая таким образом в самой своей природе глубочайший философский потенциал. Методологической основой исследования является типологическая герменевтика, в данном случае связанная с моделированием динамических соотношений культурных универсалий. Описана характерология подвижного статуса визуальности в романтической культуре. Обнаружены опасности тотальной визуализации. Изнутри глобального культурного кризиса Нового времени на излёте последнего раскрыты глубочайшие сотериологические возможности в сфере метафизически осмысленного киноискусства. Вместе с тем этот опыт даёт небывалую в человеческой истории возможность прикоснуться к ускользающему существу самого космического времени.

**Ключевые слова:** зрение, слух, Логос, метод, кинематограф, пространство, время, элевация, вселенная, творчество.

**Для цитирования:** Океанский В. П., Океанская Ж. Л. «Течение вселенной во времени»: визуальное в романтизме и метафизика кино // Научный поиск: личность, образование, культура. 2022. № 1. С. 47–54. <https://doi.org/10.54348/SciS.2022.1.8>

Original article

### «The flow of the universe in time»: the visuals of Romanticism and the metaphysics of cinema

Vyacheslav P. Okeansky<sup>1</sup>, Zhanna L. Okeanskaya<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ivanovo State University, Shuya Branch, Shuya, Russia, ocean\_65@mail.ru

<sup>2</sup> Ivanovo Fire and Rescue Academy, Ivanovo, Russia, ocean\_2004@mail.ru

**Abstract.** The purpose of the study is to showcase the agile status of visuality in the romantic worldview, which could allow a specific symbolic development, in which cinema, as the newest of the arts, at the same time turns out to be the oldest and most universal way of revealing the existence of the universe, thus compelling the deepest philosophical potential in its very nature. The methodological basis of the research is typological hermeneutics, in this case, related to the modelling of dynamic connections of cultural universals. The characterology of the mobile status of visuality in romantic culture is described. The dangers of total visualization have been discovered. From within the global cultural crisis of the New Age, at the end of it, the deepest soteriological possibilities in the field of metaphysically meaningful cinematography are revealed. At the same time, this experience gives an unprecedented opportunity in human history to touch the elusive being of cosmic time itself.

**Keywords:** vision, hearing, Logos, method, cinematography, space, time, elevation, universe, art.

**For citation:** Okeansky V. P., OkeanskayaZh. L. «The flow of the universe in time»: the visuals of Romanticism and the metaphysics of cinema. *Nauchnyj poisk: lichnost', obrazovanie, kul'tura = Scientific search: personality, education, culture*. 2022. no. 1. pp. 47–54. (In Russ). <https://doi.org/10.54348/SciS.2022.1.8>

«Глаз, которым я вижу Бога – это  
тот глаз, которым Бог видит меня»  
Майстер Экхарт

**Актуальность.** Традиционно считается, что статус визуальности *понижается* в романтическом самосознании. Этому есть множество любопытных примеров повышенного интереса к «миру незримому» вплоть до XX столетия, до символистов-неоромантиков с их радикальным акустизмом и даже до «последнего великого романтика» (по интересной культурологической рекомендации Х. Арендт) М. Хайдеггера, который, как хорошо известно, критиковал традиционное европейское понимание мышления как *видения*, а бытия как «налично присутствующего» перед мысленным *взором*. Согласно немецкому мыслителю, «время» рационалистической «картины мира», традиционно именуемое «Новым», отличается тотальным нашествием *визуальных* форм и способов покорения мира на *слуховые* способности его древнейшего «домировоззренческого» постижения, сохранявшего свои герменевтические позиции вплоть до позднего Средневековья с его повышенным вкусом к тайне, к сотериологии и метафизике. Таким образом, сквозь макроисторический драматизм десакрализации просвечивает его *визуалогическая* подоснова.

**Методы исследования:** герменевтический, феноменологический, типологический, компаративный, культурно-исторический, метафизический.

**Результаты и их обсуждение.** Уже А.С. Хомяков в своих «Записках о Всемирной Истории» называет доминирование визуализма триумфом «кушитского» начала, для коего характерно преобладание письменно-архитектурных форм над музыкально-речевыми. На исходе XX века аналогичные вещи весьма любопытно были актуализированы в книге Г. Д. Гачева «Музыка и световая цивилизация»: «... цивилизация, – пишет он, – вся – *светская* культура, светлая; и в этом её ограниченность и предел миропонимания, в том числе и в науке-мысли: ”явное“ лишь постичь могут, ”явление“; ”очевидность“ – критерий истины...» [Гачев, 1999, с. 10]. С этим как-то корреспондирует даже бытовое-расхожее-профаническое: «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать» – однако уместно здесь вспомнить и знаменитые евангельские слова

Христа: «Блаженны не видевшие, но уверовавшие». Новое время с его массовым *гипервизуализмом*, апеллирующим ко всевозможным неумолимим «очевидностям», в этом отношении едва ли может быть отнесено к эпохам благословенным, однако – именно изнутри романтического сознания (не даром Гегель пошёл на рискованное культурологическое сближение романтизма и христианства!) пробивает совсем иное – можно сказать: не идеологическое, а герменевтическое! – отношение к миру. Причём, как это ни странно, оно только на первый взгляд выглядит понижением статуса визуальности в пользу акустических и тактильных рецепций – в действительности же его генеральная интенция состоит в *возвращении тотального зрения от человека к Богу*.

Романтическая антропология с её реабилитацией тайны действительно отказывается от всецело визуалогического обоснования деятельности ума как *умо-зрения*. Последнее было прерогативой риторико-классического сознания, уходящего корнями за пределы рационализма Нового времени – к средневековой теологии и античной философии. Более того, романтическая аксиология показывает творческую продуктивность такого отказа. В последней связи очень важно отметить существенный факт качественного различия в организации внеоптических и визуальных пространств: первые полифоничны, их мифосонова не-зрима, однако несёт на себе и всё зримое: откровения, небеса, землю, идеи, формы – никогда не исчерпываясь их метавизуалогической интегральной суммой, ибо здесь – качественно иная реальность; вторые же монологичны, обозримы (тут, конечно, не только оптический ракурс имеется в виду, но и умо-зрение, миро-воззрение, даже в первом приближении само Бого-видение...), исходно враждебно настроены ко всему незримому, неведомому, необъективируемому и потаённому...

Визуальное пространство – область репрессии Слова. Примерами могут служить топосы хорошо известных монологических культур с иероглифической письменностью: Египта, Китая... Речевое пространство трансовизуально: оно само создаётся словом, с-мыслом, со-мыслием, полемическим общением, неприсваи-

вающим усвоением иного (иновидения, инакомыслия) без репрессивного превращения его в своё (как сказал бы об этом М. М. Бахтин). Подлинная литература как искусство письменного слова живёт лишь в культуре речевых пространств (где текст выступает прежде всего как *высказывание*), а потому правомерно будет относить литературу к сфере, скорее, экспрессивных, нежели изобразительных искусств, причём, вопреки современным теоретическим представлениям [Хализев, 2004]. Больше того: едва ли вообще правомерно рассматривать литературу в системе искусств как качественно однородную и рядоположенную *форму-разновидность* последних. Несмотря на их сродство в сфере культурного функционирования, где всегда неизбежно диффузное взаимообогащающее со-проникновение разноприродных элементов, внятно обнаруживается глубинное качественное различие искусства и литературы. Отсутствием в самой природе поэтического слова онтологической изобразительности (о чём чуть далее пойдёт у нас речь особо) странным образом отмечено его преимущество пред всеми искусствами (за исключением, вероятно, музыки, которая в этом сущностном, а не архитектурно-монтажном, отношении сродни самой словесности): искусство (древнегреческое «техне») в глубинном своём качестве *искусственно*, иными словами: антропогенно. Изобразительность требует дистанции, художественность *создаётся* приёмом, творческим методом, наконец, стилем... Словесность же (если продумывать её не только в культурно совмещённой функциональности, о чём мы говорили, но в собственной наиглубочайшей культуuroобразующей сути) *не изображает*, не «удваивает» реальность, мир, бытие, их изображениями, но *называет*, и в этом назывании она *безыскусна* (!): в основе слова лежит *узнавание* вещей (подобно тому, которое происходило впервые у библейского Адама), имена и вещи, бытие и слово взаимно принадлежат друг другу в их *непрозреваемом* энергийном единстве.

Эпоха наступательных *миро-воззрений* подталкивает науку к *у-зрению* природы слова, но тайна её *безнадёжного ускользания* состоит в том, что *слово и мир незримы*: слово – так или иначе – позволяло философам отвечать на вопрос «что есть Всё?», но ставило в очередные тупики при попытках проникнуть в его собственную тайну (ибо при помощи языка нельзя окончательно выйти за его пределы, но – этого и не нужно: мир дан – *дарован нам* – преимущественно через язык!). Мир, объёмля всё, по крайней мере, потенциально зримое *необозрим*, и не потому вовсе, что он вещественно грома-

ден, но потому, что *зрение не есть способ восприятия сущности мира*, ибо... мир воспринимается на слух!

Современная культурная индустрия, восхождение которой предвосхищено за полтора столетия в отечественной философии [Хомяков, 1995], конечно же, глуха к этому. Причём, анти-поэзия дельцов «всемирного государства» (не снившегося и Платону в его кошмарных снах) даже в самой вопиющей пошлости воспроизводит один и тот же визуалогический первопринцип умертвления тайны. Например, св. гора Афон на исходе второго тысячелетия от Рождества Христова в одной из центральных российских газет «Известия» за 15 июля 1997 г. (в № 130, на стр.4) была «представлена» следующим «рекламным» образом (ниже выделено нами – авторы):

1000 лет религии,  
искусства и архитектуры горы  
Афон впервые  
**представлены**  
общественности  
Греция  
**Выставка** «Сокровища горы Афон»  
Салоники  
Культурная столица Европы  
1997

Есть ещё одна очень важная *экзистенциологическая* особенность, отличающая речевой и визуальный способы рецепции мира. Есть вещи, о которых мы *говорим*, легко понимая друг друга, но которые принципиально нельзя *показать*; например, совесть, любовь, думу, которая лежит у вас на сердце... Конечно же, *внутренний мир человека* может быть приоткрыт так или иначе для наших глаз, но его *никогда нельзя исчерпать изобразительными средствами*; всё это будут лишь более или менее внятные потуги психологизма... Онтологически наша экзистенция выходит за пределы всего зримого. Но речь (подчас: болтовня, толки...) приходит на помощь: порою достаточно «полуслова», чтобы понять, что делается в нашем сердце, или (и!) моделировать настроения...

Как хорошо заметил В. В. Бибихин, «Родина слова – это "мир незримый"» [Бибихин, 1995, с. 76]. Курсив здесь принадлежит авторам. Ещё К. С. Аксаков отмечал – чему придавал особое значение и А. Ф. Лосев – в словесности, при всём том, что «слово есть воссоздание мира», «освобождение... – в недрах слова – от непосредственной созерцательности» [Лосев, 1997, с. 96]. *Словесно* мы оказываемся *приобщены к мирам запредельным*, к реалиям *метафизическим*, по отношению к которым всё *зримое* может выступать не более, чем символом, молча-

ливо указующим на то, что *безмерно* выше его самого... Слово же, как это ни покажется на первый взгляд странным («пустой звук»!), способно вместить в себя размах запредельного. Есть особая акустическая мистика, открывающая посвященным, что *без-молвие* возникает лишь на фоне *про-речённости*: зиждательная тишина появляется как зеркальный софио-фон для бесконечного Зова. Обращённого к нам, «окликающего» людей.

В отличие от *безмолвия*, безотлучно сопутствующего любой оглублённой речи, визуальные формы неотлучно сопровождает *немота*, покуда их не коснулись мысль и слово, – то есть то, что можно назвать *Логосом*. Логос несет в себе динамическое начало Бытия, источник жизненного движения космических энергий и форм. В Логосе царит не тождество, но – различие; не талмудическая *ratio*-логика, но – витальная экспрессия; не статуарность выявленной формы, но динамизм неуловимого содержания, божественная молния бытийного смысла (а не только искомого нами смысла космического бытия и герменевтически-релятивного бытия самого смысла). И отмеченная нами *зрительная репрессия слуха*, приведшая в Новое время к тому, что называется кризисом «логоцентризма», вероятно, подготовлена многовековым ритуальным отвердением речевых поэтических начал, превращением их в застывшие формы и канонические формулы. Близкую глобально-историческую типологию в XIX веке развивал А. С. Хомяков в своих знаменитых «Записках о Всемирной Истории» – тексте в некоторых отношениях совершенно уникальном.

Человек, мир, Бог, память, радость и боль далеко не всегда присутствуют видимо, но в области зримого прозреваемы формы следов и энергемы присутствия незримого и самого главного, которое никогда не становится зримым, не только чувственными очами, но и умом, навсегда оставаясь в бездне апофатики. Изображается поверхность – звучит глубина. Она звучит из недр своей метафизической ночи, непрозреваемой потаённости Слова.

Романтическая культура актуализировала радикализацию этих проблем, однако не дала, скажем так, не разрешения, а Исхода – прихода в некое аксиологическое качество. В качестве примера, вполне годятся эстетически продуктивные противоречия антропоцентрической метафизики Шопенгауэра: мир довизуален («воля») и одновременно оптический («представление»). Веды-виды берут здесь верх над останками евангельского культурного опыта, связанного с тем сущностно необратимым торжеством благодати над номосом, которое и

составляет «соль» христианской истины. Аналогичное происходит столетие спустя у Генона, предпочитавшего «сентиментальным» спасению и вере некий универсальный метафизический гнозис – видение «третьим глазом». Всё это было движением изнутри романтической культуры в сторону реконструкции классических радио-форм, имеющих, кстати говоря, древнейшие «кушитские» мифоосновы – не было проживанием романтической интенции до конца... Между тем, согласно ариософии Хомякова, именно индо-иранский древний мир Вишну и Зороастра хранил в своих недрах культурную протоплазму того, что стало земной почвой для небесного семени этики Благодати – и не даром Освальд Шпенглер именовал Заратустру «попутчиком израильских пророков» [Шпенглер, 1998, с. 172]... Однако, ступени в дом и его пороги всё-таки не бывают выше и значительнее его интериорности.

Сегодня культурно-историческому человеку, потерявшему двести лет назад в опыте необратимого романтизма – когда «мировоззрения изнашивались быстрее, чем... перчатки», а «время для одного поколения меняло характер свой уже несколько раз» [Киреевский, 1984, с. 62] – саму возможность единственно адекватной «картины мира», снова приоткрывается *божественное* мировидение как Откровение. И разница между божественным Откровением и человеческим мировоззрением коренным образом заключается в том, что первое обращено не в *гносеологическую*, но в *сотериологическую* перспективу экзистенциального развёртывания: мировоззрение обеспечивает стационарный взгляд на мир *у самого человека* – сквозь Откровение на человека и *всё человеческое* зрит Господь.

С этим метафизическим багажом мы можем теперь совершить поворот к имманентной философии кинематографа – опыту относительно новому, не идущему ни в какое сравнение, допустим, с театром или цирком и их имплицитной древней метафизикой...

«Мозг утратил свои Эвклидовы координаты и теперь испускает иные знаки» [Делёз, 2004, с. 612], – пишет знаменитый французский мыслитель XX века в своей книге, посвященной нашей теме. Однако именно кино, будучи запечатленной вне антропогенной бытийности, *хранит связь с непосредственным и самоочевидным* – ближайшим «Эвклидовым», в котором сохраняется *непроницаемая для человека «неэвклидовая»* даль.

Изнутри кино осуществляется невольное возвращение пространству и времени *событийно-текучего единства*, утраченного в чисто тео-

ретической дискурсивности – в рационалистическом мышлении.

*Относительная* оптичность кинокартины, актуализация *неявленного* самой *ограниченностью* киноэкрана, оставляющего неистощимый простор для раздумий (потенция темноты, царящей в зрительном зале!), подрывают сами основы *утопии исчерпывающего мировоззрения* и вообще *картины мира*. Фрагментарность кино глубочайшим образом отвечает непосредственной *неявленности неисчерпаемого бытийного Целого*.

Древние греки говорили о сущем как *приоткрываемом сокровище*. И прежде всего здесь – Гераклит Темный с его учением о *текущей сущностном становлении*, о пластическом волшебном Логосе, обладающем гипнотизмом молнии и созидательно-воинствующем, исходно конфликтологичном, об обновляющем характере огня и воды, о взаимопроникновенности вещества и света.

Можно рассматривать кинофильм как *инобытие Логоса*: нелогоцентрическое, недискурсивное, *центробежное*... *Игровая* природа кино, казалось бы, вносит *деонтологизирующую* условность... Но ведь и у эфесского мудреца *вечность – дитя, играющее в шашки*. Это были человеческие подступы к не-постижимому воплощению *младенца Христа*.

Французская *феноменологически* настроенная мысль XX века, оставив нам в наследство много драгоценных мелочей, как-то упустила главное – *метафизику*, поспешно редуцированную к некоей *инфрафизике* – к молекулярно-атомарному мировидению.

Так «Мерло-Понти замечает, что фильм – не сумма образов, а временная форма» [Долгов, 1991, с. 195]; «органическое единство слова и образа в кино»; «каждый фильм рассказывает историю», – говорит этот феноменолог, – «в фильме всегда имеется история...», «фильм не хочет сказать ничего другого, кроме того, что в нём есть», «...значение кино: фильм не размышляет о себе, он постигает себя». Но в отличие, скажем, от представителя отечественной марксистско-ленинской традиции, отмечавшего «в... кинематографии... близость философии, порою невозможность обойтись без неё» [Вейцман, 1978, с. 5], «специфика искусства кино» [Долгов, 1991, с. 196] видится здесь в его *дистанции от философии*: «кино, – пишет французский феноменолог, – не может перевести язык кино в план идей»; «наше состояние не-философское. – Кризис никогда не был столь радикальным» [Долгов, 1991, с. 197]. Кино – это *кризис метафизики*...

Об этом же по-своему свидетельствует отец

французского *экзистенциализма*, порывающего с последними следами *метафизического традиционализма*, еще смутно сохраняющимися изнутри «философии жизни». Так «согласно Сартру, Бергсон, по существу, отождествлял восприятие с воспоминанием («воспринимать – значит вспоминать») и, следовательно, приковал его к прошлому» [Долгов, 1991, с. 199]. Интересно, что Сартр посвятил великолепный материал кинофильму «Иваново детство» Андрея Тарковского, определив его центральную тему как «утрату Истории» [Сартр, 1991, с. 21]. «Маленький Сартр, – отмечает исследователь его творчества, – как и все его сверстники, увлекался недавно появившимся кино – «искусством простонародья», предвосхищавшим век варварства, искусством, положившим конец социальной иерархии театра, театральному церемониалу и этикету. Оно как бы обнажило подлинную связь людей, единство разношерстной толпы. Но именно кинематограф – этот сон наяву – внушил ему смутное сознание, что «быть человеком опасно». Кинематограф стал его новым миром, спасавшим хотя бы во время сеанса от неприкаянности и одиночества» [Долгов, 1991, с. 203].

Но в интерпретации кино как самого *демократического* вида искусства упущена *элитарность* метафизических оснований киномышления. *Аристократизм кино* – в его *подспудном фатализме* и *трансцендентальном неверии в случай*.

Вот метафизические иллюстрации опытов *киномышления*: кино как *окаменевший ветер, антивероятностная Вселенная, космос уже сбывшегося*, в которое все мы погружены. Кинематограф по-своему передает *идею судьбы*. Киноаппарат на своем *микросимволическом* уровне выступает как *Неподвижный Двигатель* из метафизики Аристотеля.

Это только кажется, что большие и малые герои жизни действуют, повинувшись своему произволу и мифическому господину случаю – *наши жизни записаны на тончайшую метафизическую пленку, проявляющуюся в духовном и физическом бытии Вселенной*. Однако *Целое всегда превосходит наше индивидуализированное понимание* и пластически просачивается сквозь него и даже сквозь *непосредственно длящееся целого мира* – монадами и сингулярностями *не от мира сего*...

Тарковский много поработал над тем, чтобы *вернуть кинематограф философии*. «С моей точки зрения, – отмечал Р.А. Быков, – Тарковский – философ кинематографа. В фильмах он выражал свои идеи, свою философию, ставил свои проблемы, и пытался их разрешить. Он

был не из говорливых, он мало декларировал, считая это за пошлость... <...> ...ностальгия обращена не к прошлому. Мне кажется, что творчество Тарковского полно тоски по будущему, которому он как художник, интересующийся историей, находил корни. Не случайно он делал фильмы о будущем, а не научную фантастику. Он интересовался будущим, глобальным движением времени и ощущением себя в этом движении...» [Быков, 2002, с. 113, 117].

Кино рождается в эпоху аналитического разложения искусств [Бердяев, 1994], но изнутри своей, казалось бы, специфичности оно пытается реализовать некий *синтез искусств*, осуществить «порвавшуюся связь времён», запечатлевая как саму разрывность, дискретность культурного времени, так и непрерывность времени как начала космического... Кинематограф в лучших своих проявлениях пытается *реализовать метафизические возможности, упущенные философией Нового времени*.

Эту творческую задачу принимает на себя не только кино-мышление, но и слово-мысль, которое, осваивая *форму «потока»*, сближается с кино изнутри художественной литературы... Так у В.В. Набокова в романе «Ада, или Радости страсти» сквозь всю сюжетную ткань реализуется *идея андрогина*, катарсически исполненная в самом конце, в агональном опыте психо-ментального взаимо-умирания любящих героев; его философ-бергсонианец Ван Вин извещает о «складках времени» и *онтологической приоритетности прошлого* [Набоков, 2004]... Пример *глубочайшего киномышления!* Кино репрезентирует *абсолютно сбывшееся в качестве конкретно протекающего*, равно как и глобальную асимметрию времени, взаимо-необратимость прошлого и будущего, в коей, собственно говоря, и состоит таинственная сущность времени (имеющая топологический аналог во взаимо-неконвергируемости Востока и Запада [Болдырев, 2002], в коей до скончания земных времён сохраняется залог человеческого ориентирования в символической фактурности бытийного пространства).

Деконструкция Ж. Деррида реализует *односторонний принцип рассеяния, упущенный традиционной логоцентрической философией, понятой как собирание*. На фоне *центростремительной* герменевтики Логоса упущен его оборотный *центробежный* характер. И вот как раз эту сторону *недорезанную в истории философии* принимает на себя кино – *иная ипостась* метафизики, недоопробованная еще в полной мере... В отличие от литературы, требующей активного сосредоточения, управления скоростью чтения, включая торможения и воз-

вращения, то есть продолжающейся авторской лаборатории, кино не предполагает таких креативных возможностей (почти иллюзорных, поскольку и здесь всё совершается через невольное погружение!) и *медиумически забирает в себя* реципиента, который должен прежде раствориться в темноте зала, *рассеяться*, чтобы *войти всецело*, то есть *быть захваченным в движение кинокартины*.

Есть и другой существенный аспект метафизики кинематографа – он был обстоятельно описан ещё в крупнейшем труде Анри Бергсона «Творческая эволюция». В фокусе его рассмотрения – «кинематографический механизм мышления и ошибка механического мировоззрения», имеющего античные топологические истоки: мыслитель ставит своей целью «определить ту философию, которая видит во времени подлинную сущность действительности» [Бергсон, 1999, с. 300], причём, именно в пике наивному априорному рецептивному топологизму и как бы отодвигая последний на вторичный план, сохраняющий однако конститутивную функцию. «Ошибка» не оценивается здесь пониженным баллом, поскольку Бергсон отмечает далее, приводя пример изготовления кино: «Нужно снять целый ряд моментальных фотографий с проходящего полка и спроектировать на экран так, чтобы они быстро заменяли одна другую. Так делает кинематограф. При помощи фотографий, из которых каждая представляет полк в неподвижном положении, кинематограф восстанавливает подвижность проходящего полка» [Бергсон, 1999, с. 338].

Далее следует гносеологическое расширение этой мысли: «Когда дело идёт о том, чтобы мыслить процессы становления или выражать их в словах, или хотя бы воспринимать их, мы просто заставляем действовать известного рода внутренний кинематограф... *механизм нашего обычного познания имеет кинематографический характер*» [Бергсон, 1999, с. 339].

Но для Бергсона очень важен разворот от этой рецепторно-субъектной области к объектно-онтологической сфере, он осуществляется у него медленно и почти на ощупь: «... кинематографический характер нашего познания вещей зависит от калейдоскопического характера нашего приспособления к нему. Кинематографический метод, и только он, является практичным...» [Бергсон, 1999, с. 340]. Через этот всеобъемлющий разнохарактерный праксис человеку медленно раскрывается, можно сказать по аналогии с квантовой физикой, корпускулярно-волновая природа самой реальности: «...применения кинематографического метода приводят... к постоянным повторениям, и

ум, никогда не находя себе удовлетворения и не умея нигде остановиться, приходит к убеждению, что своею неизменностью он подражает движению в самой действительности» [Бергсон, 1999, с. 341].

И здесь осуществляется выход к истокам философствующего разума – к античным опытам мировосприятия, в которых можно усмотреть две генерализации: гераклитовского динамизма (снятого мистериального орфизма-дионисизма) и парменидовского покоя (развитого мифологического аполлонизма). Последнюю генерализацию осваивает Зенон, согласно которому, как отмечает Бергсон, в известном примере с летящей стрелой её «движение состоит из неподвижных частей» [Бергсон, 1999, с.342]. Однако, «перелёт стрелы, – согласно автору «Творческой эволюции», – есть... напряжение... цельное и нераздельное, это единый целостный скачок» [Бергсон, 1999, с. 343].

Следующий ход мысли переносит нас в то, что, говоря современным философским языком, можно было бы назвать метафизическими предпосылками объектно-ориентированной онтологии: «...если процесс становления трактуется кинематографическим методом, то формы являются уже не отдельными воззрениями на изменения, а конститутивными элементами его; они заключают всё то, что в становлении имеется позитивного. Тогда вечность уже не парит над временем, как абстракция, а рассекает его, как действительность» [Бергсон, 1999, с. 352 – 353]. Согласно Бергсону, «прошлое, настоящее и будущее сводятся к единому моменту и этот момент есть вечность» [Бергсон, 1999, с. 355].

Переходя в эту актуализированную во времени вечность, Бергсон осуществляет следующий восхитительный шаг, направленный на сближение Платона и Аристотеля и связанный с побуждением «найти Платоновские идеи в Аристотелевском Боге»: «Бог Аристотеля преломляется в самом себе или просто обращается в сторону мира... из него начинают появляться Платоновские идеи, заключённые в его единой сущности. Так лучи исходят из солнца, хотя солнце не заключает их в себе» [Бергсон, 1999, с. 358].

Обращаясь к древнехристианскому патристическому наследию, на вершинах своих соединяющего платонизм с аристотелизмом, Бергсон черпает оттуда своеобразный апофатизм, связанный с опытом ускользания яви самого Первопринципа: «В нас, или, вернее, позади нас, заключается возможность созерцания Бога, как говорили впоследствии Александрийцы; это созерцание всегда возможно и никогда не осуществляется в действительности сознательным интеллектом. Такая интуиция представляет нам Бога, выраженного в идеях. Эта интуиция "создаёт всё"; она играет по отношению к мыслящему интеллекту, движущемуся во времени, такую же роль, как вечный двигатель играет по отношению к небесным движениям и ходу вещей» [Бергсон, 1999, с. 358].

**Выводы.** Важно, что в таком образом метафизически обустроенной реальности самой возможностью элевации (анабазиса) объясняет встречное «движение Бога по направлению к находящимся ниже его вещам... всё происходит из первого принципа и всё стремится возвратиться к нему» [Бергсон, 1999, с. 359].

В духе универсальной теистической метафизики всех великих традиций Бергсон отмечает, что «неизменность представляет причину изменений во вселенной» [Бергсон, 1999; с. 365], а также расширяет сам опыт киномышления в докинематографические времена мифологического сознания, сакрального космоса и обратной перспективы: «Современная наука, как и древняя, пользуется кинематографическим методом... сущностью науки являются её манипуляции со знаками и символами» [Бергсон, 1999, с. 366].

Но такому опыту, согласно Бергсону, оказывается присущ неотвратимый холизм, ибо «течение вселенной во времени составляет одно целое со всем объёмом творчества, которое может иметь место во вселенной» [Бергсон, 1999, с. 378]. Иногда кажется, что время стоит или куда-то медленно ползёт, но по сути оно стремительно летит, погружаясь в вечность, а потому Бергсон заключает мысль, формулируя свою главную идею так: «Время – это творчество» [Бергсон, 1999, с. 380].

#### Список источников

- Бергсон А. Творческая эволюция // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память: Пер. с фр. Минск : «Харвест», 1999. 1408 с.
- Бердяев Н. А. Кризис искусства // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры, искусства: В 2 т. Т. 2. Москва : «Искусство», 1994. С. 399 – 419.
- Бибихин В. В. Мир. Томск: «Водолей», 1995. 144 с.
- Болдырев Н. Между Востоком и Западом // Болдырев Н. Сталкер, или Труды и дни Андрея Тарковского (Андрей Тарковский: биографические ландшафты). Челябинск : «Урал Лтд», 2002. С. 318 – 324.

- Быков Р. А. Философ кинематографа // О Тарковском: Воспоминания в двух книгах / Сост. Марина Тарковская. Москва : «Дедалус», 2002. С. 113 – 117.
- Вейцман Е. Очерки философии кино. Москва : «Искусство», 1978. 232 с.
- Гачев Г. Д. Музыка и световая цивилизация. Москва : «Вузовская книга», 1999. 200 с.
- Делез Ж. Кино. Москва : Ад Маргинем, 2004. 624 с.
- Долгов К. М. От Киркегора до Камю: Философия. Эстетика. Культура. Москва : «Искусство», 1991. 397 с.
- Киреевский И. В. Девятнадцатый век // Киреевский И. В. Избранные статьи. Москва : «Современник», 1984. С. 61 – 80.
- Лосев А. Ф. Философия и эстетика Константина Аксакова // Лосев А. Ф. Имя: Избранные работы, переводы, беседы, исследования, архивные материалы. Санкт-Петербург : «Алетейя», 1997. 616 с.
- Набоков В. В. Ада, или Радости страсти. Санкт-Петербург : «Симпозиум», 2003. 672 с.
- Сартр Ж.-П. По поводу «Иванова детства» // Мир и фильмы Андрея Тарковского: размышления, исследования, воспоминания, письма. Москва : «Искусство», 1991. С. 11 – 21.
- Хализов В. Е. Теория литературы. Москва : «Высшая школа», 2004. 404 с.
- Хомяков А. С. Аристотель и всемирная выставка // Благова Т. И. Родоначалники славянофильства. А. С. Хомяков и И. В. Киреевский. Москва , 1995. С. 183 – 196.
- Шпенглер О. Закат Европы: очерки морфологии мировой истории. Т. 2: Всемирно-исторические перспективы. Москва : «Мысль», 1998. 606 с.

## References

- Bergson A. Creative evolution. In: Bergson A. Creative evolution. Matter and memory: Translate from French. Minsk: Harvest, 1999. 1408 p. (In Russ).
- Berdyaev N. A. The crisis of art. In: Berdyaev N. A. Philosophy of creativity, culture, art: In 2 vols. vol. 2. Moscow: "Art", 1994. pp. 399 - 419. (In Russ).
- Bibikhin V. V. Peace. Tomsk : Aquarius, 1995. 144 p. (In Russ).
- Boldyrev N. Between East and West. In: Boldyrev N. Stalker, or Works and days of Andrei Tarkovsky (Andrey Tarkovsky: biographical landscapes). Chelyabinsk: "Ural Ltd", 2002. pp. 318 - 324. (In Russ).
- Bykov R. A. Philosopher of cinema. In: About Tarkovsky: Memoirs in two books / comp. Marina Tarkovskaya. Moscow: "Dedalus", 2002. pp. 113-117. (In Russ).
- Weizman E. Essays on Philosophy of Cinema. Moscow: Art, 1978. 232 p. (In Russ).
- Gachev G. D. Music and Light Civilization. Moscow: Vuzovskaya kniga, 1999. 200 p. (In Russ).
- Deleuze J. Cinema. Moscow : Ad Marginem, 2004. 624 p. (In Russ).
- Dolgov K. M. From Kierkegaard to Camus: Philosophy. Aesthetics. Culture. Moscow: Art, 1991. 397 p. (In Russ).
- Kireevsky I. V. The nineteenth century. In: Kireevsky I. V. Selected articles. Moscow: "Sovremennik", 1984. pp. 61 - 80.
- Losev A. F. Philosophy and aesthetics of Konstantin Aksakov. In: Losev A. F. Name: Selected works, translations, conversations, research, archival materials. St. Petersburg: Aletheya, 1997. 616 p. (In Russ).
- Nabokov V. V. Ada, or the Joys of Passion. St. Petersburg: "Symposium", 2003. 672 p. (In Russ).
- Sartre J.-P. About "Ivan's Childhood". In: The World and Films of Andrei Tarkovsky: reflections, research, memoirs, letters. Moscow: "Art", 1991. pp. 11 - 21. (In Russ).
- Khalizev V. E. Theory of Literature. Moscow: Higher School, 2004. 404 p. (In Russ).
- Khomyakov A. S. Aristotle and the World Exhibition. In: Blagova T. I. Ancestors of Slavophilism. A. S. Khomyakov and I. V. Kireevsky. Moscow, 1995. pp. 183 - 196. (In Russ).
- Spengler O. The Decline of Europe: Essays on the Morphology of World History. vol. 2: World-historical perspectives. Moscow: Thought, 1998. 606 p. (In Russ).

Статья поступила в редакцию 27.01.2022; одобрена после рецензирования 25.02.2022; принята к публикации 01.03.2022.

The article was submitted 27.01.2022; approved after reviewing 25.02.2022; accepted for publication 01.03.2022.