



Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2026. Т. 26, вып. 1. С. 13–21
Izvestiya of Saratov University. Philosophy. Psychology. Pedagogy, 2026, vol. 26, iss. 1, pp. 13–21
<https://phpp.sgu.ru>

<https://doi.org/10.18500/1819-7671-2026-26-1-13-21>, EDN: ELYFKS

Научная статья
УДК 1(470+571+430)(09)+791



«Новое Средневековье» Н. Бердяева и В. Беньямина: кинематографические импликации

А. В. Марков¹, О. А. Штайн²✉

¹Российский государственный гуманитарный университет, Россия, 125993, г. Москва, Миусская пл., д. 6

²Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Россия, 620075, г. Екатеринбург, пр. Ленина, д. 51

Марков Александр Викторович, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры кино и современного искусства, markovius@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

Штайн Оксана Александровна, кандидат философских наук, доцент кафедры социальной философии, shtaynshtayn@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0004-1701-3147>, AuthorID: 585434

Аннотация. Введение. Философские тексты Н. А. Бердяева отличаются кинематографичностью, что отражает его метод мышления, основанный на визуальной целостности и монтажном принципе построения смысла. Сам Бердяев отмечал, что ключевые идеи его работ рождались под влиянием кинематографа, а не традиционных форм искусства. Литературная метафоричность его текстов укоренена в опыте статичности кинозрителя. **Теоретический анализ.** В статье исследуются, как кинематографические приемы (контраст, монтаж, псевдочитирование) структурируют тексты Бердяева, создавая эффект непосредственного переживания идей. Антитеатральность философа противопоставляется театральности советских гуманитарных концепций (Бахтин, Выготский), где знание конструируется через диалог с «публикой». Бердяев же избегает литературной условности, опираясь на кинематографическую условность, которая парадоксальным образом раскрывает безусловность свободы. Его кинематографическая увлеченность оказывается способом сопоставления различных культур и вычленения сущности свободы. **Заключение.** Сравнение с Вальтером Беньямином показывает, что оба мыслителя видели в кинематографе инструмент преодоления линейного времени и буржуазного конформизма искусства. Однако если Беньямин анализирует средневековый формализм как утраченную семиотику, то Бердяев интерпретирует его как аскетическую работу духа, близкую к режиссерскому аскетизму. Кинематограф для Бердяева – не просто метафора, но метод философствования, альтернативный театральной иллюзии.

Ключевые слова: «Новое Средневековье» Н. Бердяева, кинематографичность, монтаж, антитеатральность, Вальтер Беньямин, философия свободы, визуальная эпистемология

Для цитирования: Марков А. В., Штайн О. А. «Новое Средневековье» Н. Бердяева и В. Беньямина: кинематографические импликации // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2026. Т. 26, вып. 1. С. 13–21. <https://doi.org/10.18500/1819-7671-2026-26-1-13-21>, EDN: ELYFKS

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

Medieval futures in Berdyaev and Benjamin: Cinematic thought and the “New Middle Ages”

A. V. Markov¹, O. A. Shtayn²✉

¹Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow 125993, Russia

²Ural Federal University, 51 Lenin Ave., Yekaterinburg 620075, Russia

Alexander V. Markov, markovius@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

Oksana A. Shtayn, shtaynshtayn@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0004-1701-3147>

Abstract. Introduction. N. A. Berdyaev’s philosophical texts are characterized by cinematic qualities, reflecting his thinking method based on visual integrity and montage-like construction of meaning. Berdyaev himself noted that the key ideas of his works were inspired by cinema rather than traditional art forms. The literary metaphoricity of his texts is rooted in the experience of the staticity of a cinema-goer. **Theoretical analysis.** The article explores how cinematic techniques (contrast, montage, pseudo-quotation) structure Berdyaev’s texts, creating an effect of immediate intellectual experience. His anti-theatricality is contrasted with the theatricality of Soviet humanitarian concepts (Bakhtin, Vygotsky), where knowledge is constructed through dialogue with an “audience”. Berdyaev, however, rejects literary conventions, relying instead on cinematic conventions that paradoxically reveal the unconditionality of freedom. His cinematographic engagement serves as a method for juxtaposing



diverse cultures and distilling the essence of freedom. **Conclusion.** A comparison with Walter Benjamin shows that both thinkers saw cinema as a tool to overcome linear time and bourgeois artistic conformism. Yet, while Benjamin analyzes medieval formalism as a lost semiotics, Berdyaev interprets it as an ascetic labor of the spirit, akin to directorial restraint. For Berdyaev, cinema is not merely a metaphor but a philosophical method alternative to theatrical illusion.

Keywords: "New Middle Ages" of N. A. Berdyaev, cinematic thinking, montage, anti-theatricality, Walter Benjamin, philosophy of freedom, visual epistemology

For citation: Markov A. V., Shtayn O. A. Medieval Futures in Berdyaev and Benjamin: Cinematic Thought and the "New Middle Ages". *Izvestiya of Saratov University. Philosophy. Psychology. Pedagogy*, 2026, vol. 26, iss. 1, pp. 13–21 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1819-7671-2026-26-1-13-21>, EDN: ELYFKS

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

Введение

Философские тексты Николая Бердяева, несмотря на их очевидную литературную природу, обладают ярко выраженной кинематографичностью – не только в метафорическом, но и в структурном смысле. Сам Бердяев неоднократно подчеркивал, что целостные концепции его книг рождались у него не за письменным столом, а в кинозале, где монтаж кадров и динамика визуальных образов подсказывали ему форму философского высказывания. Эта особенность ставит вопрос о том, как именно кинематографическое мышление повлияло на его метод и можно ли рассматривать его работы как своеобразный «философский монтаж», противопоставленный традиционным формам академического письма.

Не менее важен контекст антитеатральности Бердяева: его критика театра как искусства масок и приспособленчества резко контрастирует с его же восхищением кинематографом, который он воспринимал как инструмент трансценденции, прорыва за пределы обыденности. В этом он оказывается удивительно близок к Вальтеру Беньямину, который также видел в кино средство разрушения буржуазных условностей и линейного времени. Однако если Беньямин анализировал кинематограф с позиций марксистской критики, то Бердяев встраивал его в свою метафизику свободы – что позволяет говорить о разных способах философской «кинематографизации» мысли.

Теоретический анализ

Многие тексты Н. А. Бердяева отличаются повышенной кинематографичностью: сам философ называл кино источником вдохновения для себя. «Целостный план одной моей книги пришел мне в голову, когда я сидел в кинематографе» [1, с. 124]. Уже из этой реплики мы

понимаем, что литературное или живописное вдохновение не могло дать такого целостного плана, оно давало увлекательные наблюдения, напряженно вело к отдельным темам, переживаниям и рассуждениям. Тогда как целостная и радикальная концепция производилась только кинематографом.

В автобиографии Бердяев упоминает кинематограф, глядя на него с точки зрения не идеологий, но форм досуга. Для него прогулка, кинематограф или разговор мог быть равно вдохновляющим для организации повествовательного целого. Все названные им формы досуга, вдохновенного времяпрепровождения, разделяют с кинематографом диегетичность – детализацию, вызванную требованиями повествования, а не отражением наиболее вероятных причинно-следственных связей в вещественном мире. Появление детали оказывается важно для впечатления от фильма, а не для свидетельства о способности камеры это зарегистрировать.

В немом кино диегетические решения преобладали над недиегетическими, направленными на формирование особого отношения зрителя к происходящему на экране. Звуковое кино ввело недиегетическую музыку для настроения, равно как и темп, определяемый натуральным звуком. В повседневной жизни мы не воспринимаем движение так, как оно происходит на экране; обычно нам кажется, что идущий к нам человек идет очень быстро – и такое повседневное восприятие больше отвечает динамизму и бойкости немого кино, чем натурализму звукового. Крупные планы, цитатность, замедленность, любезные *синефилам* детали – всё, что стало отличать послевоенное европейское кино, – всё это было возвращением к диегетической необходимости детали после некоторого документального натурализма, который как раз казался предельно неестественным: крупный план появляется не потому, что



он вызывает больше эмоций (сильные эмоции должно вызывать всё в фильме), но потому что это часть подробного рассказа, герой должен предъявить свое лицо крупным планом, чтобы мы прочитали, например, его (героя) сомнения.

Звуковое кино Бердяев, вероятно, смотрел, но воспринимал его не как театр, а как такую же диегетическую реальность, как прогулку и общение, где все создается ритмом рассказа, любое наблюдение встроено в возможность рассказать о нем. Такая диегетичность и была существенна для его философской прозы, где нужно было показать не особенности нашего натурального переживания, но способность сопрягать понятия и опыты как необходимые, для получения такого убедительного знания о происходящем, которое и способно сфокусировать на себе внимание.

Ближе к концу автобиографической книги Бердяев сопоставляет кинематограф и литературу как механизмы *непосредственного переживания*, в отличие от переживания за рабочим столом, которое всегда опосредуется привычками, предрассудками или неотрефлексированными обыкновениями именно так, а не иначе действовать: «Моя оценка романа связана со способностью автора заставить меня войти в свой мир, иной, чем окружающая постылая действительность. Я всегда очень живо переживаю жизнь героев романов, которые читаю. Я люблю кинематограф, потому что он создает иллюзию, уводящую меня от действительности, но огорчаюсь, что так редко бывают хорошие фильмы. С особенной любовью перечитываю я русскую литературу XIX века и всегда получаю от нее поучение» [1, с. 352]. Парадоксальным образом романное и кинематографическое воображение создает поучительную целостность – при этом Бердяев недоволен преобладанием развлекательных кинолент.

Эти замечания Бердяева существенны для понимания его метода. Если кинематограф – это не объект наблюдений, но особая конструкция, которая создает сами условия целостного наблюдения, в отличие от членищего или лабораторного наблюдения в быту, за рабочим столом, во время привычной или экспериментальной фиксации социальных данных, то тогда и сам метод Бердяева – метод, стоящий ближе не к производству текстов и суждений, но к кинематографическому монтажу. Рассуждение оказывается мизансценой, и как всякая мизанс-

цена подразумевает наличие режиссера, так и здесь – любой вывод о действительности подразумевает, что есть глубинная, основательная свобода, в которой только действительность и может предстать как сцена, и мысль тоже может разыграть себя как живая мысль. Сами порядки действительности и порядки мысли для Бердяева условны, и эта условность доказывает безусловный характер глубинной свободы, бездны первичного события.

В классических работах о Бердяеве П. П. Гайдено [2] и В. В. Бычкова [3] по-разному оценивается такая целостность плана, ведущая к признанию первичной безосновной свободы. Если Гайдено настаивает на гностических, революционных и даже романтико-демонических истоках бердяевской концепции абсолютной свободы, первичной бездны как структурообразующего начала всего бытия, то Бычков видит в этой же концепции теургический панкультурализм – бытия и природы по-настоящему нет, потому что всё в конце концов есть творческий порыв.

Некоторые из кинематографических приемов, такие как представление философских споров в качестве мизансцен («внутрикадрового монтажа»), по российской киноведческой терминологии), контрасты, эмоциональная напряженность, опознаются сразу в любом тексте Бердяева, может быть, за исключением самых ранних. Кинематографическое здесь оказывается не просто способом привлечь читателей в мире, в котором динамика жизни и переживания повседневности меняются, но способом обобщения, не сводимым к инерции прежних философских текстов.

По густоте использования кинематографических приемов не для создания образа современности, динамики современной жизни, но для формирования образов предыдущих эпох, Бердяев сопоставим только с Вальтером Беньямином. Беньямин создавал различные формы экспрессионистской прозы, как научной, так и художественной и эссеистической, но везде краткость выражения, отказ от привычных сравнений и сопоставлений в пользу интеллектуальных жестов, олицетворение интеллектуальных тенденций – всё выдавало, что Беньямин – человек эпохи кинематографа.

И Бердяев, и Беньямин – мыслители эпохи кризиса. Бердяев говорил об объективации духа, Беньямин – об отчуждении в марксистском



смысле. Они оба по-разному приветствовали кино, как способное преодолеть прежний конформизм искусства, те аспекты традиционности, которые оборачиваются конформизмом. Кроме того, оба настаивали на необходимости разрыва линейного времени ради революционного искупления по Беньямину или реализации драмы свободы по Бердяеву. А кроме кинематографа, ни одно искусство не дает разрыва линейного времени: редактирование литературных произведений происходит скрыто, за дверями кабинета редактора, и потому не может быть исполнением времен здесь и сейчас.

Любовь к кинематографу усиливалась у Бердяева как раз из-за некоторой неприязни к театру. На актерское искусство он смотрел как на некоторое приспособление к обстоятельствам, поэтому с иронией говорит в «Самопознании» о поведении Вяч. Ив. Иванова [1, с. 282], человека, много сделавшего для театра, как ведшего себя двусмысленно по отношению к большевикам. Так же он как крайне неприятную толкует склонность обновленческого епископа Антония к ярким жестам, своеобразную его сценичность [1, с. 292]. Нужно заметить, что епископ Антоний был автором реформы церковного пространства, полностью отвечавшей развитию авангардного театра – он предлагал поставить престол в центре храма, для снятия четвертой стены. Но антитеатральность Бердяева, конечно, была укоренена в его антропологии. Если человек уже есть – зачем ему еще грим и маска?

Недоверие Бердяева театру продолжает позицию В. В. Розанова, который в памфлете «Актер» (1909), вызвавшем большую полемику [4], переписал работу актера как самоопустошение – актер симулирует роли, надевает маски, так что со всех сил стремится к перевоплощению и масочности, не оставляя никакого духовного содержания себе. Театральный актер Розанова – это не просто приспособленец, это тот, кто приспособливается к случайным обстоятельствам с большим удовольствием. Такой образ актера, находящего удовольствие в легком надевании масок, потом не раз встречался в критике театра с позиций литературного производства, где литература как бы должна казаться честнее, например, в стихотворении Льва Лосева «Записки театрала».

Контекстом такого недоверия становится как раз движение театра в 1910-е и 1920-е

годы к укоренению в текущих, имманентных социальных и эстетических практиках: появление этнических театров, передвижных агитационных театров, понимание пантомимы и танца как аутентичного языка театра внутри «шестого чувства авангарда» [5], аутентификация театрального реквизита (постановки Мейерхольда) и десятки других тенденций, которые превращали театральную эстетику в текущую эстетику жизни. При всем многообразии версий театральной антропологии [6] для Бердяева все эти версии находились за границами его понимания культуры как необходимой тоски по трансцендентному, где любое укоренение понимается как обмирщение, как не просто появление застывших форм, но как эксплуатация этих застывших форм.

Как и положено в немом кино или нуаре, Бердяев использует контраст как основной прием выстраивания образа, например: «Бенвенутто Челлини может быть назван язычником XVI века; он совершает самые ужасные преступления, характерные для его века, он кладет печать на свое время. Но этот же Бенвенутто Челлини остается христианином. В замке св. Ангела его посещает религиозное видение» [7, с. 161]. Дается тезис, кстати, преувеличенный, ничего ужасного Челлини не совершал, дрался в пределах допустимых тогда конфликтов – и дальше как бы приближение героя к камере, так что мы понимаем, что ему было видение. Это типичный контраст, резкие черты, разрешающиеся в том, что герой поворачивается к зрителю.

Другой прием, также относящийся к немому кино, это вставка цитаты без перехода к цитате, например: «К. Маркс, который был очень типичным евреем, в поздний час истории добивается разрешения все той же древней библейской темы в поте лица своего добывать хлеб свой» [7, с. 109] – библейская и революционная цитата никак не выделяется, она просто довершает мизансцену, чего именно требует герой, повернувшись к зрителю, посмотрев на зрителя, – зритель вспоминает цитату и тем самым убеждается и в какой-то правоте героя.

Такое признание правоты героя может даваться не через цитату, а через псевдоцитату, формулировку, когда речь идет о Христе: «В раздвоенных образах Кватроченто достигается глубокое познание судьбы человека в христианский период истории и дается великий опыт того, в



каких пределах возможна игра творческих сил человека, принадлежащего к христианскому периоду мировой истории. После явления Христа, после дела искупления, невозможно уже осуществление творчества в формах античного имманентного совершенства» [7, с. 164]. Кино, конечно, противоположно античному совершенству, и «античное имманентное совершенство» – это псевдоцитата в духе Винкельмана или Гёте, но совсем не цитата. Такой переход к псевдоцитате и создает образ правоты обернувшегося к нам Богочеловека.

Эти три приема, *контраст*, *смазанная цитата* и *псевдоцитата*, соответствуют эстетике экспрессионистского кинематографа. Контрасту отвечает частый и воспринятый *нуаром* вплоть до наших дней прием постепенного затемнения, заставляющий видеть обычное освещение как особо контрастное и яркое, и тем самым драматизировать происходящее, ускоренно переходя от поступков к внутренним переживаниям. Смазанная цитата без перехода соответствует *голландскому углу*, установке камеры наискосок, благодаря чему достигался тотально диегетический эффект – дело не в том, как что происходит, а что всё произошедшее попало в рассказ, стало частью пережитого. В наши дни существует диегетическое селфи – девушка снимает себя в зеркале наискосок, строя загадочный рассказ о себе: отразив себя в реальном зеркале, она отражает себя в мысленном зеркале пережитого. Наконец, псевдоцитата напоминает рисовку в экспрессионистском кинематографе, *калигаризм*, когда на стенах павильона декораторы прописывают фонари, тени, уличную обстановку. Калигаризм должен был создать впечатление тождества вещи и ее тени, и тем самым оправданности непредсказуемого развития событий и душевной жизни. Бердяев искусно комбинирует все три приема, чтобы сделать пережитое не частью отрешенного исследования, но необходимой частью духовного опыта, в котором любой поступок оправдан внутренним переживанием.

По тонкому замечанию Аверинцева, в трудах Бердяева не хватает точки с запятой, то есть взвешенности и рассмотрения с разных сторон проблемы, под разными углами зрения. По свидетельству О. А. Седаковой: «В устном разговоре С.С., рассказывая о своем отношении к Бердяеву, говорил, что читать Бердяева ему всегда мешало отсутствие в его писаниях одного

пунктуационного знака: точки с запятой. Знака взвешенности и самообладания» [8, с. 186]. По свидетельству М. Л. Гаспарова, Аверинцев отмечал: «Равномерная перенапряженность и отсутствие чувства юмора вот чем тяжел Бердяев» [9, с. 168]. Оба суждения как бы изымают Бердяева из привычного литературного производства, всегда ориентированного не только на публику, но и на догадливость, светское остроумие читателя, который в конце концов и определяет «судьбу книг». На самом деле, в труде «Смысл истории» точка с запятой употреблена 271 раз, что много для такого небольшого текста, хотя и менее частотно, чем в «Поэтике ранневизантийской литературы» Аверинцева. Но у Бердяева это не знак самовозражения, а повторения уже сказанного более подробно, как бы разворота всей мизансцены к зрителю. То есть Аверинцев руководствуется привычками кулешовско-эйзенштейновского монтажа, тогда как Бердяев еще говорит о монтажном производстве без прибавления смысла, только через оперирование переживанием времени.

Здесь нужно заметить, что антитеатральность Бердяева как раз противоположна театральности диалогических концепций советской гуманитарной науки, которые и получили всемирное признание уже в эпоху кибернетики – концепций М. М. Бахтина и Л. С. Выготского. Именно эти великие исследователи превратили театрификацию жизни в философии Серебряного века в определенный принцип организации вообще любого гуманитарного или герменевтического знания. Знание в гуманитарных науках тогда может быть, когда оно что-то делает с публикой, привыкшей к театру. Когда мы читаем «Психологию искусства» Выготского, ставшую благодаря А. Р. Лурия и Вяч. Вс. Иванову достоянием всей мировой науки, то должны понимать, что эта книга сначала существовала в виде лекций на курсах по переподготовке учителей. Это учительницы выбирали для разбора басни Крылова и «Легкое дыхание» Бунина, потому что театральность ко всему подходила, отождествляли себя со Стрекозой и Олей Мещерской [10]. Выготский во всей своей книге исходит из буржуазной театральности, которую он оспаривает через допущение того, что в поведении Гамлета есть что-то заведомо невозможное, онтологически невозможное, и при этом правдивое как искусство, в искусстве и в правде, которую нам дает искусство.



Как в книге «Смысл истории» [7], так и в брошюре «Новое Средневековье» [11] Бердяев отстаивает по сути одну мысль: средневековая культура уже была Возрождением. Она заключала в себе Возрождение не как собственную возможность, а как единственное свое содержание, как единственную возможность быть христианской. Но историческое Возрождение потерпело неудачу, дух буржуазности оказался сильнее, идеализация мира не произошла. То есть идеализация мира возможна как горизонт действия средневековых механизмов, как экран, как своеобразный фильм, который средневековая культура смотрит о самой себе, но не как литература или театр, который неизбежно будет потакать буржуазной эмоциональности.

Реконструкция интеллектуальных контекстов концепций Средневековья и Возрождения в Серебряном Веке [12] показывает, что прежде всего это было переописанием современной истории и попыткой уклониться от беллетристического соблазна в пользу некоторой особой, сдержанной интеллектуальной работы. Или, проще говоря, уклониться от случайных эмоций в пользу режиссирования фильма, систематического производства. По сути, все черты, которые Бердяев описывает как черты «нового Средневековья»: экономия ресурсов, почти протоэкологическая, аристократизм духа, иерархичность принятия решений, отказ от партий и газет с их иллюзорными страстями – это описание производства фильма, где режиссерская воля требует сдержанности от всех участников процесса, самоотверженности и создания. Одна из черт этого «нового Средневековья» – отказ от духа мегаполисов [13, с. 120], с их суетой и театром иллюзий, и предпочтение Риму Флоренции, где можно проследить Возрождение в его зарождении, т. е. проследить мизансцену, а не социологически учитывать ее результаты.

Но как раз такой же подход использует Вальтер Беньямин в своем эссе «О Средневековье» [14, S. 132–133]. Беньямин – человек эпохи экспрессионистского кинематографа, который использовал сходные приемы в своей прозе, порождая тематические предпочтения: и ускорение аргументации, и исследование власти вещей, и понимание культуры как постоянного переключения от внутреннего опыта к переживанию пространства, и понимание любого пространства и времени как искусственного

(культурного, подчиненного власти культуры) и уже созданного кем-то – без чего не понять Беньямина, без того не понять и экспрессионистский кинематограф. Приводим эссе Беньямина полностью в нашем переводе в приложении.

Как и Бердяев, Беньямин говорит о формализме Средневековья, т. е. об иерархии, сдерживающей производство смыслов и иллюзий. Только Беньямин понимает это в смысле отказа от богатой античной мифологической семиотики, а Бердяев – в смысле особой работы духа, которая просто не отвлекается на нимф и других существ. Бердяев смотрит на кино как бы с точки зрения режиссера и оператора, которому не нужно отвлекаться, Беньямин как бы сидит в зале и смотрит на то, что попало в кадр, а что в кадр не попало.

Так же, как и для Бердяева, для Беньямина Боттичелли и ранние городские коммуны оказываются в центре внимания, – благодаря особой нежности, недовренности, но также кадрированию и духовно напряженному вниманию, в котором уже нет театральности в расхожем смысле, создания иллюзий, каждая из которых претендует на полное объяснение мира. Упрощение хозяйства и при этом усложнение духовной жизни, что Бердяев считает принципом «нового Средневековья», и соответствует той жеманной (*geziert*, можно было бы переводить это слово как *аффицированный*) фантастике, т. е. возможности доводить до экстаза не только себя (такой экстаз грозит прельщением, срывом в театральность), но и весь экран жизни, весь орнамент ее, не мотивированный уже мифологией.

Некоторая рваность стиля Бердяева, постоянные повторения и обрывы фраз, которые производят на некоторых читателей впечатлительности, соответствует ранним формам монтажного перехода, когда самым простым был переход при нулевом монтаже – когда камера останавливается, человек входит в кадр и оказывается внутри кадра внезапно. В современном киноведении этот монтажный переход рассматривается как частный случай диегетического (т. е. мотивированного сюжетом, например, сюжетом сказочной повести) исчезновения или появления – вопрос здесь именно не в технике и технических ограничениях, но в диегетических задачах кинематографа, рассказать в том числе чудесную историю [15]. Все выделенные Е. В. Сальниковой



особенности диегетического исчезновения и появления: сохранение голоса, удержание эффекта навязчивого присутствия, эффективность в соединении с общей концепцией универсума как чудесного и способного породить новые чудеса – всё это есть в текстах Бердяева. Только в кино это служило большей убедительности использования актерских амплуа и реквизита, показывая и предъявляя квалифицированному зрителю, что это не какие-то выбранные произвольно из реальности для съемки люди и вещи, но закономерная часть диегетического развития.

Тогда как Бердяев создавал другую убедительность – убедительность текста и в устном, и в письменном исполнении, и в пересказе, и в памяти. Схожая убедительность есть в системе Беньямина, но только выражается другими словами, ключевыми для культуры, а не экзистенциально переживаемыми в потоке опыта, прежде всего, знаменитым и всем известным понятием *аура*. Бердяев хотел, чтобы его тексты не были привязаны к какому-то одному медиуму, но соотносились с разными надежными медиумами и тем самым выигрывали в убедительности. Тогда философская проблема в них решена и большими, и малыми средствами – и теми, которые мы внимательно отслеживаем при чтении, и теми, которые мы помним как афоризмы. Афористичность Бердяева напоминает о работе каскадеров в раннем кино, которые, привлекая внимание как искусственных, так и неискусственных зрителей подлинностью своих трюков, держат на себе атмосферность фильма и его запоминаемость. Фильм на тебя воздействует и спустя много времени после просмотра, а не просто принимается как ситуативное развлечение.

Заключение

Ключевой для кинематографических интуиций обоих мыслителей, Бердяева и Беньямина, оказывается тема «нового Средневековья» – эпохи, где, по Бердяеву, аскетизм и иерархия духа заменяют хаос модерна. Интересно, что эту эпоху оба описывают через визуальные метафоры: для Бердяева это как бы «экран» христианской эсхатологии, для Беньямина – как бы «кадры» постоянно утрачивающей себя средневековой семиотики.

Исследование кинематографических аспектов философии Бердяева и Беньямина демонстрирует, что их тексты – не просто отражение эпохи кино, но сознательное использование его языка. Для Бердяева монтаж, контраст и крупные планы идей становятся инструментами передачи опыта свободы, тогда как Беньямин видит в кино средство деконструкции традиционных нарративов. Различие их подходов – метафизического и критического – подчеркивает, что кинематографичность в философии может принимать разные формы, но всегда связана с отказом от линейной логики в пользу образной целостности.

Антитеатральность Бердяева, противопоставленная театральности советской гуманитаристики (Выготский, Бахтин), указывает на конфликт между двумя моделями производства смысла: диалогической, требующей «зрителя», и кинематографической, утверждающей автономию авторского видения и, в конце концов, автономию свободы. При этом «новое Средневековье» у обоих мыслителей оказывается не возвратом в прошлое, а проектом будущего, где кинематограф – вопреки его массовой природе – становится технологией трансцендирования.

Приложение / Appendix

Эссе В. Беньямина «О Средневековье» (перевод А. В. Маркова, О. А. Штайн) W. Benjamin's essay "About the Middle Ages" (translated by A. V. Markov, O. A. Stein)

«Фридрих Шлегель в характеристике духа средневекового усматривает отрицательный момент сей эпохи в безграничном устремлении к Абсолютному, что в искусстве проявляется как жеманная фантазия, а в философии и теологии схоластики – как не менее жеманный рационализм. Азиатский дух также отмечен безудержным погружением в Абсолютное в философии и религии.

Но пропасть лежит меж ним и духом Средневековья. При крайней величине формы ему чуждо жеманство. Глубочайшее различие его от духа Средневековья в том, что он имеет Абсолютное, из коего развёртывает язык форм, как мощнейшее содержание. Дух Востока обладает подлинными содержаниями Абсолютного, что явствует уже из единства религии, философии, искусства, а главное – из единства религии и жизни.

Часто говорят, что в Средние века религия владела жизнью. Но, во-первых, владычицей была Экклези́я (греч. – церковь), а, во-вторых, меж властвующим и подвластным началом всегда есть раз-



деление. Для духа Средневековья характерно, что устремление к Абсолютному, чем радикальнее, тем формальнее. Огромное мифологическое наследие античности ещё не утрачено, но мерка для его реальной основы отсутствует, и остались лишь впечатления от его мощи: кольцо Соломона, философский камень, сивиллины книги.

Формальная идея мифологии – дарующее силу, магическое – живо для Средневековья. Но в нём сила сия не может быть законной: церковь уничтожила своих ленных господ, богов. Здесь – один из истоков формалистического духа эпохи. Она ищет власть над о-раз-боженной природой окольным путём, творит магию без мифологической основы. Возникает магический схематизм.

Сравните магическую практику античности со средневековой в области химии: античная магия употребляет вещества природы для зелий и мазей, имеющих определённую связь с мифологическим царством природы. Алхимик же ищет – хоть и магическим путём – но что? золото.

То же с искусством. Оно рождается с орнаментом из мифического. Азиатский орнамент мифологически насыщен, готический же стал рационально-магическим. Он действует, но на людей, не на богов. Возвышенное должно являться как высокое и высочайшее. Готика даёт механическую квинтэссенцию возвышенного – высокое, стройное, потенциально бесконечно возвышенное. Прогресс автоматичен.

Та же глубокая, тоскующая, разбоженная внешность лежит ещё в живописном стиле немецкого раннего Возрождения и Боттичелли. Жеманство сей фантастики рождается из формализма. Где он хочет открыть доступ к Абсолютному, там оно уменьшается в масштабе, и как развитие готического стиля было возможно лишь в тесноте средневековых городов, так и лишь при мировоззрении, которое, конечно, по абсолютной мерке было меньше, чем античное, даже чем наше.

В зрелом Средневековье античное мировоззрение было уже во многом забыто, и в сём уменьшенном мире, что остался, родились схоластический рационализм и самосжигающая тоска готики».

Список литературы

1. Бердяев Н. А. Самопознание (опыт философской автобиографии). Париж : YMCA-Press, 1949. 378 с.
2. Гайдено П. П. Мистический революционаризм Н. А. Бердяева // Бердяев Н. А. О назначении человека. М. : Республика, 1993. С. 5–19.
3. Бычков В. В. Теургическая эстетика Николая Бердяева // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М. : ИФ РАН, 2005. Вып. 1. С. 39–66.
4. Руднев П. А. Театральные взгляды Василия Розанова. М. : Аграф, 2003. 368 с.
5. Сироткина И. Е. Шестое чувство авангарда // Новое литературное обозрение. 2014. № 1 (125). С. 30–42. EDN: SGTTBV
6. Сироткина И. Е. «How can we know the dancer from the dance?»: Антропология движения и танца // Новое литературное обозрение. 2017. № 3 (145). С. 16–30. EDN: ZEKKJB
7. Бердяев Н. А. Смысл истории. Париж : YMCA-Press, 1969. 272 с.
8. Седакова О. А. Рассуждение о методе // Новое литературное обозрение. 1997. № 5 (27). С. 177–190.
9. Гаспаров М. Л. Записи и выписки. М. : Новое литературное обозрение, 2001. 416 с.
10. Марков А. В. Искусствоведческие ключи к русской литературе: Выготский и современные дискуссии // Вестник Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых. Серия: Социальные и гуманитарные науки. 2023. № 2 (38). С. 35–43. EDN: DQUXCW

11. Бердяев Н. А. Новое средневековье. Берлин : Обелиск, 1924. 143 с.
12. Матвейчев О. А. Третий Ренессанс или Новое Средневековье? Русский Серебряный век о Возрождении // Логос. 2024. Т. 34, № 2 (159). С. 271–284. <https://doi.org/10.17323/0869-5377-2024-2-271-284>, EDN: JPXSYD
13. Кусенко О. И. «Во Флоренцию я влюблен». Н. А. Бердяев, флорентийское кватроченто и тайна творчества // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2024. Т. 25, № 3. С. 117–128. <https://doi.org/10.25991/VRHGA.2024.4.4.009>, EDN: KMCFAJ
14. Benjamin W. Gesammelte Schriften. II, I / Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Berlin : Suhrkamp Verlag, 1991. 1540 S.
15. Сальникова Е. В. Диететическое исчезающее/невидимое в немом кино и его корни // Наука телевидения. 2022. Т. 18, № 1. С. 49–78. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.1-49-78>, EDN: AHXXIA

References

1. Berdyaev N. A. *Samopoznaniye (opyt filosofskoy avtobiografii)* [Self-knowledge (The Experience of Philosophical Autobiography)]. Paris, YMCA-Press, 1949. 378 p. (in Russian).
2. Gaydenko P. P. The Mystical Revolutionism of N. A. Berdyaev. In: Berdyaev N. A. *O naznachanii cheloveka* [On the Destiny of Man]. Moscow, Respublika, 1993, pp. 5–19 (in Russian).



3. Bychkov V. V. The Theurgic Aesthetics of Nikolai Berdyaev. In: *Estetika: Vchera. Segodnya. Vsegda* [Aesthetics: Yesterday. Today. Always]. Moscow, IF RAN Publ., 2005, iss. 1, pp. 39–66 (in Russian).
4. Rudnev P. A. *Teatral'nyye vzglyady Vasiliya Rozanova* [Theatrical Views of Vasily Rozanov]. Moscow, Agraf, 2003. 368 p. (in Russian).
5. Sirotkina I. E. The Sixth Sense of the Avant-garde. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2014, no. 1 (125), pp. 30–42 (in Russian).
6. Sirotkina I. E. “How can we know the dancer from the dance?”: Anthropology of Movement and Dance. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2017, no. 3 (145), pp. 16–30 (in Russian).
7. Berdyaev N. A. *Smysl istorii* [The Meaning of History]. Paris, YMCA-Press, 1969. 272 p. (in Russian).
8. Sedakova O. A. Discourse on the Method. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 1997, no. 5 (27), pp. 177–190 (in Russian).
9. Gasparov M. L. *Zapisi i vypiski* [Notes and Extracts]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye, 2001. 416 p. (in Russian).
10. Markov A. V. Art Historical Keys to Russian Literature: Vygotzky and Contemporary Debates. *Bulletin of Vladimir State University named after Alexander and Nikolai Stoletovs. Series: Social Sciences and Humanities*, 2023, no. 2 (38), pp. 35–43 (in Russian).
11. Berdyaev N. A. *Novoye srednevekov'ye* [The New Middle Ages]. Berlin, Obelisk, 1924. 143 p. (in Russian).
12. Matveychev O. A. Third Renaissance or the New Middle Ages? Russian Silver Age on the Renaissance. *Logos*, 2024, vol. 34, no. 2 (159), pp. 271–284 (in Russian). <https://doi.org/10.17323/0869-5377-2024-2-271-284>, EDN: JPXSYD
13. Kusenko O. I. “In Love with Florence”. N. A. Berdyaev, the Florentine Quattrocento, and the Mystery of Creativity. *Review of Russian Christian Academy for Humanities*, 2024, vol. 25, no. 3, pp. 117–128 (in Russian). <https://doi.org/10.25991/VRHGA.2024.4.4.009>
14. Benjamin W. *Gesammelte Schriften. II, I*. Ed. by Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser. Berlin, Suhrkamp Verlag, 1991. 1540 S.
15. Salnikova E. V. Diegetic Invisible/Vanishing in Silent Cinema and its Origins. *The Art and Science of Television*, 2022, vol. 18, no. 1, pp. 49–78 (in Russian). <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.1-49-78>

Поступила в редакцию 08.04.2025; одобрена после рецензирования 05.05.2025; принята к публикации 15.11.2025
The article was submitted 08.04.2025; approved after reviewing 05.05.2025; accepted for publication 15.11.2025