

КОНЕВА Анна Владимировна / Anna KONEVA

| Воображение времени в современном кинематографе |

**КОНЕВА Анна Владимировна / Anna KONEVA**

Россия, Санкт-Петербург.

Санкт-Петербургское отделение Российского института культурологии.  
Заведующая сектором. Кандидат философских наук, доцент.

Russia, St. Petersburg.

St. Petersburg branch of the Russian Institute of Cultural Research.  
Head of department. PhD in philosophy, senior lecturer.[akoneva@list.ru](mailto:akoneva@list.ru)

## ВООБРАЖЕНИЕ ВРЕМЕНИ В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

В статье рассматриваются репрезентации времени в современном кинематографе. Время рассматривается как два вектора — от настоящего к прошлому и от настоящего к будущему. Образы исследуются как репрезентации априорного воображаемого времени (термин Ж. Дюрана). В статье анализируются образы, визуализирующие воображаемое время — вещи, тело, эмоции и память. Время рассматривается как случай и как событие, как бытие к смерти и как предстояние Ничто. Рассмотренные фильмы представляют ситуации невозможного, фантастического, того, чего не может быть. Однако эти сюжеты и мотивы неоднократно описаны в литературе, они соразмерны антропологическим структурам воображения. И кинематограф, обращаясь к этим сюжетам, трактует их как образы изменения, осуществления различий, которым противостоит безвременье или вечность.

**Ключевые слова:** время, воображение, воображаемое, кино, репрезентация, образ

### The Image of Time in Contemporary Cinema

The article deals with representations of time in modern cinema. Time is considered as having two vectors — present to past and present to future. Images are examined as “representations of the imaginary” (as termed by G. Durand) of time — “a priori imaginary” with their anthropological structures. The article analyzes the images used to visualize the idea or concept of time — things, bodies, emotions and memory.

The discussed films represent impossible and fantastic situations, that which cannot be. However, these themes and motifs have been described in the literature and are proportional to anthropological structures of the imagination. Film, in regard to these motifs, interprets them as images of the changes and differences that oppose timelessness or Eternity.

**Key words:** time, imagination, imaginary, cinema, representation, image

Современный кинематограф довольно часто обращается к идее и образам времени, при этом он не просто показывает нам время, но стремится осмыслить его природу. Можно сказать, что если неореализм — согласно Ж. Делезу<sup>1</sup> — породил образ-время, то современный кинематограф ставит перед нами время-концепт, в котором соединяются мысль и образ, задается вопрос о том, что есть время? Практически все фильмы, даже снятые в жанре экшн, провоцируют философские размышления о бытии и времени.

Стало уже общим местом представление о времени как трудноопределимом — почти неприлично цитировать Августина, а время в представлении современного человека настолько «срослось» с бытием, что именно вопрос о наличии или отсутствии времени становится равнозначен вопросу о смысле жизни и самого бытия. Время ускоряется и замедляется, определяет собой свободу и социальную реализацию (как не вспомнить

братьев А. и Б. Стругацких: «времени не хватало и жизнь моя была полна смысла»). Время настолько овладевает человеком, что практически ускользает от рефлексии. И именно потому человек стремится поймать его в тиски образа.

Время, пойманное рефлексией, предстает как два разнонаправленных вектора<sup>2</sup> — от настоящего к прошлому (то, что Ж. Делез называл виртуальностью и относил к области исследования мышлением) — по-мысленное время, случившееся — время случая; и от настоящего к будущему — время как ускользающее мгновение, бытие к смерти или остановленное настоящее события (актуальное время, по Ж. Делезу, подле-

<sup>2</sup> О. Аронсон пишет: «Происходит своего рода «удвоение» времени: каждое его мгновение складывается из двух разнонаправленных движений — 1) от настоящего к будущему (привычное «время субъекта») и 2) от настоящего к прошлому (память, или время в качестве субъекта). И если первое — это актуальное, то есть само ускользающее настоящее (перцепция как психический порядок), то второе — виртуальное (Бергсон называет «чистым воспоминанием»)). См.: Аронсон О. Язык времени. // Делез Ж. Кино. URL: <http://www.proza.ru/2011/08/29/285> (режим доступа: 10.04.2012)

<sup>1</sup> См.: Делез Ж. Кино. URL: <http://www.proza.ru/2011/08/29/285> (режим доступа: 10.04.2012)



КОНЕВА Анна Владимировна / Anna KONEVA

## | Воображение времени в современном кинематографе |

жащее исследованию воображением) — воображаемое время или делящееся настоящее — что соответствует новому способу восприятия реальности, кинематографом же созданному и выпестованному, как показывает тот же Делез. И тогда — по Делезу — получается, что время может быть во-ображено как мгновение, но по-мыслено лишь как вспоминаемое время. В таком случае, действительно, кино становится тем единственным искусством, в котором время может быть представлено — в обоих его ипостасях.

Время — материя сложная, и для кино — основная — ибо кино разворачивается во времени, переносит нас во времени, рисует нам время и рассказывает нам о времени. С самого начала становления кинематографа именно время стало главным действующим лицом кино — вспомним первый фильм братьев Люмьер «Прибытие поезда» — благодаря технике стало возможным перенести зрителей в другое время (и пространство) и показать им это пространство не статично — как на фотокадре, а во времени. Развитие техники кино позволяло главному действующему лицу — времени — играть все более изощренно; монтаж дал возможность времени сжиматься и разворачиваться, замедленные и убыстренные съемки — акцентировать важные моменты. С другой стороны кино стало окном во время историческое — оно открыло перспективу заглянуть в другие эпохи, увидеть воочию другие культуры.

Современный кинематограф, будучи уже весьма свободным в своих технологиях, создает сложные образы, которые визуализируют воображаемое времени. Я употребляю здесь термин воображаемое — не как то, что имеет образ, во-ображено, а в том смысле, который придавал этому термину Ж. Дюран<sup>3</sup> — как нечто, что воображает (воображение как инстанция), то, что воображается (система образов, то, что обычно подразумевается под воображаемым), того, кто воображает (воображающий, субъект сознания), сам процесс (воображение как функция) и все то, что является общим и предшествующим и тому, другому, и третьему (собственно «imaginaire»). Воображаемое в таком смысле оказывается сложной структурой, которая существует априори. Для Дюрана *imaginaire* — это априорная структура, которая соотносена не только с сознанием и *cogito* (не будем забывать, что Дюран принадлежит французской философской традиции), но также с телесностью и антропологическими структурами. *Imaginaire* имеет верх и низ, длительность, движение. Собственно, благодаря наличию априорного воображаемого времени время и может стать для нас объектом — познания или воображения.

Время как объект познания — сфера философии, время же как объект воображения достается искусству, и здесь у кино явное преимущество, ибо сама ткань кинематографа позволяет играть образами времени, воплощать их сообразно фантазии автора-философа (фантазии, заметим, а не воображению), благодаря техническим возможностям время оказывается поймано в ловушку, приручено, оно послушно выполняет трюки, то замедляясь, то убыстряясь по воле режиссера, то и вовсе разворачиваясь вспять. Но при этом фантазия автора фильма оказывается детерминирована законами воображаемого вре-

мени — и потому системы образов, визуализирующих само время, не столь разнообразны как кажется. Кинообразы, визуализирующие воображаемое времени — это вещи, тело, эмоции и память — то, что позволяет «прочитать» смысл времени в контексте двух указанных векторов — случая или события.

Вещь, которая позволяет визуализировать время — это, конечно, часы. Образ часов, которые управляют временем — один из самых распространенных, как в кино, так и в литературе. Часы — это тот Другой, который тривиализируется или монструализируется, в зависимости от задач создателя фильма.

Веселый месяц, символизирующий проходящее время в фильме «Веселые ребята», снижает власть времени, заставляя забыть о неумолимой его однонаправленности.



Фрагмент 1. Смотреть: [http://youtu.be/E4GqTm\\_IVSY](http://youtu.be/E4GqTm_IVSY)

В старой «Сказке о потерянном времени» часы оказываются своего рода «рычагом» власти над временем — повернув время вспять, можно получить назад утраченные годы.

В современном кинотексте, напротив, часы — страшная вещь, которая показывает нам власть времени над нами — таквы электронные часы, отмеряющие время жизни, главный герой недавно вышедшего на экраны фильма «Время». Время, которого не хватает, которое заканчивается, заставляет бежать и гнаться за ним, время, которое деньги — и — больше того — сама жизнь — стало сюжетом фильма Эндрю Никкола «Время» (2011). Это доведенная до предела идея времени как часов — социального времени, измеряемого и имеющего ценность для каждого.

Это время по-мысленное, присвоенное и находящееся в руках, вернее, на руках человека. Но от этого время не становится дружелюбным — словно энергия атома, которая хотя и работает на пользу человека, все равно норовит выйти из-под контроля и создает угрозу привычной жизни человека. Фильм, снятый в жанре экшн, задает определенные горизонты размышления над проблемами современного общества, но хотя авторы фильма пытаются выйти на уровень серьезных социальных проблем — неравенства, потребления, свободы — все это остается вне идеи времени, визуализированного как часы. Время-часы в этом фильме отмеряют дни, часы, минуты, оставшиеся до конца жизни. Параллельно идее власти

<sup>3</sup> См.: Durand G. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. — Paris, Dunod, 1992.



КОНЕВА Анна Владимировна / Anna KONEVA

## | Воображение времени в современном кинематографе |

времени раскрывается здесь тема вечной молодости — тоже весьма актуальная для современной культуры, в которой изменилось отношение к базовым идентификациям человека, таким как пол, этнос, возраст. Старость сегодня — в западном обществе — перестала восприниматься как ценность мудрости прожитых лет. Она обрела отчетливо негативные коннотации — человек не справляется со своим телом, стремится к смерти. Победить старость помогают медицинские и бьюти-технологии, активный и здоровый образ жизни, новая жизненная философия. На этом фоне сюжет фильма Э. Никкола, в котором люди вечно остаются 25-летними, выглядит не просто фантастикой, а практически сатирой — нет различия поколений, нет различия между матерью и сыном, и только запас времени позволяет продлиться этому безмятежному (так ли это?) существованию. Но оказывается, что авторам фильма не чужда идея Стругацких — жизнь богатенькой (временем) героини приобретает смысл и вкус, когда она своего запаса времени неожиданно лишается. Погоня за временем задает ритм, пробуждает чувства, словом — придает жизни смысл. Так, константы современного воображаемого задают границы фантастического — не может быть представлено то, что выходит за пределы представления.

Часы задают контекст восприятия времени и в фильме Дэвида Финчера «Загадочная история Бенджамина Баттона» (2008). Время здесь тоже имеет образ часов — вокзальных часов, созданных слепым часовщиком и отсчитывающих время наоборот. Слепой часовщик — аллюзия на слепую судьбу или случай, но этот образ, как и образ лодки, на которой часовщик, выполнив свое дело и создав уникальные идущие назад часы, уплывает в никуда — лишь прелюдия к образу времени как трансцендентного Другого. И если в фильме Никкола время монструализируется, а его власть оказывается властью над жизнью, то фильм Финчера отстраняется от оценки времени и попыток его определить. Время как трансцендентный Другой оказывается данностью — его можно лишь принять и смириться с ним, даже если течет оно в одной-единственной жизни задом-наперед.

Литература давно примеривалась к историям с обратным течением времени, да и в кино это не первая попытка. Но именно фильм Финчера делает главным героем время, которое течет и из прошлого в будущее, и из будущего в прошлое, ставя перед человеком вопросы экзистенциальные, а не только социальные. В отличие от давшего основу сценарию рассказа Ф.С. Фицджеральда, где Бенджамин Баттон живет в своей семье, сталкивается с типичными трудностями социальной адаптации (например, при попытке получить образование), и медленно молодеет, играя с собственным внуком, в фильме сюжетная линия строится вокруг тем любви и смерти — время предстает перед нами образом Трансцендентного Другого, перед лицом которого человек обнаруживает смысл своего бытия.

Здесь время визуализировано в образах тела (и невозможно, говоря об этом фильме, не отметить потрясающую работу гримеров!) — тела стареющего и тела молодеющего, берущего власть над разумом, воспоминаниями и чувствами; и актуализировано через память — вся история разворачивается через воспоминания умирающей героини, которой ее дочь читает дневник.

Прием «чтения дневника» позволяет увидеть одновременно разнонаправленное течение времени для обоих главных героев — самого Бенджамина (Брэд Питт) и его возлюбленной Дейзи (Кейт Бланшетт). В начале фильма мы видим умирающую старуху Дейзи и новорожденного старика-Бенджамина в окружении других стариков, медленно двигающихся к своему концу. Тело предстает здесь тюрьмой для духа — перед зрителем проходят образы старости, немощной, тяжелой в восприятии как со стороны других, так и самим собою. Этот образ вполне соответствует тому восприятию старости, которое свойственно нынешней эпохе. Но и образ младенца-старика, шокирующий для современного восприятия, вписывается в тему тюрьмы духа. Старое тело хранит пустой младенческий дух, не имеющий — в отличие от реальных стариков — накопленного смысла прожитого опыта. В конце фильма рефреном мы увидим образ мальчика, впавшего в маразм.

Сам Бенджамин Баттон не знает, что он ребенок — его тело задает ему образ идентичности, и вопросов, почему он не помнит прожитой жизни или почему его мать моложе него, у него не возникает.



Фрагмент 2. Смотреть: <http://youtu.be/vByAVE5OKZ0>

Авторы фильма совершили гениальный шаг, поместив загадочного Баттона в дом престарелых, куда его подбрасывает отец после смерти в родах его матери. Только здесь, где постояльцы доживают свои дни, и на месте умершего постоянно появляется кто-то другой, обратный ход времени в жизни тела Б. Б. не становится ни явленным чудом, ни странным уродством — он воспринимается как естественный ход времени. Именно благодаря этому авторам фильма удается вырвать время из контекста социальности, вскрыть его трансцендентный смысл.

Время здесь предстает как неумолимое бытие к смерти. Именно образы смерти, немощности, образа возраста придают времени смысл, делают его зримым, вещественным. Фильм показывает стариков, для которых время застыло, превратилось в рутину перед порогом смерти — каждый день повторяется как предыдущий, ужин подают ровно в пять, старики рассказывают одни и те же истории, каждый вспоминает прожитое снова и снова. Опыт словно перестает существовать, превращается в дискурс, ритуал говорения — как если бы говорение позволяло актуализировать прожитое, как если бы благодаря памяти и речи жизнь снова приобретала смысл. И — на другом конце воображаемого временного отрезка — мы видим умирающую Дейзи, которая возвращается в прошлое мыслями, одновременно открывая его своей дочери, дочери Бенджамина, которой лишь предстоит узнать, кто был на самом деле ее отцом.



КОНЕВА Анна Владимировна / Anna KONEVA

## | Воображение времени в современном кинематографе |

Собственно, лишь любящие Бенджамина люди понимают, что он не такой как все — об удивительном его взрослении знает его приемная мать, появившийся вновь в его жизни отец, страдающий от одиночества и чувства вины, и, конечно, его возлюбленная Дейзи. Для Дейзи любовь к Бенджамину становится испытанием воображения. Время, которое из помысленного становится про-житым, про-житым телесно — вот какое время играет в этом фильме главную роль.

Для любой женщины непросто принять наступление старости, особенно же сложно представить, вообразить себе собственное старение, когда рядом человек, который год от года становится моложе. Воображение открывает нам собственную индивидуальность через образ Другого, формирует границу мира собственного — собственного тела, собственной памяти, эмоций. Встреча с Другим оказывается для нас преодолением анонимности — открываясь другому, мы открываем себя. Б. Б. пишет дневник, который читает его дочь умирающей матери — так, открывая ей свои мысли и поступки, он оставляет во времени свой след, открывая себя самому себе — в начале дневника он пишет: «Мне нечего оставить миру... все, что у меня есть — это моя история». Эта его история читается как странная лишь со стороны, для самого Бенджамина Баттона его жизнь складывается как последовательный и верный внутренний опыт, который он мудро и смиренно принимает как единственно возможный.



Фрагмент 3. Смотреть: <http://youtu.be/ec7uMOWeque>

Любовь в контексте времени противопоставляет себя все-му тому, что не вечно. Кое-что вечно, говорят герои, и это вечное — то, что находится за пределами здесь и сейчас, за пределами ускользающего настоящего и за пределами привязок к прошлому и будущему — в любви и в смерти. Любовь и смерть — как экстремумы человеческого бытия — требуют смирения. Рефреном повторяется в фильме мысль о смирении перед смертью, это фраза, которую Б. Б. сначала слышит из уст своего наставника-капитана, а затем повторяет сам, осознавая неизбежность конца в момент смерти своего отца. Но тема смирения перед Трансцендентным прочитывается и в любовной линии. Перед человеком, подвластным времени, предстает Трансцендентный Другой, который заставляет смириться — перед смертью или перед любовью — именно поэтому Бенджамин уходит от Дейзи и своей маленькой дочки, оставляя им спокойную повседневность вместо полного счастья и отчаяния переживания встречи с Другим. Хотя и дарит встречу с другим и тем же самым самим собой — юношей, подростком, ребенком, младенцем... Каждая такая встреча вновь и вновь демонстрирует нам смирение, поистине христианское. И толь-

ко такое переживание времени, которое в конечном счете и сформировало западную цивилизацию, позволяет увидеть за временем то самое кое-что, которое вечно. Последний эпизод фильма, недвусмысленно показывающий нам образ Мадонны с младенцем, ставит под вопрос саму жизнь вечную — умирание младенца на руках у постаревшей Мадонны — это Любовь, которая мудро и смиренно принимает неизбежность времени и смерти.



Фрагмент 4. Смотреть: <http://youtu.be/ZSxdZdLh1ak>

В этом фильме время показано как бытие к смерти, за счет двойной встречи — со своей любовью и смертью — помысленное время и время про-живаемое соединились во времени пере-живаемом. Каждая такая встреча с чистым временем — событие, время в этот момент словно останавливается, открывая вечность. Но событие должно иметь фиксацию во времени, это момент остановки, которой в фильме Финчера нет — здесь время предстает текущим и неумолимым.

Остановка во времени может иметь две ипостаси — она может быть передана и помыслена как случай или как событие. Случай есть открытие смысла, не бывшего ранее. Случай всегда меняет все, его главная характеристика — необратимость. Случай влиятелен, ему подчинено все то, что следует за ним.

Говоря о необратимости случая, невозможно не вспомнить одноименный фильм Гаспара Ноэ (2002). Здесь авторы фильма тоже поддались искушению показать время, текущее вспять, но если в фильме Дэвида Финчера время открывается как бытие к смерти, то у Гаспара Ноэ оно остается материей социального, оно открывается переживанию и мысли как череда случайностей, каждая из которых неумолимо влечет за собой мысли, эмоции, поступки. «Необратимость» Ноэ построен по принципу «контрамоции» братьев Стругацких — в нем не ходят задом наперед и не воскресают (к сожалению) — в этом фильме время поделено на отрезки, каждый из которых начинается случаем — открывающим новый смысл и запускающим череду действий героев. Так — от случая к случаю — движется человеческая жизнь...

Собственно, у Финчера тоже есть один эпизод, в котором время выступает как случай — это эпизод переживания Б. Б. несчастного случая с Дейзи. Здесь в сжатом виде проигран фильм «Необратимость» без излишнего насилия. Каждое действия показано «как было бы если...» — вот если бы она чуть-чуть задержалась, или вышла раньше, или если бы машина поехала вовремя... Случайность, ломающая балетную карьеру Дейзи, оказывается и экзистенциальным поворотом для нее. Именно здесь Дейзи — благодаря Баттону в том числе — получает



КОНЕВА Анна Владимировна / Anna KONEVA

## | Воображение времени в современном кинематографе |

свой урок смирения, который в будущем даст ей силы пережить смерть младенца-возлюбленного на своих руках.

Случай — как момент настоящего, определяющего будущее и не имеющего должного обоснования в прошлом — оказывается противоположен событию, которое полагается обоснованным в бытии. Если случай открывает смысл, то событие его сохраняет. Случай может быть пережит или не пережит как событие. Благодаря событию смысл становится частью внутреннего опыта, получает возможность про-живания, пере-живания, смысл о-живается в событийной ипостаси времени.

Событие может стать частью памяти, так, в дневниках Бенджамина Баттона зафиксированы события его жизни, его мысли и эмоции, но визуальный ряд фильма открывает нам все это как череду, или реку жизни. Совершенно иную стратегию визуализации воображаемого времени использует Ларс фон Триер в «Меланхолии» (2011). Время для него открывается только через событие — и событие, как полагает режиссер, может быть подлинным или не подлинным.

Событий, которые заставляют героев, вернее, героиню фильма погрузиться в пучину времени, два — свадьба в первой части фильма и вселенская катастрофа во второй.

Первая часть фильма создает у зрителя образ удивительно вязкого тянущегося времени. Начиная с первых кадров поворота длинного-длинного белого лимузина на узкой проселочной дороге, с долгими проводами китайских фонариков, отпущенных в ночное небо, и заканчивая столь же длинной дорогой, по которой скачут лошади сестер — вся первая часть построена как текст, должный вызвать ощущение тяготины — время тянется, а смысла в происходящем становится все меньше. Ни юмор, ни эпатаж, ни странное поведение, ни скандал — ничего не способно придать событию смысл — здесь время длится и течет, гости убивают время, а время убивает гостей. И не только — во второй части время приходит к своему концу, убивая жизнь и планету.

В фильме Ларса фон Триера столкновение планет — не случай, а именно событие. Это событие ставит перед лицом смерти каждого, поэтому автор убирает всех лишних — случайных — персонажей, оставляя лишь чистые типы в ситуации «человек перед лицом времени». Автора интересует не телесная репрезентация времени, а его эмоциональная составляющая. Переживание неотвратимости события конца.

Клэр (Шарлотта Гензбур) репрезентирует включенность и в социальные, и в экзистенциальные «сети» времени. Для нее как матери и жены жизнь есть не только бытие к смерти, но также зона ответственности и заботы. Клэр представляет собой персонафикацию Хайдеггеровской заботы о будущем, она живет в модусе «забегания вперед». И кадры, где она, схватив в охапку сына, пытается выехать из поместья — к людям, в деревню, осуществляет бессмысленные действия, сопровождаемые взрывом чувств — наиболее явно представляют нам страх конца времени — надо спешить, иначе не успеешь... Именно так спешат и герои фильма «Время», и погибают, не успев получить еще пару минут жизни. В жизни Клэр нет места смирению, включенности в поток времени, которое определяло жизнь героев фильма Финчера. И в первой, и во второй части фильма Клэр пытается «сделать как надо», ее императив — совпадение должного и сущего. Тем не менее, вселенская катастрофа, которая для нее

открывается на фоне катастрофы личной, позволяет ей выйти в экзистенциальный план бытия — через любовь к близким, к сестре и сыну.

Ее муж Джон (Кифер Сазерленд), который кончает жизнь самоубийством, не будучи способным к встрече с подлинным бытием, представляет нам чистую социальность, полюс должного — что Ларс фон Триер раскрывает в первой части тянущегося времени. Джон не может выйти за пределы неподлинного бытия и принять встречу со смертью — он должен действовать и принимать решения, если решение принять невозможно, остается лишь уйти.

Джастин (Кирстен Данст) представляет собой экзистенциальный полюс — она живет в настоящем, причем ухитряется не ловить ускользающий момент, но принимать момент как событие в его определенности. Ее заявление «я знаю вещи» прямо отсылает нас к Хайдеггеровскому модусу бытия-привнутримировом-сущем — модусу настоящего, обращаясь к индивидуальности вещи, высвечивает «неподлинное» бытие индивидуальности человеческой.

Индивидуальность, окруженная другими — людьми и вещами — не осознает себя как конечное незаменимое бытие, как бытие к смерти, для того чтобы обнаружить себя как подлинное бытие, необходимо выявить подлинную индивидуальность — которая существует как таковая (т.е. сама-себя-в-самой-себе-обнаруживает) только на грани бытия и ничто. Для того, чтобы обнаружить себя, свое подлинное Я, необходимо выйти в пустоту без-индивидуального мира. Граница, которая открывает индивидуальность, оказывается той границей, которая ее уничтожает<sup>4</sup>.

Именно поэтому меланхолия в фильме — не только название планеты, но и состояние, в котором пребывает героиня. Клинические симптомы меланхолии проиллюстрированы в фильме вольно, однако они распространены с одной только героини на все происходящее — так, «тягостная субъективность» является одним из симптомов депрессивных состояний, к которым психиатрия относит и меланхолию. «Черная желчь» в переводе с греческого, меланхолия как заболевание характеризуется подавленностью, заторможенностью, бредовыми состояниями и периодами возбуждения, в целом — ощущением конца и стремлением к смерти, не переходящим, однако, в фазу активности, то есть суицида<sup>5</sup>. Джастин демонстрирует нам практически все симптомы, при этом ее состояние как бы процеживается на окружающую действительность, выявляя в ней ту же тягостность, которую испытывает сама героиня.

Джастин воспринимает время иначе, чем все окружающие ее люди, что особенно заметно в первой части фильма. Она никуда не торопится, ею утрачен ритм, и именно поэтому она «не вписывается» в правильно закрученное «специальное событие» — собственную свадьбу, красиво организованную Клэр и ее мужем. Благодаря выходу за пределы круговерти времени, утраты смысла жизни социальной, Джастин открывает для себя

<sup>4</sup> См.: Конева А. В. Концептуализация индивидуального в европейской теоретической рефлексии. // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — № 132, 2011. — С. 185–197.

<sup>5</sup> См.: Бехтерев В. М. О маниакально-меланхолическом психозе. // Бехтерев В. М. Избранные произведения. Сатиры и доклады. — М.: Медгиз, 1954.



КОНЕВА Анна Владимировна / Anna KONEVA

## | Воображение времени в современном кинематографе |

смысл собственной индивидуальности в контексте вневременном — и поэтому получает дар предвидения, например, угадывает количество бобов в стеклянной банке, постигает смыслы, остающиеся обычно вне пределов размышления людей — «я знаю вещи». Меланхолия как симптом для Фон Триера — не более, чем трюк, возможно даже, что этот симптом — по сути симуляция, Джастин вовсе не страдает ни инволюционной депрессией, ни циклотимической — она просто не может обрести равновесия между мощным экзистенциальным переживанием и рамками социального. Та граница, которая открывает ей ее подлинное бытие, незаменимую индивидуальность, оказывается гранью бездны, которую необходимо принять. «Встречи» с меланхолией (с Меланхолией) для Джастин — лишь попытка примириться с концом самой себя, с концом всего сущего. Заметим, что тут вполне может быть прочитан и архаический символизм умирания в ритале бракосочетания — собственно, свадьба в первой части фильма тоже показывает возможности открытия индивидуальности — через любовь, которая, однако, не случается.

Время в фильме требует движения и само организует ему сопротивление. Все те кадры с вязкой землей, препятствующей любому перемещению, как бы визуализируют тянущееся, бессмысленное, умирающее время, которое должно быть преодолено. Фон Триер доводит время до конца — до предстояния Ничто.

Образ Ничто в кинематографе — отдельная тема, в «Меланхолии» решенная визуально очень эффектно. Это и есть подлинное событие, вполне отвечающее хайдеггеровскому определению: «Нет ничего иного, к чему должно восходить событие, из чего его надо еще как-то объяснить. Событие не есть проявление (результат) чего-то иного, но то проявление (проявление), в котором впервые только и дана возможность какой-то «данности», в котором еще нуждается и само «бытие», чтобы в качестве наличия стать самим собой»<sup>6</sup>. Благодаря событию открывается граница, которая уничтожает и которая порождает индивидуальность, потому что человек осознает себя и свою собственную экзистенцию именно в отношении к смерти.

Рассмотренные фильмы представляют нам ситуации невозможного, фантастического — того, чего не может быть, и одновременно это сюжеты и мотивы, неоднократно помысленные и

<sup>6</sup> Цит. по: Подорога В. Человек без кожи. // Ad marginem '93. М., 1993. С. 95.



Фрагмент 5. Смотреть: <http://youtu.be/mgO4fl8zdpA>

воображенные в литературе, соразмерные антропологическим структурам воображения. Время — одна из априорных структур воображения, для Канта оно выступало вприорной формой чувственности и основой внутреннего опыта, для Бергсона, напротив, внешней формой субъективности, Дюран относит его к дневным структурам воображения, рассматривая через призму времени все образы человеческого существования. Время актуализируется в памяти — на линии настоящее-прошлое, и выражается в движении к Ничто — на линии настоящее — будущее. Оно позволяет схватить настоящее — подлинное — в событии, которое так или иначе, демонстрирует нам выход индивидуальности за свои пределы в точках экстремума человеческого бытия. Современный кинематограф, порождая новый способ восприятия реальности, рисует нам не образы времени, а некое временение как длительность и остановку — причем остановка оказывается возможной лишь на границе человеческого существования. Образный ряд, выстраиваемый авторами фильмов, погружает зрителя в ситуацию открытия и удержания смысла через со-переживание, интимизацию, с одной стороны, и через дистанцирование, удержание различий, с другой.

Лики времени в контексте воображения — это лики изменения, осуществления различий, которым противостоит безвременье или вечность. По сути, время-концепт, который мы видим в современном кинематографе отвечает идее Дюрановского trajet — что можно перевести как путь или дистанция. Время оказывается априорной структурой «между» субъектом и объектом, той материей пути, которая дает возможность человеку помыслить мир и вчувствоваться в него. Время подвижно, оно не может быть остановлено, оно всегда уже упущено — именно воображением времени связывает воедино модулы человеческого существования и позволяет открыть смысл собственного бытия.

