

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-75-85](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-75-85)

ГОРОД И ЛИЧНОСТЬ В КИНО: ОБРАЗЫ ГОРОДА И ДРУГОГО

П. М. Колычев

Санкт-Петербургский государственный университет
аэрокосмического приборостроения, Россия
piter55piter@mail.ru

В статье показано, что город является самостоятельным действующим лицом фильма «Срепскул». В качестве обоснования этого тезиса используются следующие критерии: 1) длительность фрагментов, изображающих именно город; 2) действия, которые совершает именно город, когда он оказывает влияние, взаимодействует, отвечает своими действиями на действия и реакцию другого действующего лица; 3) наличие крупных планов изображения города, когда именно ему для этого отводится вся площадь экрана; 4) смысловая обоснованность присутствия фрагментов, в которых изображается только город; 5) симметрия (подобие) между образами главных действующих лиц, когда для их показа используются одни и те же приёмы. Город является квинтэссенцией культуры, в отношении понимания которой используется деятельностный подход. Культура агрессивна по отношению к той части духовной жизни личности, которая выходит за рамки участия в материальном сверхпотреблении. Однако существует иной способ реализации этой части духовной жизни личности в городе. Таким способом является ливоли.

Ключевые слова: кино, город, личность, духовная жизнь, материальное потребление, культура, деятельность, искусство, ливоли.

CITY AND PERSONALITY IN CINEMATOGRAPHY: IMAGES OF THE CITY AND THE OTHER

Petr Kolychev

St. Petersburg State University
of Aerospace Instrumentation, Russia
piter55piter@mail.ru

The article deals with the idea of the city as the independent actor in the “Срепскул” film. The author states that: 1) the screening time, showing the city 2) the city has an impact to the

Для цитирования:

Колычев П. М. Город и личность в кино: образы Города и Другого // *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*. 2022. № 1 (2). С. 75-85.

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-75-85](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-75-85)

Kolychev P. M. City and Personality in Cinematography: Images of the City and the Other. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*. 2022. 1 (2). P. 75-85.

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-75-85](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-75-85)

other actors, when it interacts with them, giving its reactions, 3) there are city close-ups in the film, when the whole screen shows the city, 4) these city-only close-ups are based on the narrative of the film, 5) symmetry (similarity) of images of the main characters achieved by using the same means of their presentation. The city is the quintessence of culture. The culture has been researched with the help of the activity concept, so the idea of aggressiveness of culture is important. The culture is hostile to the part of spiritual life, which is not connected to the material consumption sphere. This spiritual side of the personality has another way for the implementation in the city. This way is livoli.

Keywords: cinematography, city, personality, spiritual life, material consumption, culture, livoli.

Введение

В подавляющем большинстве кинолент действие фильма происходит в городе. Например, в фильме «Я шагаю по Москве» мы путешествуем по Москве, а в фильме «Прогулка» гуляем по Питеру. Но нельзя сказать, что в этих лентах город – действующее лицо. Здесь город выступает как фон действия для других лиц. По нашему мнению, одним из критериев, определяющих Город как действующее лицо, – присутствие долгих кадров, изображающих именно город. В фильме «Солярис» городские пейзажи присутствуют почти 5 минут, когда Анри Бертон едет в машине по городским дорогам после разговора с Крисом (Солярис, 1972, 33 мин. 30,2 сек. – 38 мин. 24,1 сек.), но город является лишь эпизодическим действующим лицом, который нужен автору для контраста к сменяющему его эпизоду с природой.

В фильме «Сумерки» (Crepuscle, 2009, режиссёры Виктор Нивенхейс, Мартъе Сейферт, 70 мин.), о котором пойдёт речь далее, Город не только показан продолжительное время – 9 мин. 31 сек. ≈ 14 %. В данном фильме Город наряду с Девушкой, другой героиней фильма, играют главные роли. Одним из основных признаков, которые указывают на это, мы считаем *действия*, которые совершает Город: он оказывает влияние, взаимодействует, отвечает своими действиями на действия и реакцию других персонажей. Полагаем, что такого рода фильмов снято немного, и именно к их числу, по нашему мнению, относится фильм «Сумерки». Город как главное действующее лицо часто представлен здесь *крупным планом*, именно ему для этой цели отводится вся площадь экрана. Следующее основание для нашего вывода заключается в *смысловой обоснованности* присутствия фрагментов, в которых показан только Город. И ещё одна характерная черта, на которую хотелось бы указать, – это *симметрия* (подобие) между образами главных действующих лиц: авторы используют для показа Города и Девушки одни и те же приёмы.

Чтобы обосновать наши утверждения, нам необходимо проанализировать весь фильм. Речь идёт именно об анализе отдельных фрагментов фильма, которые затем мы будем объединять в группы в соответствии с теми задачами, которые они выполняют в фильме, а также сопоставлять отдельные фрагменты.

Образ Города

В первую очередь перечислим фрагменты, в которых представлен только Город. Фрагмент первый: 7,7 сек. – 59,1 сек. Город появляется здесь показанным сверху горизонтальным движением камеры. У Города есть не только лицо (видео-образ), но и свой голос, выраженный в этом эпизоде музыкой, похожей вначале на дыхание живого существа, музыкой гнетущей, подавляющей, завораживающей, напоминающей медленно ползущего удава, который гипнотизирует свою жертву перед её поглощением. Забегая вперед, отметим, что именно начальными тактами этой музыки и заканчивается фильм, где мы опять видим Город, только теперь это не Город-удав, а Город-тьма.

После первого фрагмента показана Девушка, прибывающая в Город на поезде. Но какой смысл долгим фрагментом показывать Город, когда из следующего фрагмента и так ясно, что Она прибывает в Город? Для того чтобы показать её прибытие не было никакой необходимости в длительном показе Города. Иногда такой приём применяют, когда образ Города используется как метафору, например, в фильме «Турист» (The Tourist, 2010), где Венеция представлена как город всех влюблённых, о чём прямо говорят герои фильма перед непосредственным въездом в город (The Tourist, 19 мин. 43 сек. – 19 мин. 47 сек.).

Фрагмент второй: 30 мин. 58 сек. – 31 мин. 15,7 сек. Сила и мощь Города представлены во весь экран образом автоматической моечной машины, поглощающей, словно удав, автомобили, которые сами как загипнотизированные въезжают в эту чёрную массу, состоящую из гигантских щёток. Музыкальное оформление этого фрагмента напоминает первые такты первого фрагмента, возможно, это не звуки реальной автоматической мойки, а их стилизация. Здесь мы снова не только видим лицо Города, но и слышим его голос. Если не иметь в виду демонстрацию силы Города, то остаётся необъяснимым связь этого фрагмента с предыдущим кадром, где показано море. Если авторы хотели продемонстрировать, как работает Девушка в качестве оператора автомойки, то зачем крупным планом показывать гигантские чёрные моющие щётки? Можно было бы вполне ограничиться показом того, как она моет машину из пистолета-водомёта и запускает автомойку. И уж совсем оказывается неясна смысловая связь со следующим фрагментом, в котором неизвестная рука кладёт пистолет на подушку, на которой лежит Девушка. Всё это в данном фрагменте можно объяснить только демонстрацией силы, которая не позволяет Девушке покинуть Город (в этом смысловая связь с предыдущим фрагментом); эта сила через ассоциативный ряд «пистолет-водомёт – чёрные щётки – пистолет» вручает Девушке оружие, которым Город убивает Её душу, как мы увидим в финале.

Фрагмент третий: 20 мин. 54,34 сек. – 21 мин. 18,1 сек. Город быстр, стремителен, его темп, его изменчивость представлены кадрами проезжающих колёс автомобилей, звук которых (по-видимому, здесь опять использована музыкальная стилизация) и есть основной тембр голоса Города, ведь автомобиль, велосипед, трамвай и другие машины и механизмы, а не человек, являются основными элементами Города. В чём смысловая связь этого фрагмента с предыдущим фрагментом, в

котором Девушка показана сидящей в трамвае, едущей в обратном (по отношению к предыдущему фрагменту) направлении? Нам не показывают, как она выходит из трамвая, а сразу изображают стремительно проезжающие колеса машин. Можно прочесть этот фрагмент как демонстрацию скорости Города, а предыдущий фрагмент как попытку побега Девушки из Города. Здесь выстраивается вполне очевидный смысл: Девушка пытается убежать из Города, но Ей это не удаётся, Город возвращает её обратно, после чего, демонстрируя свою скорость, показывает, что убежать она не сможет.

Фрагмент четвёртый: 21 мин. 18,2 сек. – 23 мин. 11,77 сек. В этом эпизоде Девушка шагает между двумя опорами моста. Пространство ограничено со всех сторон. Сверху пространство ограничено поверхностью моста, слева и справа – опорами моста. Эта замкнутость подчёркнута повторяемостью маршрута Девушки, которая ходит несколько раз между опорами моста туда и обратно, подобно арестанту в одиночной камере. Здесь Городу отдано всё пространство экрана. Это фрагмент и о Городе, который является тюрьмой, и о Девушке, которая находится в этой тюрьме. Иное смысловое объяснение этого фрагмента просто невысказано.

Фрагмент пятый: 24 мин. 3,2 сек. – 24 мин. 58,2 сек. Режиссёр показывает изгиб моста, который метафоричен изгибу удава, о котором мы говорили ранее. На фоне естественного шума вновь звучит та же гипнотизирующая музыка. Хотя и здесь присутствует Девушка, но её изображение предельно мало, а в конце фрагмента она превращается в точку. В предыдущем фрагменте Девушка поднимается на мост, в следующем – поднимается на верхнюю площадку строящегося коттеджа. Между этими фрагментами во весь экран показан изгиб моста. Зачем? Мы считаем, что эти фрагменты показывают вторую попытку побега Девушки, на этот раз она пытается улететь. А длительный показ моста можно интерпретировать как преследование её Городом.

Фрагмент шестой: 55 мин. 17 сек. – 57 мин. 12,1 сек. Девушка идёт вдоль железнодорожного состава, состоящего из круглых бочек для жидкостей; всё это вновь напоминает гигантского удава. Девушка ударяет палкой по разным частям состава, и мы слышим ответный голос Города, но это не удары, а их музыкальная стилизация, подобно тому, что мы наблюдаем в фильме А. Тарковского «Сталкер», когда герои на дрезине въезжают в зону (Сталкер 1979, 35 мин. 9,6 сек. – 38 мин. 51,94 сек.). Ещё в фильме много фрагментов с вагонами, начиная с первого, когда показан электропоезд, на котором Девушка приезжает в Город; затем в вагоне трамвая она пытается совершить побег; в другом фрагменте, убегая, она вскакивает в вагон трамвая, выйдя из закуской, где на её глазах приготовили рыбу; электропоезд присутствует и в последнем эпизоде фильма. Все эти фрагменты говорят о метафоре Города как удава, гипнотизирующего и медленно сжимающего свою жертву. Другое объяснение необходимости присутствия этого фрагмента невозможно, ведь его смысл никак не связан ни с эпизодом разделывания рыбы, ни со сценой забивания окон досками. Следовательно, возможно только его метафорическое прочтение, суть которого состоит в демонстрации того, что Город-удав всё сильнее стискивает Девушку в своей смертельной хватке. Именно поэтому Город

здесь представлен удавом в форме железнодорожного состава из цилиндрических цистерн.

Фрагмент седьмой: 1 час 4 мин. 18,9 сек. – 1 час 5 мин. 3,2 сек. В финальном эпизоде мы видим ночной горбатый мост, обе стороны которого освещены, что создаёт впечатление пасти удава, медленно поглощающего Девушку, которая неспешно спускается вниз, в пасть удава. Решив выстрелить в себя, она выходит из комнаты и идёт на мост, на котором никого нет. Зачем? Ведь принятое решение можно осуществить и в комнате. Объяснение опять находим в метафоре Города-удава, только теперь это финал его схватки с Девушкой, где удав заглатывает её.

Фрагмент восьмой: 52 мин. 45,4 сек. – 53 мин. 14,2 сек. В данном эпизоде город представлен в виде скелета гигантского животного, о чём недвусмысленно свидетельствует следующий фрагмент с разделыванием рыбы. Увязать смысл этого фрагмента с предыдущим эпизодом, где показано зеркальное отражение Девушки, переодетой в клоуна, нам не удалось. Единственный смысл, который укладывается в идею фильма, – это понимание данного момента как метафорической прелюдии следующей сцены. На наш взгляд, исходя из явной жестокости фрагмента с расщеплением рыбы, Город показан жёстким и неумолимым.

Фрагмент девятый: 1 ч. 4 мин. 6,7 сек. – 1 ч. 4 мин. 11,1 сек.; 1 ч. 7 мин. 49,48 сек. – 1 ч. 8 мин. 20,9 сек. Фильм заканчивается так же, как и начинался: показан Город, только теперь это Город-тьма. Всё это сопровождается музыкой, с которой начинается фильм, но теперь это звуки удовлетворённого удава, поглотившего свою жертву. Здесь мы последний раз сталкиваемся с образом Города. Смысл этого фрагмента обусловлен трагическим концом для души Девушки, которую (душу) поглощает тьма.

Фрагмент десятый: 27 мин. 5 сек. – 28 мин. 30,6 сек. Есть в фильме и антипод Городу – Море, которое выступает как олицетворение свободы в противоположность Городу-тюрьме.

Все эти фрагменты находятся в различных местах фильма, выполняя разную задачу. Их общая длительность – примерно 14 % от общей продолжительности фильма. На наш взгляд, это много для того, чтобы просто показывать город. Такое возможно только для главного действующего лица. Далекое не каждый главный герой фильма удостоивается показа так долго крупным планом.

В связи с представлением следующего действующего лица фильма следует обратить внимание на приёмы показа Города, который изображается либо статично, либо статично-динамично, когда камера движется по телу Города. Надо заметить, что статично-динамично Город показан всегда горизонтальным движением камеры. Это имеет принципиальное значение, о чём будет сказано чуть позже.

Образ Девушки

Вторым действующим лицом является Девушка, видео-образ которой, в отличие от Города, не нуждается в детальной проработке смысла. Так же, как и Город, она показана в двух вариантах: статичном, когда во фрагменте ничего не меняется, и статично-динамичном. В первом варианте показаны различные части её тела. В

статично-динамичном варианте она показана вся, путём движения камеры по её телу. При этом камера движется по вертикали, в то время как в статично-динамичных вариантах показа образа Города камера движется только горизонтально. Эта перпендикулярность движений передаёт трагичность (перпендикулярность) взаимоотношений двух главных действующих лиц: Города и Девушки. Различным оказывается и суммарное время всех фрагментов, в которых представлены образы Города и Девушки. Если крупные планы Города занимают 9 мин. 31 сек., то аналогичные крупные планы Девушки занимают в два раза меньше времени: всего 4 мин. 46 сек. Объясняется это тем обстоятельством, которое отчасти мы уже упомянули выше: человек как действующее лицо является очевидным явлением в кино, поэтому в фильме не нужны специальные кадры, которые говорили бы об этом, чего нельзя сказать в отношении Города как действующего лица, поэтому для утверждения его в такой роли требуются специальные приёмы. В «Сумерках» таким приёмом является длительность фрагментов демонстрации образа Города. Именно эта длительность присутствия Города на экране натолкнула нас на мысль об особенной роли Города в данном фильме. Надо заметить, что всё остальное время фильма посвящено также изображению Девушки и Города, но уже в более коротких перемежающихся сценах.

Трагедия

Трагическое содержание фильма разворачивается между двумя фрагментами, где Девушка играет в игру «15 спичек». Первый фрагмент мы наблюдаем в начале фильма (9 мин. 5,7 сек. – 9 мин. 52,6 сек.), второй – почти в самом конце фильма (1 ч. 2 сек. – 1 ч. 3 мин. 23,2 сек. Особенность этой игры состоит в том, что для выигрыша следует всегда следовать строгому алгоритму, что делает почти невозможным свободу выбора, предвосхищая проигрыш каждому, кто не знаком с этим алгоритмом. Игра здесь – метафора трагической обречённости в схватке Девушки с Городом. Кроме того, здесь присутствует и второй план борьбы: она играет сама с собой. Это делает невозможным прямое, а не метафорическое, прочтение игры. Ведь это не шахматы с их огромным выбором вариантов ходов, обеспечивающим непредсказуемость финала. Игра с самим собой – это борьба двух стратегий её жизни в Городе. Она представлена двумя противоположными образами, которые возникают на экране за счёт её отражения в зеркале. В этом фильме зеркало не отражает, а раздваивает.

Раздвоенность реализуется с помощью зеркала, которое присутствует во многих фрагментах на протяжении всего фильма. Первый фрагмент: 4 мин. 40 сек. – 4 мин. 54,8 сек., сцена, когда она впервые попадает в свою квартиру. Второй фрагмент: 37 мин. 14 сек. – 37 мин. 22,7 сек., в котором показана её раздвоенность во время игры с пистолетом. Третий фрагмент: 45 мин. 20,2 сек. – 45 мин. 43,2 сек., где мы видим раздвоенность её лица, что является символом самого главного в человеке. Стало быть, здесь визуально выражена раздвоенность человеческой сущности. Раздвоенность дана как расщепление, разделение, разделявание. Ближе к концу фильма мы видим соответствующий кадр с разделяванием рыбы. Четвёр-

тый фрагмент: 46 мин. 41,3 сек. – 47 мин. 27,37 сек., когда она переодевается в мужчину и рисует себе усы. Пятый фрагмент: 12 мин. 8,1 сек. – 15 мин. 3,1 сек. Шестой фрагмент: 51 мин. 59,5 сек. – 52 мин. 45,2 сек., в котором показано последнее переодевание Девушки в клоуна.

Раздвоенность Девушки режиссёр часто показывает с помощью зеркала, но в фильме есть и другой способ: во многих кадрах, начиная с первого появления Девушки, её лицо наполовину закрыто волосами.

Раздвоенность – основа драматической завязки фильма. Это конфликт двойной жизни Личности в Городе. Одна жизнь – та, которую вынуждает её вести Город, в котором Девушка максимально одета и работает; условно эту часть Личности можно обозначить как жизнь тела. Другая жизнь – та, которую она сама хочет вести, это её квартира, где она обнажена и занимается искусством: музицирует, танцует; условно эту часть можно обозначить как жизнь Души. Обе части имеют свой видео-образ: жизнь тела – одежда, жизнь Души – обнажённость.

Одежда – это форма взаимодействия Девушки с Городом. Быть одетым в городе – это нормально. Однако Девушка подчёркнуто *максимально* одета. Когда она приезжает в Город, её лица почти не видно, оно закрыто волосами и капюшоном. Более того, она натягивает капюшон ещё больше, подобно тому, как средневековый воин опускает забрало шлема перед битвой (2 мин. 16,5 сек. – 3 мин. 8 сек.). Во фрагменте, где она стоит перед дверью (3 мин. 11,5 сек. – 3 мин. 37,21 сек.), одетыми оказываются даже руки. Максимально одета она и на улицах Города (5 мин. 50,1 сек. – 6 мин. 14,4 сек.).

Особенность сцен, когда Девушка одета в Городе, подчёркнута её обнажённостью в квартире, где Город над ней не властен, где она реализует свою Душу, то есть то, кем она хочет быть. Фрагментов, где она обнажена, много. В этих эпизодах она занимается гигиеническими процедурами (9 мин. 52,7 сек. – 11 мин. 14,5 сек.), готовит и принимает пищу (15 мин. 3,36 сек. – 16 мин. 40,37 сек.), смотрит телевизор и ложится спать (58 мин. 8,5 сек. – 59 мин. 25 сек.), играет на цифровом фортепиано (17 мин. 2,96 сек. – 19 мин. 29 сек.), играет с пистолетом (37 мин. 14,08 сек. – 37 мин. 22,7 сек.). Как мы видим, в обнажённом состоянии она показана в самой разнообразной деятельности.

Взаимодействие Девушки с Городом определяется стратегией минимально-необходимого потребления. Об этом говорят несколько фрагментов в начале фильма. Фрагмент первый: 5 мин. 4,3 сек. – 5 мин. 45,81 сек., когда на экране появляется пустая комната, где ей предстоит жить. Показ комнаты разрывается демонстрацией кошки на дереве, которую Девушка видит из окна. Смысл этого фрагмента становится понятен, если обратиться к аналогии с Диогеном около бочки с собаками на картине Ж. Л. Жерома «Диоген в своей бочке» (1860). Авторы фильма хотят сказать, что человеку, как и животному (кошке или собаке) не так уж много и надо в сфере материального потребления: только то, что ему необходимо для поддержания нормального состояния своего тела. Она, подобно Диогену, жившему в пустой бочке, живёт в пустой комнате. В фильме есть и прямая отсылка к Диогену: 11 мин. 2,2 сек. – 11 мин. 14,5 сек., когда девушка полощет рот водой, не используя при этом стакана, который стоит рядом. Это сюжет о Диогене и маль-

чике, который пьёт воду, не используя посуду. Этот же сюжет можно наблюдать на картине И. Е. Репина «Диоген и мальчик» (1867). В другом фрагменте (10 мин. 20 сек. – 10 мин. 58 сек.) вместо душа она удовлетворяется влажным протиранием. Мы видим, что ей не нежен платяевой шкаф, даже не нужны плечики, достаточно вбитых в стену гвоздей (7 мин. 16,9 сек. – 9 мин. 5,7 сек.). Мебель Она выбирает из выброшенных вещей, но вполне добротных, как, например, стул. Затем в её комнате появляется телевизор старой модели, кровать без спинки (возможно, даже не кровать, а матрас). По-видимому, она, как и стул, нашла их среди выброшенных, но добротных вещей. Она ведёт себя подобно фриганам. Готовит она самую простую еду – яичницу (15 мин. 3,36 сек. – 15 мин. 51,18 сек.). Как видим, в питании она также придерживается стратегии минимально-нормального потребления.

Заключение

В фильме «Сумерки» два главных героя: Город и Личность. Каждый из них представлен специальным метафорическим видеорядом. В результате нашего анализа мы убедились в том, что Город в фильме расщепляет Личность, отделяя в ней материально-потребительскую сторону от идеально-артистической, уничтожая последнюю. Если принимать за культуру такую стратегию субъекта, при которой основной деятельностью является производство жизненно необходимых для субъекта материальных средств [Колычев 2018, 57], то Город является квинтэссенцией такой стратегии. Тогда культура, понимаемая так, всегда агрессивна по отношению к идеально-артистической составляющей Личности.



Город и Девушка. Кадр из фильма «Среpuscule»
Источник: <https://legacy.mubi.com/films/crepuscule>

Музыкальная и визуальная тональность фильма «Сумерки», его трагический финал – всё пессимистично. Это авторский взгляд на проблему личности в куль-

туре, Авторы показывают, что культура убивает душу, но не даёт ответа на вопрос: «Почему?». На наш взгляд, основанием пессимистического решения этой проблемы является буржуазная свобода, которая, прежде всего, есть свобода эксплуатации. Для нас очевидно, что декларация возможности такой свободы для каждого члена буржуазного общества оборачивается несвободой подавляющего большинства его членов. Стремление к буржуазной свободе ведёт к одиночеству, тем самым максимально упрощая возможность культуры поработать души [Колычев 2020, 82–83]. Фильм «Сумерки» именно об этом.

Однако у проблемы одиночества есть и другое решение. В 2016 году на экраны вышел фильм «Коммуна» (Kollektivet). Выход этого фильма показывает интерес западноевропейского общества к такому решению проблемы. На первый взгляд может показаться, что такой способ жизни решает проблему одиночества. Но это не так, поскольку совместное проживание не создаёт душевного единства. В фильме «Коммуна» речь идёт о совместном проживании человеческих тел, ведь основная причина образования такой коммуны — это экономия на обеспечении жильём. Совместная жизнь коммуны распространяется и на питание, и на проведение свободного времени, но из фильма мы ничего не узнаём о мироощущении людей, то есть об их душевном состоянии. Такое совместное телесное проживание не решает проблему душевного одиночества, то есть центральную проблему фильма «Сумерки». Но сам факт такого проживания подсказывает возможность душевного коммунного проживания. Примером подобного проживания являлись и являются монастыри, но религиозное мироощущение — это лишь одна из возможностей в ряду других мироощущений. Другой такой возможностью, реализуемой именно в городе, является мироощущение, связанное с творчеством в области искусства, которое мы описали в некоторых своих работах как жизнь «ливоли» [Колычев 2019 а, 109–110; Колычев 2019 б, 244–246]. В силу своей специфики² названному мироощущению свойственна иная, чем в современном обществе, мораль [Kolychev 2019, 91].

Мы считаем, что фильм «Сумерки» допускает реализацию иного финала, иного решения проблемы душевного одиночества, если бы его можно было снять в другой стилистике. Дело в том, что данный фильм снят в стилистике Алена Роб-Грийе. В фильме много прямых отсылок и цитат из его фильмов: игра с названием «15 спичек», присутствие в фильме револьвера, некоторые кадры лица, лежащей девушки. Указывая на преемственность фильма «Сумерки» по отношению к фильмам А. Роб-Грийе, следует принять и позицию последнего по отношению к подобного рода фильмам, высказанную им в финале картины «Н. взял кости...» (1971): «Игра ничего не значит, пока не началась. Сам игрок изобретает правила игры, а этот игрок — вы. Это безотчётные кадры, которые запечатлел ваш взгляд, всего лишь образы. Они не имеют никакого применимого к ним смысла, у них нет другого значения, кроме того значения, которое вы сами предпочтёте им дать: порядок, дающий надежду, порядок без надежды — решать вам, из ненависти или из страха» (N. a pris les dés..., 1 ч. 18 мин. 15,35 сек. — 1 ч. 18 мин. 49 сек.).

² См., напр.: <https://livolivoli.wixsite.com/livoli>.

Надо сказать, что нечто подобное происходило на заре российского художественного кинематографа в начале XX века. Многие из фильмов, снимаемых в Российской Империи, имели трагический финал, что оказалось серьёзным препятствием для их международного проката. Были случаи, когда в Берлине в российских фильмах переснимали концовку, меняя трагический финал на счастливый, и выпускали в прокат. Так же можно было бы поступить и с фильмом «Сумерки», закончив его встречей Девушки, стоящей на мосту, с группой весёлых и счастливых людей, которые забирают её с собой. Попадая в коммуны «ливоли», она видит, что в городе можно жить, не меняя своё мироощущение. Именно об этом может быть вторая часть фильма «Сумерки», которую как контрапункт можно назвать «Рассвет». У русского живописца П. Н. Филонова [Филонов 1923] мы нашли формулировку, которая при небольшой корректировке вполне подходит – и по стилистике, и по смыслу – к новому фильму: «Мировой расцвет».

БИБЛИОГРАФИЯ

- Колычев 2018 – Колычев П. М. Безумное чаепитие культуры: М. С. Уваров о перспективе культуры // Парадигма. Философско-культурологический альманах. 2018. Вып. 29. С. 52–61.
- Колычев 2020 – Колычев П. М. Релятивная онтология и влияние информационного общества на эстетику // Философия и культура информационного общества. Санкт-Петербург, 2020. С. 81–83.
- Колычев 2019 а – Колычев П. М. Онтология и искусство. Возможность и перспективы беспредметного искусства // Научная сессия Государственного университета аэрокосмического приборостроения (ГУАП). Часть III: Гуманитарные науки. Санкт-Петербург, 2019. С. 106–111.
- Колычев 2019 б – Колычев П. М. Релятивная онтология и беспредметное искусство // Современная онтология IX: Сознание и бессознательное. Санкт-Петербург, 2019. С. 225–247.
- Филонов 1923 – Филонов П. Н. Декларация мирового расцвета // Жизнь искусства. 1923. № 20. С. 13–15.
- Kolychev 2019 – Kolychev P. M. Relative Ontology and the Ground of Future Morality. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. 2019. Vol. 329: Proceedings of the 4th International Conference on Contemporary Education, Social Sciences and Humanities (ICCESSH 2019). P. 88–92.

REFERENCES

- Kolychev 2018 – Kolychev P. M. The Mad Tea Drinking of Culture: M. S. Uvarov on the Perspective of Culture. *Paradigma. Philosophical and culturological almanac*. 2018. 29. P. 52–61. In Russian.
- Kolychev 2020 – Kolychev P. M. Relative Ontology and the Influence of Informational Society on Aesthetics. *Philosophy and Culture of Informational Society*. St. Petersburg, 2020. P. 81–83. In Russian.

- Kolychev 2019 a – Kolychev P. M. Relative Ontology and the Ground of Future Morality. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. 2019. Vol. 329: Proceedings of the 4th International Conference on Contemporary Education, Social Sciences and Humanities (ICCESSH 2019). P. 88–92.
- Kolychev 2019 b – Kolychev P. M. Ontology and Art. The Possibility and Perspectives of Abstract Art. *State University of Aerospace Instrumentation Scientific Session*. Part III: Humanitarian sciences. St. Petersburg, 2019. P. 106–111. In Russian.
- Kolychev 2019 c – Kolychev P. M. Relative Ontology and Abstract Art. *Modern Ontology IX: Consciousness and unconsciousness*. St Petersburg, 2019. P. 225–247. In Russian.
- Filonov 1923 – Filonov P. N. Declaration of global flourishing. *Zshizn' Iskusstva*. 1923. 20. P. 13–15. In Russian.

Материал поступил в редакцию 20.02.2022
принят к публикации 7.04.2022