



Время и смысл. Опыт темпорального анализа кинопроизведения

Н.Е. Мариевская

кандидат искусствоведения, доцент

В статье ставится вопрос о выявлении смысловых категорий при анализе художественного времени произведения кинематографа. На примере темпорального анализа фильма Ларса фон Триера показан алгоритм движения к смысловому ядру кинопроизведения. Анализ форм времени, входящих в состав произведения, проявляет подлинный смысл риторики автора, идущей, возможно, вопреки его намерениям и вразрез с декларациями. Обуславливается, что причинная связь является связью временной, а связь сюжета и художественного времени внутри кинематографического произведения — фундаментальной.

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинематографическое
произведение,
сюжет,
художественное
время, смысл,
причинность,
нелинейное время,
циклическое
время, время
персонажа

¹ Стейси Мартин. Интервью. Andey's Warhol's Interview. linterwussia. 11 февраля 2014 год. URL: <http://www.interviewrussia.ru/movie/steysi-martin-roditielyam-ya-tak-i-skazala-ne-mogu-zhe-ya-otkazat-larsu-fon-trieru> (дата обращения: 20.11.14)

Возможна ли ситуация, когда смысл, заложенный в произведение кинематографа его создателями, ускользает от зрителя, когда критики спорят о его содержании, приписывая авторам взаимоисключающие идеи? Разумеется, если такой фильм появляется, то он сразу становится событием. По отношению к нему зрители делятся на горячих поклонников и столь же горячих противников. Именно такую неоднозначную реакцию вызывают, например, фильмы Михаэля Ханеке, Питера Гринуэя, Дэвида Линча. В этом ряду и фильм «Нимфоманка» Ларса фон Триера, вызвавший растерянность не только зрителей, но и критиков. Он был сразу объявлен «пятичасовой двухсерийной издевкой, в которой Триер с помощью длинной череды флешбэков рассказывает историю гиперсексуальной героини по имени Джо»¹.

Искажение смысла фильма при фрагментарном анализе

В фильме увидели провокацию, а его эстетику посчитали экстремальной: «В целом же можно сказать, что это квинтэссенция триеризма — ироничная провокация, заставляющая взглянуть на привычное в доведенной до абсурдной экстремальности форме, протестировать человеческое, слишком человеческое

² Цыркун Н.
В жанровой упаковке.
Берлин 2014 // Искусство кино. № 3,
март. 2014. С. 56.

в отчужденном от камуфляжной оболочки виде, сверить свои обыденные или, напротив, абстрактные представления о людях и моральных ценностях с тем, как все это предстает в другом реальном обличье»².

Относя фильм к области экстремальных экспериментов, критики, по сути, отгораживаются от наивного и неудобного вопроса: «О чем кино?». Ответ на него затемняется множеством обстоятельств. Понимание смысла произведения формируется под влиянием множества факторов и, прежде всего, контекста его восприятия. Это более чем справедливо в отношении кинопроизведения: на рекламу фильма тратятся суммы, сравнимые с затратами на его производство, при этом в рекламных материалах далеко не всегда исходят из понимания сюжета фильма, глубиной его структуры. В результате зритель имеет заранее сформированные ожидания относительно возможного смысла, оказываясь во власти рекламных обещаний, которые не ставят своей задачей облегчить понимание фильма.

Опрометчиво также рассчитывать, что режиссер говорит зрителю чистую правду о своем творении. Но стоит ли просто-душно доверять заявлениям режиссера о том, что он «снял порнографию»? Разумеется, нет. Автор художественного высказывания совершенно не обязан своими комментариями облегчать зрителю жизнь, заведомо упрощая созданное и обедняя яркость эстетического переживания.

Внешние обстоятельства появления фильма «Нимфоманка» трудно назвать нейтральными. Растерянность перед содержанием фильма заключалась также и в том, что интерпретации его смысла стали искать не в ткани картины, а именно во внешних обстоятельствах, увидев в фильме изощренную месть кинообществу, вызванную обидой режиссера на критиков. Месть Триера усматривается и в том, что фильм намеренно построен так, чтобы ускользнуть от интерпретации. Тем более что сам режиссер подливает масла в огонь, уклоняясь от прямого ответа на наивный вопрос «О чем кино?». Насколько подобный вопрос вообще правомерен?

Первые кадры «Нимфоманки» задают способ коммуникации со зрителем: одну минуту сорок две секунды на экране длится тьма. Это очень долго. Настолько долго, что вызывает замешательство. Что это? Почему фильм не начинается? Но эта тьма начинает звучать. Тихо. Потом отчетливее. Неясные звуки — скрежет железа, звон капли — заставляют вслушиваться, вглядываться в темноту. Наконец, возникает изображение. Звуки стихают. В великолепном безмолвии в свете уличного фонаря на



«Нимфоманка», 2013.
Режиссер Ларс фон Триер

землю падает снег. Красиво. Нестерпимо красиво. Почти так же, как начало «Меланхолии». Как умеет Ларс фон Триер. Очевидно, выбранная режиссером стратегия не предполагает комфортного восприятия фильма. Вместо расслабленного созерцания требуется активное соучастие в происходящем, напряженное всматривание в экранное действие. В этом сле-

дует усматривать огромное доверие к зрителю, к его эстетическому опыту. Насилие над зрителем совершается ради того, чтобы быть понятым.

Возможно ли вступить в контакт с глубинным смысловым ядром фильма или обнаружить его отсутствие (в последнем случае зритель сталкивается с провокацией, которая, несомненно, может иметь место и принести создателям немалые дивиденды)? Как отличить подделку, издевку, провокацию от выстраданного, осмысленного, одухотворенного произведения искусства? Существует ли способ выявить смысл (или отсутствие такового) зрелища, на создание которого тратятся огромные материальные и духовные усилия?

Создание сценария предполагает именно работу с причинно-следственной связью. Это проявляется при формировании замысла фильма уже на уровне определения темы произведения, понимания главного конфликта («ценностей истории», в терминологии Р. Макки) и в дальнейшем, когда идет разработка мотивировок отдельных персонажей: «В жизни события становятся понятными через некоторое время, после размышлений. В искусстве они осмысливаются в тот момент, когда возникают»³. Таким образом, смысл изначально определяет конструкцию фильма и, следовательно, может быть извлечен заинтересованным зрителем.

Но что собой представляет подобный анализ? Каким должен быть его алгоритм? Славоу Жижек демонстрирует один из подходов к анализу кинопроизведения: «Я предлагаю сделать кое-что гораздо более наивное и неожиданное: проанализировать то, как мотив Вещи возникает в диегетическом пространстве кинематографического нарратива — короче говоря, обсудить фильмы, повествование в которых связано с некой невозможно травматической Вещью, наподобие чужого в научно-фантастических фильмах»⁴. Этот подход философ применил для выявления

³ Макки Р. История на миллион долларов. Мастер класс для сценаристов, писателей и не только: пер с англ. М.: Альпи-на-нон-фикшн, 2008. С. 121.

⁴ Жижек С. Киногид извращенца. Кино, философия, идеология: сборник эссе / Славоу Жижек; предисл. А. Павлова; пер. с англ. Екатеринбург: Гонзо, 2014. С. 171.

смысла фильмов Андрея Тарковского в эссе «Андрей Тарковский, или вещь из внутреннего пространства».

В качестве травматической Вещи Жижек предлагает рассмотреть, например, Зону в фильме «Сталкер». В рассуждении Жижека о Зоне вкрадывается, например, такой пассаж: «У гражданина ныне покойного Советского Союза понятие о запретной зоне вызывает (по меньшей мере) пять ассоциаций. Это (1) ГУЛАГ; (2) территория, отравленная или ставшая непригодной для обитания в результате некоей техногенной (биохимической, ядерной) катастрофы, наподобие Чернобыльской; (3) уединенные имения, в которых проживает номенклатура; (4) заграничная территория, доступ на которую закрыт (пример, закрытый Западный Берлин в самом центре ГДР; (5) территория, на которую упал метеорит (например, Тунгуска в Сибири)»⁵.

В этот момент подвижная легкость текста эссе разрушается. В остроумном анализе философа невозможно узнать смыслы фильма Тарковского. Почему это случилось? Жижек утверждает, что в своих рассуждениях следует Жаку Лакану, полагавшему, что «искусство как таковое всегда организовано вокруг центра пустоты, невозможно-реальной Вещи»⁶.

Однако вместо исследования самой организации произведения искусства Жижек прямоком устремляется к травматической вещи, то есть к центру пустоты. Эта пустота, как вакуум, затягивает в себя самые странные вещи: абстракции, идеологические штампы, собственные предрассудки исследователя. В этом и состоит «наивность и неожиданность» предложенного подхода, который отличает, во-первых, фрагментация художественного целого, и, во-вторых, как следствие, произвольное размыкание замкнутой структуры. Иными словами, анализируется не сюжет как многослойная внутренне-связная сложность, а его часть — травматическая вещь. Еще более занимательно и притом менее достоверно выглядят интерпретации С. Жижеком фильма Питера Уира «Пикник у висячей скалы», предложенные в той же работе: «криминально-сексуальное объяснение», «сексуально-патологическое объяснение», «примитивно-религиозное сверхъестественное объяснение», «объяснение в духе похищения инопланетянами»⁷.

Изъян методологии Жижека заключается в той поразительной свободе, с которой он игнорирует именно то, что обеспечивает единство фильма, — его сюжет.

Сложность определения того, что такое сюжет, вытекает из необходимости соединить в этом понятии в единое целое динамическое (изменяемое, подверженное трансформации) и

⁵ Жижек С. Киногид извращенца. Кино, философия, идеология: сборник эссе / Славой Жижек; предисл. А. Павлова; пер. с англ. Екатеринбург: Гонзо, 2014. С. 202.

⁶ Там же. С. 171.

⁷ Там же. С. 176–177.

устойчивое. Сюжет несводим к понятию состава событий. Движение от события к событию происходит по траектории, заданной автором, имеющим собственное представление о характере причинности внутри данного художественного произведения. А.А. Тарковский замечает: «Причины и следствия взаимообусловлены прямой и обратной связью. Одно порождает другое с неумолимой предопределенностью, которая оказалась бы фатальной, если бы мы были способны обнаружить все связи сразу и до конца. Связь причины и следствия, то есть переход из одного состояния в другое, и есть форма существования времени»⁸.

⁸ Андрей Тарковский. Архивы. Документы, воспоминания / сост. П.Д. Волкова. М.: Покова, Эксмо-Пресс, 2002. С. 157.

Причинная связь является связью временной. Связь сюжета и художественного времени внутри кинематографического произведения фундаментальна. «Кино — это машина, спрессовывающая вместе изображение, свет, и время, и магия или алхимия ее движения заключается в соединении этих трех материалов, отныне неотделимых друг от друга»⁹.

⁹ Флешер А. Лаборатории Времени. Эссе о кино и фотографии / пер. с фр. И.Г. Стальной и В.В. Фурс. Минск: Прополис, 2014. С. 158.

Смысловые отношения внутри фильма открываются через последовательный и всеобъемлющий анализ его временной формы. Из этого следует, что произведение должно рассматриваться как единое целое, обладающее своими собственными, ему одному присущими временными свойствами. Возможности размышления фильма во вне задаются его вертикальным временем, слоями культурной памяти, которую он включает.

Можно утверждать, надежные результаты должны быть получены в результате глубокого и всестороннего анализа структурных отношений внутри ткани фильма.

Циклическое время фильма и его смысловое ядро

На примере темпорального анализа фильма «Нимфоманка» покажем возможные подходы к выявлению смысла произведения. Исследование горизонтального времени фильма позволяет выявить логику развертывания авторской мысли, ее общий контур. Для этого важно вычленить временные формы, имеющие сюжетообразующее значение, прежде всего, циклическое и нелинейное время.

Циклическое время организует преобразование исходной реальности в иную реальность, фиксируя возникновение нового. Выявление этой темпоральной формы позволяет увидеть связь исходных событий и финала, выявить главный конфликт фильма. Необходимо согласиться с Р. Макки, утверждающим: «Управляющая идея может быть выражена в одном предложении, которое описывает порядок и причины изменения жизненной ситуации происходящего в промежутке между началом и концом фильма»¹⁰.

¹⁰ Макки Р. Цит. соч. С. 125.



«Нимфоманка», 2013.
Режиссер Ларс фон
Триер

Обратим внимание на то, что определить смысл фильма возможно из сопоставления исходной и конечной ситуации, но иногда для этого требуются дополнительные усилия.

Нелинейное время структурирует все драматические ситуации, предполагающие выбор героя, его активные действия. Нелинейное время актуализируется в точках, которые можно назвать

своеобразными почками на ветвях сюжета. Это точки активного роста в его динамике. Присутствие в структуре текста нелинейного времени (времени взрыва) является признаком того, что текст является сюжетным, то есть описывает процесс становления одной реальности из другой. Анализ этих моментов в структуре конкретного произведения раскрывает отношение автора к своему герою, дает ясное понимание, какое место отводится в созданном мире року, случаю или судьбе. Через анализ нелинейного времени фильма обнаруживаются движущие силы сюжета.

Вернемся к началу «Нимфоманки»: в свете желтого фонаря на землю падает снег. Мир снова начинает звучать. Мы видим и слышим, как с журчанием струится талая вода по каменной кладке стены, как с шумом стучат капли по оцинкованной крышке мусорного бака, как долго, невыносимо долго, со скрипом вращаются лопасти ржавого вентилятора.

И только потом среди этих предметов видим не человека, нет, только руку лежащего на земле человека. Руку, испачканную в крови. Потом медленное вхождение во тьму, черноту квадратного туннеля вентиляционной шахты. Лишь потом мы видим лежащую на земле женщину — героиню фильма с мужским именем Джо. Кровь и тьма становятся важнейшими элементами образной системы фильма. И сразу зритель знакомится с другим персонажем — одиноким холостяком Селигманом, в непогожий вечер отправившимся за молоком. Именно он находит избитую Джо.

В его холостяцкой квартире Джо не сразу, но все-таки решается начать свой рассказ. До самого финала картины зритель остается в неведении о том, что же случилось с Джо. Героиня настаивает на долгом и обстоятельном рассказе. Время рассказа Джо, время непрерывное, включает точки острого напряжения, характерного для актуализации нелинейного времени, движущего сюжет к развязке.

Как видим, временная конструкция фильма обнаруживает себя сразу в реализованной процедуре припоминания героиней обстоятельств собственной жизни, приведших к катастрофе, разразившейся в тот вечер, когда Селигман обнаружил ее, залитую нечистотами, в крайне плачевном состоянии.

Такая процедура реализована, например, в сюжете рассказа «Кроткая» Ф.М. Достоевского, в картине «Конформист» Бернардо Бертолуччи, в «Форресте Гампе» Роберта Земекиса и ряде других произведений. Ревизия собственного прошлого (ради очищения и обретения истины) с самого начала предполагает, что ночь закончится, наступит рассвет, а с ним и долгожданное прозрение. Именно так и происходит в «Нимфоманке».

Смысл этого припоминания в том, чтобы в «...признании ряда эпизодов своей биографии... высказать истину»¹¹. На это спроецирован и сюжет «Нимфоманки». Рассказ Джо длится целую ночь и заканчивается только с рассветом, когда героиня обретает прозрение, а вместе с ним и долгожданный покой (пусть ненадолго). В этот момент Триер делает зрителей свидетелями чуда: случается невозможное, во двор-колодец, замкнутый со всех сторон глухими каменными стенами, падает солнечный луч. Джо поражена красотой наступившего утра. Для нее наступает новая жизнь. Найдя истину в том, что с ней произошло, Джо полна решимости жить свободно.

Этот цикл сюжета завершается преобразованием крошечной тьмы в начале в трепетный утренний свет, возникающий в финале. Героиня обнаруживает источник того, что привело ее к катастрофе. Истина, высказанная ею, заключается в том, что ее первое соединение с мужчиной, соединение без любви, стало началом последующего падения и распада. Этот момент отмечен двумя числами из ряда Фибоначчи: 2 и 3. Последовательность чисел Фибоначчи описывает раскручивающуюся спираль. Случившееся, каким бы обыденным оно ни казалось на первый взгляд, будет иметь отдален-

ные последствия, нарастающие со скоростью лавины.

В момент завершения сюжетного цикла пара чисел из ряда Фибоначчи появляется на экране снова: 3 и 5 — в сцене отвратительного совокупления, в которой есть похоть, жажда мести, утверждение собственного превосходства, глумление над оставленной

¹¹ Фуко М. Психиатрическая власть: курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1973–1974 годах / М. Фуко; пер. с фр. А.В. Шестакова. СПб.: Наука, 2007. С. 187.

«Нимфоманка», 2013. Режиссер Ларс фон Триер



возлюбленной, все что угодно — только не любовь. Мы возвращаемся к начальным эпизодам, обладая знанием о том, что же случилось в непогожий вечер с героиней.

Активное циклическое время, смыкание начала и конца истории — ясное указание на то, что автор реконструирует некий закономерный процесс. Другой, внешний, цикл сюжета, разрешающий главный конфликт фильма, связан с конфидентом Джо — Селигманом. Уже в первом эпизоде персонажи представлены зрителю независимо друг от друга как равноправные участники действия, две планеты, движущиеся навстречу друг к другу.

Момент встречи этих персонажей — точка актуализации нелинейного времени: Джо отрицает все варианты дальнейшего развития событий, предложенные Селигманом: не нужно вызывать полицию, не нужно звонить в скорую помощь. Она не отказалась бы от чашки молока. Если иметь в виду, что она видит только что купленную бутылку молока, лежащую в сетке Селигмана, ее слова можно считать предложением контакта. Джо выбирает себе собеседника. В ответ она получает приглашение Селигмана.

Контакт установлен. Селигман будет терпеливым слушателем. Он поможет Джо на секунду поверить в то, что она до самой последней минуты сохраняла уважение к человеческой жизни, что она могла быть кем угодно, но только не убийцей. Она скажет: «Я счастлива, что пистолет не выстрелил. Я благодарю своего единственного в мире друга».

Селигман, пусть на миг, станет особенным человеком в судьбе Джо, единственным другом, но именно он и спровоцирует, минуто спустя, Джо на убийство. Она выстрелит в Селигмана, и это станет финалом картины. Завершением внешнего цикла сюжета.

Почему Джо, для которой человеческая жизнь является наивысшей ценностью, покушаться на которую не вправе никто, наносит удар и убивает приютившего ее человека, ставшего на протяжении мучительно долгой ночи ее собеседником?

Критик Н. Цыркун так определяет полюса этого конфликта: «В “Нимфоманке” фон Триер сталкивает “низ” и “верх”, персонализированные двумя главными героями — женщиной по имени Джо (ее в юности играет Стейси Мартин, в зрелом возрасте Шарлотта Генсбур) и мужчиной, холостяком-девственником Селигманом (Стеллан Скарсгорд)»¹².

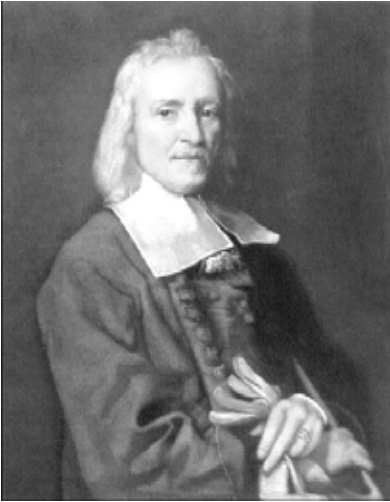
Так ли это? Действительно ли Джо — это тьма, а Селигман — свет? В чем состоит содержание конфликта этих двух персонажей? Для ответа на этот вопрос необходимо рассмотреть, как строится время обоих персонажей.

¹² Цыркун Н.
В жанровой упаковке.
Берлин, 2014 // Искусство кино. № 3, март. 2014. С. 55–56.

Выявление главного конфликта фильма через анализ времени персонажей

Время Селигмана устроено проще, чем время Джо. Оно свободно от нелинейности: от моментов выбора и от вмешательства случайности. И, тем не менее, это сложное, неоднородное время. Воспоминания и даже фантазии Селигмана входят в визуальный ряд картины.

Его воспоминание о детстве воссоздано в отчетливых, почти осязаемых образах: вот он, белокурый мальчик, берет с полки из череды таких же книг том в старинном сафьяновом переплете. Зрителю удастся рассмотреть книгу, изящные гравюры, украшающие ее страницы. Это — «Искусный рыболов», знаменитое сочинение английского писателя Исаака Уолтона — любимая кни-



Исаак Уолтон
(1593–1683)

га Селигмана, его «романтическая библия», написанная эрудитом и остроумцем, полная анекдотов, шуток, афоризмов. В ней Уолтон опирается на Библию и другие религиозные сочинения, очень хорошо ему известные. Он блещет знанием театра, музыки, поэзии, кулинарии и медицины. Его безграничный кругозор позволил написать сочинение, выделившее его из ряда произведений современников.

Селигману, по-видимому, совершенно случайно придано сходство с этим автором — красноватое лицо в обрамлении седых прядей, белый воротничок на фоне темной одежды. Это он, Селигман, счастливый человек, такой же, как и Уолтон, умница и эрудит, человек книжной куль-

туры, носитель европейского философического рационализма. Именно после его рассказа о рыбалке, а точнее о признании в любви к романтизму («романтизм» — слово, которое прозвучит несколько позже в одном из ключевых моментов рассказа Джо), героиня принимает решение поведать свою историю, сообщив, что она будет долгой и нравоучительной.

Время Селигмана дискретное. Оно делит рассказ Джо на девять частей: «Искусный рыболов», «Джером», «Романтический портрет миссис Х.», «Делирий», «Маленькая органная школа», «Восточная и Западная церкви», «Молчаливая утка», «Зеркало», «Пистолет».

Суперпозиция времен двух персонажей создает своеобразную временную картину «Нимфоманки» — одновременно



«Нимфоманка», 2013.
Режиссер Ларс фон
Триер

напряженную, эмоционально насыщенную и бесконечно изящную и выверенную. Форма диалога и членение на главы заимствовано фон Триером из книги Исаака Уолтона. Каждой главе предпослано нечто вроде виньетки, нечто изысканное или чрезвычайно простое в визуальном отношении.

Первая глава истории называется «Искусный рыболов», так же, как и любимая книга Селигмана. Ее предваряет небольшой рассказ о рыбалке. Сам Селигман показан с удочкой в руке, забрасывающий леску в реку: легкая наживка, тяжелая леска. Если припомнить финал картины, то этот бросок, такой энергичный, акцентированный в начале фильма, приобретает особое значение. Селигман предстает искусным рыболовом, на легкую наживку уловившим душу Джо.

Рассказ героини — это рассказ о грехопадении. Джо знает, что грех — не статичное состояние. Напротив, он преобразует самого согрешившего, которого отныне раздражает сам вид невинности: чистота детей, искренние чувства.

Грех превращает живого человека в мертвого, механического человека. Потом он меняет мир вокруг него. У Джо и ее подружки появляется ненависть к душевной чистоте, желание растлить невинность. В этом отношении весьма показателен эпизод, когда подруга в присутствии Джо разбивает копилку младшего брата, похищая деньги. Позже эти деньги будут потрачены на конфетки, приз для выигравшего пари — соблазнившего большее количество случайных попутчиков в электричке. Нелинейное время в рассказе Джо чрезвычайно активно. Это видно из самой ситуации пари, но особенно оно актуализируется в сцене соблазнения Джо пассажира из вагона первого класса. Впрочем, речь идет не о соблазнении, а о насилиии, глумлении над чувствами супруга, спешащего к жене. Джо важно превратить верность, нежность, целомудрие в чисто физиологическую реакцию сексуальной разрядки. Что ей и удастся. События этого воспоминания, мучительного для Джо (поэтому оно и рассказывается), рационализируются Селигманом: мол, всё, что случилось, к лучшему, необременительный контакт в электричке обеспечит случайного пассажира здоровым потомством.

Суть конфликта между позицией Джо и Селигмана очевидна: для Джо грех существует, но он не существует для Селигмана. Сама идея греха чужда ее собеседнику. Идея греха — самая непривлекательная часть любой религии для неверующего Селигмана. Это отражается в строении художественного времени персонажей. Контрастом к напряженной, мучительной и по-своему целомудренной исповеди героини служат непристойные сценки, рожденные нечистым воображением Селигмана: весьма фривольные фантазии на тему «учебы» развращенной школьницы. В дальнейшем конфликт между персонажами только углубляется, пока, наконец, не завершается финальной точкой.

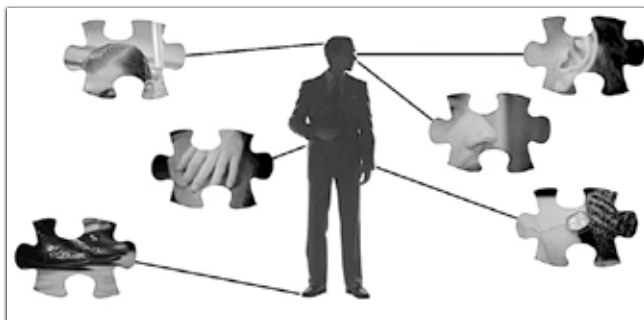
Героиня же рассказывает об отдаленных последствиях греха. Для нее характер причинности в мире меняется. Миром отныне правит хаос, в нем господствует безличная случайность. Она отказывается от принятия решений, просто бросая на стол игральные кости из стаканчика. Последствия принятого таким образом решения не важны для нее и не трогают ее эмоционально. Не имеют значения страдания людей. В главе «Романтический портрет миссис Х.» она видит последствия произведенных ею самой разрушений: растерянные лица мальчишек, которых оставил отец, некрасивую истерику женщины, потерявшей мужа. Для нее это скучное, неловкое недоразумение, с которым надо поскорее покончить. Отца у детишек отняла не она, а выпавшая из стаканчика комбинация чисел.

Мир Джо становится фрагментарным. Однако из фрагментов нельзя собрать целое. Множество любовников не могут заменить одного единственного. Любовь — чувство, которое невозможно создать из множества чувственных ощущений (так Джо видит и чувствует источник «нимфомании»), которая, по сути, является отторгнутостью от абсолюта, отторгнутостью от любви.

«Нимфоманка», 2013.
Режиссер Ларс фон Триер



Комментарии к рассказу Джо книжника-рационалиста Селигмана проходят мимо существа ее рассказа. Их конфликт углубляется от одной главы к другой. Его объяснение к эпизоду «Делирий» звучит почти кощунственно. Предваряя свой рассказ о смерти отца, Джо говорит: «Я знаю, что такое делирий!». Слово «делирий» происходит от латинского *delirium* — безумие, бред. Меди-



«Нимфоманка», 2013.
Режиссер Ларс фон
Триер

цинские справочники трактуют делирий как «острое психическое расстройство». При делирии возникает выраженное аффективное напряжение, переживание тревоги, ужаса. Делирий — это ужас чувственного бреда. Этот ужас и пытается

донести героиня до Селигмана. Бред, когда во взгляде отца, корчившегося в предсмертной судороге, чудится похоть. Делирий — состояние, когда скорбь по умирающему заменяется чем-то чему нет названия, что вызывает ужас и отвращение. Когда простая и естественная эмоция человеческого горя заменяется физиологической судорогой. Единственным местом полумертвого организма Джо, способного на какую-то реакцию, оказывается вагина.

Селигман же и тут пытается утверждать, что подобная реакция случается и, по существу, является совершенно нормальной. Конфликт Джо и Селигмана — это конфликт разума и чувства, веры и рационального суждения. Героиня же отчетливо сознает свою порочность как источник глобального зла: «Не дети порочны, я порочна».

Селигман убежден, что может объяснить, и в самом деле объясняет всё в истории Джо, даже предательство ребенка, когда жизнь малыша подвергается опасности ради восстановления утраченной чувственности. Так происходит в главе «Молчаливая утка», в которой нелинейное время ощущается особенно отчетливо. Теперь уже совершенно понятно, что Селигман готов оправдать то, чему нет оправдания.

В финале лукавый Селигман говорит о том, что будь Джо мужчиной, ее история была бы совершенно обычной. Повторяются кадры наиболее болезненных моментов рассказа Джо. Зритель представляет на ее месте мужчину и убеждается, да, ничего необычного в ее рассказе нет. Женщина может поступать, как мужчина. Но чувство подсказывает, что тут что-то не так. Если следовать за логикой рассказа героини — так не могут поступать ни мужчина, ни женщина.

Режиссер дистанцируется от зрителя, затрудняя ему доступ к глубинному ядру своих фильмов. Он ироничен по отношению к зрителю, а не по отношению к художественному миру своих произведений.

¹³ Смирнова В.
Против
интерпретации //
Искусство Кино. № 3.
2014. С. 10.

Свой главный вывод Триер делает безо всякой иронии. И, как показывает анализ темпоральности фильма, он заключается в том, что делая тот или иной выбор, человек способен менять мир. Греховный поступок неизбежно вызывает цепную реакцию загрязнения. Простота и ясность этого утверждения, высказанная вполголоса, и составляет смысловое ядро фильма, сенсационность которого многие видят в том, что «он подрывает любую возможность интерпретации»¹³.

Провокация фон Триера, по нашему мнению, заключается не в показе сцен, которые условно можно назвать «порнографическими», а в том, что он осмеливается быть гуманистом, сопоставив смысловые ряды двух типов культур, материальной и духовной, язык последней сегодня кое у кого вызывает улыбку. «Грех», «душа», «невинность» — слова забытого языка исчезнувшей (или грядущей?) культуры.

Через анализ форм времени, входящих в состав произведения, проявляется подлинный смысл того, что действительно сказал автор, возможно, вопреки намерениям и вразрез с декларациями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жижек С. Киногид извращенца. Кино, философия, идеология: сборник эссе / Славой Жижек; предисл. А. Павлова; пер. с англ. — Екатеринбург: Гонзо, 2014. — 472 с.
2. Макки Р. История на миллион долларов. Мастер класс для сценаристов, писателей и не только: пер с англ. — М.: Альпина нон-фикшн. 2008. — 456 с.
3. Смирнова В. Против интерпретации // Искусство Кино. — № 3. — 2014. — С. 10–14.
4. Флешер А. Лаборатории Времени. Эссе о кино и фотографии / пер. с фр. И.Г. Стальной и В.В. Фурс. — Минск: Пропилеи, 2014. — 380 с.
5. Цыркун Н. В жанровой упаковке. Берлин 2014 // Искусство кино. — № 3, март 2014. — С. 55–56.

REFERENCES

1. Zhizhek S. Kinogid izvrashhenca: Kino, filosofija, ideologija: sbornik jesse [The Perver's Guide to Cinema: Movies, philosophy, ideology: a collection of essays] / Slavoy Zhizhek; predisl, A. Pavlova; per. s angl. — Ekaterinburg: Gonzo, 2014. — 472 p.
2. Makki R. Istorija na million dollarov. Master klass dlja scenaristov, pisatelej i ne tol'ko [Story, Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting. Master class for screenwriters, writers, and not only] / Per s angl. — M.: Al'pina non-fikshn. 2008. — 456 p.
3. Smirnova V. Protiv interpretacii [Against Interpretation] // Iskustvo Kino. — № 3. — 2014. — P. 10–14.
4. Flesher A. Laboratorii Vremeni. Jesse o kino i fotografii [Time laboratorys. Essay on cinema and photography] / per. s fr. I.G. Stal'noj i V.V. Furs. Minsk: Propilei, 2014. — 380 p.
5. Cyrkun N. V zhanrovoj upakovke. Berlin 2014 [In the genre packaging. Berlin 2014] // Iskustvo kino. — № 3, mart 2014. — P. 55–56.

Time and Essence. Study of Cinema Product Temporal Analysis

Natalia Marievskaya

PhD (Arts)

UDC 791.43.01

ABSTRACT: Is the ingenuous inquiry “What is the film about?” so simple, for the response to that thing which sometimes causes confusion not only for a common audience, but for an experienced critic. The issue for unveiling film essence through its artistic time analysis has been declared.

Lars von Trier’s “Nymphomaniac” has been considered as an example for temporal analysis, algorithm of motion towards cinema product’s essence core being given. Through analysis of time forms constituting film parts, genuine essence has been brought to light what the author has really had in mind — probably even contrary to his aims and against his statements.

The conclusion reads that causal relationship has been found as temporal relationship. Hence, film story and artistic time within cinema product is declared to be substantially valid.

Looking into horizontal time of “Nymphomaniac” made the author’s idea of logics deployment and its general outline clear. For this purpose temporal forms that include plot-making essence, first of all cyclic and non-linear time, have been taken into consideration.

Film temporal construction reveals itself at once through the heroine’s realized procedure of remembrance of her own life circumstances that led to a catastrophe occurred at that very evening when Seligman found her covered with sewage and in an extremely bad state. The above mentioned procedure supposes convergence towards the truth that a hero confirms in relation to himself. So that does happen in Lars von Trier’s film. The inner film cycle ends with that.

The question still remains why Joe for whom a person’s life is the highest value that nobody can make an attempt on, pulls the trigger and kills the man who provides her with a lodge and became her speaker during that long tormented night.

What does these two heroes’ conflict content consist of?

For the purpose of answering the question it has been studied how time for both heroes is constructed. It has been shown that characters’ conflict is an unsolvable conflict of two different value systems connected with different types of culture.

KEY WORDS: cinema work, plot, artistic time, essence, causes, non-linear time, the cyclical time, character’s time