

УДК 13:7

DOI: 10.35103/SMSU.2022.17.82.023

НОВАЯ МИФОЛОГИЯ ВРЕМЕНИ И ПАМЯТИ В КИНОФИЛЬМЕ «В ПРОШЛОМ ГОДУ В МАРИЕНБАДЕ»

Матвеева Инга Юрьевна

Российский государственный институт сценических искусств (г. Санкт-Петербург, Россия)

Евлампиев Игорь Иванович

Санкт-Петербургский государственный университет
(г. Санкт-Петербург, Россия)

Аннотация

В статье дается новая интерпретация одного из самых известных произведений европейского кинематографа — фильма А. Рене и А. Роб-Грийе «В прошлом году в Мариенбаде». Доказывается совпадение концепции времени, выстраиваемой авторами фильма, и философии времени А. Бергсона, создавшего новую форму метафизики, согласно которой человек находится в единстве с Абсолютом и поэтому может собственной волей изменять реальность прошлого и настоящего. Эту метафизику можно выразить, только используя художественную образность искусства, в форме новой мифологии. Образец нового мифа, выражающего метафизические основы нашего бытия, и дает рассматриваемый кинофильм; его герои освобождаются от власти закономерного и поэтому мертвого мира и создают собственный мир, где возможна подлинная жизнь и свобода.

Ключевые слова: философия времени А. Бергсона; А. Роб-Грийе; А. Рене; новая метафизика

NEW MYTHOLOGY OF TIME AND MEMORY IN THE FILM LAST YEAR AT MARIENBAD

Matveeva Inga Yurievna

Russian State Institute of Performing Arts (St Petersburg, Russia)

Evlampiev Igor Ivanovich

St. Petersburg State University (St Petersburg, Russia)

Abstract

The article gives a new interpretation of one of the most famous works of European cinema — the film by A. Rene and A. Robbe-Grillet *Last year at Marienbad*. The article proves the coincidence of the concept of time, built by the authors of the film, and A. Bergson's philosophy of time, who created a new form of metaphysics, according to which a person is in unity with the Absolute and therefore can change the reality of the past and the present by his own will. This metaphysics can be expressed only using the artistic imagery of art, in the form of a new mythology. The film in question gives an example of a new myth that expresses the metaphysical foundations of our being; his heroes are freed from the power of the law-governed and therefore dead world and create their own world, where true life and freedom are possible.

Key words: A. Bergson's philosophy of time; A. Robbe-Grillet; A. Rene; new metaphysics

Введение

Французский кинофильм «В прошлом году в Мариенбаде» (1961) режиссера Алена Рене, созданный по сценарию Алена Роб-Грийе, является общепризнанной классикой мирового кинематографа. Это признание закреплено премией Венецианского кинофестиваля (1961) и премией Французского синдиката кинокритиков (1962), кроме того, в 1963 г. фильм был номинирован на премию Британской академии кино и театральных искусств, в тот же год Алэн Роб-Грийе был номинирован на премию «Оскар» за лучший оригинальный сценарий. Хотя обычно главным автором фильма считается режиссер, а сценарист – «поставщиком» материала для исполнения замысла, в данном случае все самые важные идеи и образы, несомненно, были заданы именно Роб-Грийе, а кинорежиссер и оператор фильма только умело воплотили их. Уже через два года после совместной работы с Рене Роб-Грийе самостоятельно снял фильм «Бессмертная», эстетика которого непосредственно продолжала образный ряд фильма «В прошлом году в Мариенбаде», все последующие его фильмы также выглядят как естественное развитие первых ярких художественных открытий. Напротив, в последующем творчестве Рене мы почти не видим тех художественных новшеств, который так поражают зрителей в фильме 1961 г.

Литературный обзор

В более чем полувековой истории интерпретаций кинофильма главным остается его загадочность, невозможность ясно определить его идейный замысел. Фильм характеризуют как «один из самых спорных, загадочных» [3, с. 234], как самый завораживающий фильм в истории мирового кино. Красноречивым оказывается такой факт: во время творческого вечера А. Роб-Грийе в Музее кино в Москве в 1999 г. вопрос о содержании фильма «В прошлом году в Мариенбаде» оказался в центре обсуждения, хотя на тот момент в творческом багаже режиссера было еще 10 весьма выразительных кинопроизведений [4].

Согласно наиболее распространенной интерпретации фильма, мы не должны считать историю, предстающую на экране, реальной: фильм повествует о внутренней энергии слова, текста, которые действуют на наше сознание даже более эффективно, чем внешняя физическая сила [6; 8]. В соответствии с этой идеей приобретает большое значение понимание рассказанной истории как чисто литературного сюжета, в связи с этим важной темой оказывается поиск параллелей между этой историей и литературными произведениями, известными авторам фильма (прежде всего Роб-Грийе) [7].

Очень популярна точка зрения, согласно которой фильм нужно понимать, как формальное действие, в котором участвуют «дегуманизированные» знаки и фигуры, а не человеческие субъекты [9]. Господство такого рода «формалистических» интерпретаций препятствует пониманию глубокой взаимосвязи идейного плана фильма с философскими концепциями времени, появившимися в XX в., препятствует раскрытию метафизического содержания фильма.

Результаты и обсуждение

Кинофильм демонстрирует все характерные особенности искусства XX века, отличающие его от классического искусства, такие как отсутствие ясного

реалистического сюжета, разрушение пространственно-временных представлений, размывание границ воображаемого и реального. Формально фильм показывает нам достаточно банальную любовную историю, в центре которой находятся безымянные герой и героиня (в сценарии Роб-Грийе они обозначены буквами X и A). Герой буквально преследует героиню, многократно напоминая ей, что они встречались год назад в Мариенбаде. Тогда героиня колебалась, но все-таки была готова уйти с ним, тем не менее по каким-то непонятным причинам они расстались, решив встретиться для окончательного соединения через год. Реальность произошедшего год назад, несмотря на всю точность описания героем времени и пространства (прошлый год, Мариенбад), несмотря на детальное воспроизведение им всех событий, – отменяется совершенным беспамятством героини. Сюжет, который должен был бы создать основу для содержания художественного произведения, ставится под сомнение внутри него самого; противоречие между активной памятью героя и беспамятством героини становится художественным и идейным центром фильма.

В конце концов зритель понимает, что факт *документальной реальности* прошлого не имеет существенного значения. Герой силой слова и убеждения *создает* реальность любовного мира, который был в прошлом; преодолевая законы времени и пространства, он ведет героиню из реального, но ложного мира, в котором она пребывает, в выстроенный его воображением истинный мир, где возможны «прошлое, будущее, свобода». Именно индивидуальное усилие личности становится единственной причиной для того, чтобы возник истинный мир, в котором раскрываются во всей полноте главные сущностные свойства человека – способность к любви и стремление к свободе.

Начало фильма вводит зрителя в замкнутый мир, мир-лабиринт, мир вечной и «дурной» (в смысле философии Гегеля) повторяемости. Не случайно в объектив камеры часто попадают картины, старинные гравюры, на которых изображен регулярный французский парк, с правильными аллеями, конусообразными или пирамидообразными кустами. Это знак окончательной и неизменной выстроенности мира, в котором пребывают герои. И эта его характеристика предстает в еще более зловещем, гнетущем виде из-за постоянного движения предметов и людей в кадре, не приводящего ни к чему новому. Заметим, что эффектный интерьер гостиницы, в которой происходит действие, автор фильма (Роб-Грийе) назвал в своем режиссерском сценарии «декорацией»⁸.

Герой (X) начинает свои воспоминания, фиксируя беспамятство героини: «Похоже, вы ничего не помните» [5, с. 460]. При этом по замечанию автора, который полагал, что в сопровождении этих слов может на короткое время появиться как будто случайный кадр — вид французского сада, «некий характерный для него уголок с балюстрадой, статуей и т. п., но без единой живой души» [5, с. 460] – беспамятство осмысливается как смерть, отсутствие живой

⁸ Добавим, что в первом самостоятельном режиссерском фильме Роб-Грийе «Бессмертная» (1963) «декорацией» оказывается город Стамбул: как говорит героиня, город — декорация для водевиля или любовной истории. Так возникает мысль о безжизненности, театральности мира, где должно развернуться действие. Мотив «ненастоящего», фальшивого в фильме «Бессмертная» возникает настойчиво и связан с «фальшивым» характером окружающих предметов: героиня уточняет, что мечеть на самом деле не старая, древние руины воссозданы для большего воздействия на туристов, статуэтка в сувенирной лавке не имеет отношения к старине.

жизни. Многочисленные психоаналитические интерпретации фильма рассматривают проблему памяти исключительно в ее психологическом аспекте. Однако такой подход не соответствует глубокому содержанию фильма; здесь нужно учесть, что феномен памяти в XX в. становится принципиальным для новой литературы, развивавшейся в рамках модернистской эстетики (М. Пруст, И. Бунин, В. Набоков), но что особенно важно – память становится одной из ключевых категорий в новаторских философских системах. Наибольшее значение и влияние на развитие модернистского искусства оказали философские построения А. Бергсона, который принципиально различает две формы времени: земное, физическое, которое кажется объективным и независимым от личности, но на деле является вторичным, созданным человеческой личностью, и внутреннее, духовное, связанное с памятью, которое кажется субъективным, но в метафизическом смысле, как раз первично, непосредственно выражает Абсолют. Поскольку каждый человек существует в обоих измерениях времени, для него оказываются возможными две формы существования – ложное, поверхностное и истинное, глубоко укорененное в бытии. Первое – это существование в обычном земном времени, в котором господствует сиюминутное, постоянно ускользающее настоящее, но основу которого составляет ушедшее и неподвластное нашей воле прошлое, второе – это существование в духовном времени, которое обладает качеством *цельности*, т. е. в котором настоящее и прошлое существуют в неразрывном единстве и *могут вместе изменяться в результате наших творческих усилий*. Для существующего в духовном времени человека настоящее, в котором он творит свою жизнь, оказывается не постоянно ускользающим мгновением, а открытой перспективой, своего рода «вечным настоящим», охватывающим прошлое, настоящее и будущее. В этом «вечном настоящем» он оказывается способным творить будущее и одновременно изменять прошлое так, чтобы оно способствовало появлению желаемого будущего.

Эта концепция помогает дать объяснение тому, что происходит в фильме. Чтобы добиться от героини взаимности, герой выстраивает прошлое таким образом, чтобы подвести ее к решительному действию в настоящем, ведущему к желаемому будущему – к будущему, где они окончательно соединятся и сбросят оковы, которые накладывает на них мир. При этом герой даже не делает вид, что описывает сохранившееся в его памяти «документальное» прошлое. Он как бы призывает героиню помочь ему конструировать прошлое, предлагая разные его варианты, чтобы она могла выбрать из них тот, который для нее наиболее приемлем:

«Голос X: Вспоминайте же! Это было в садах Фредериксбада... <...>

A: Повторяю: это невозможно. Во Фредериксбаде я никогда не была.

X: Допустим, но это могло быть <...> в Карлштадте, Мариенбаде или в Баден-Зельсе, или же, наконец, здесь, в этом салоне. Вы пришли со мной сюда, чтобы я показал вам вот этот рисунок» [5, с. 471, 473].

Но влияя на прошлое, выстраивая его по своему произволу, герой вносит жизнь в настоящее, которое является мертвым и неизменным только потому, что происходит из «мертвого», т. е. неизменного и неподвластного нашей живой воле прошлого. Усилия героя, направленные на конструирование прошлого, естественным образом ведут к действиям, которые «оживляют» мертвое настоящее.

В дальнейшем слова героя о прошлом все более явно воздействуют на настоящее, представляющее на экране. Последовательность кадров, смена положений и поведения героини как будто постепенно подчиняются речи героя. Вот как он вспоминает одну из первых их встреч, произошедших год назад в Мариенбаде:

«Голос X: Вы стояли в стороне, одна, и несколько боком к балюстраде, на которой лежала кисть вашей наполовину вытянутой руки...

Голос стих. А приняла позу другую, не ту, что упоминается в тексте, который мы слышим: она стоит лицом к балюстраде (то есть смотрит прямо перед собой поверх перил, перпендикулярно к ним) и повернувшись на три четверти к камере. Затем, изменяя позу, она немного отстранилась от перил, чуть повернулась, вытянула руку, положила кисть на камень (до этого обе ее руки были опущены) и поглядела в сторону центральной аллеи, стоя, таким образом, спиной к объективу. Около нее возвышается скульптура, о которой рассказывал X. Несколько метров земли между А и камерой покрыто гравием. Едва А закончила корректировку своей позы, раздался голос X, как если бы он только этого и ждал.

Голос X: Вы смотрели на главную аллею» [5, с. 471].

Важно отметить, что героиня именно корректирует свои движения, согласуясь со словами героя, при этом получается, что не слова отражают ситуацию, а наоборот, ситуация подчиняется словам, т. е. герой не описывает реальность, а конструирует ее, перед нами не фантазия и игра воображения, а именно *творение мира*, который создается волевым усилием личности.

Важнейшим эпизодом сконструированного прошлого становится обсуждение скульптурной группы, которая на протяжении фильма многократно возникает в кадре и причудливым образом меняет свое местоположение в пространстве парка. Причем камера настойчиво, со всех сторон, показывает мраморные фигуры, тем самым подчеркивая динамику, переданную скульптором. В отношении скульптурной группы возникает определение «миф». Герой рассказывает: «Кто-то назвал скульптуру – то были некие мифологические персонажи, то ли боги, то ли герои Древней Греции, то ли нечто аллегорическое, то ли еще что-то в этом роде» [5, с. 465]. Герои строят свои предположения относительно того, что именно изображено: «Голос X: Чтобы сказать хоть что-нибудь, я заговорил о скульптуре. Я заявил, что мы видим мужчину, которому захотелось помешать молодой женщине идти дальше: он явно что-то увидел, какую-то опасность, и жестом остановил спутницу. Отвечая, вы заметили, что, напротив, ей показалось что-то прекрасное, на что она и указывает, вытянув руку. Но то и другое совместимо: мужчина и женщина, покинув свой край, в продолжение нескольких суток шли вперед, никуда не сворачивая. Так они оказались у крутого обрыва. Мужчина постарался предостеречь женщину, чтобы она к нему близко не подходила, она же обратила его внимание на раскинувшееся у их ног до самого горизонта море» [5, с. 472].

Вид скульптуры и тот комментарий, который предлагает герой, резко контрастирует с главной изобразительной линией фильма, представляющей реальный мир героев: в скульптурной группе на первом плане – внутренняя динамика персонажей, тогда как в фильме как главные герои, так и второстепенные держатся отстраненно, их взгляды и движения рассогласованы. В описании скульптурного изображения герой также подчеркивает взаимодействие персонажей («он... остановил», «она указывает», «постарался предостеречь»). Скульптура

показывает мужчину и женщину, соединенных общим движением, активно взаимодействующих и отвечающих друг другу.

Для героини оказывается важным узнать имена изображенных мифологических персонажей: «...вы попросили меня назвать персонажей. Я ответил, что это не имеет значения. Не таково было мнение ваше, и вы принялись наугад давать имена: Пирр и Андромаха, Елена и Агамемнон... Тогда я объявил, что это вы и я (пауза)... или кто угодно» [5, с. 472]. Этот момент является одним из важнейших в идейном развитии фильма: скульптурная пара, где герои запечатлены в ожидании какого-то судьбоносного события, становится символическим выражением вечного сюжета, который бесконечное число раз повторялся в истории и в настоящее мгновение разворачивается между главными героями фильма. Их история обретает *метафизическую глубину*, становится одним из вариантов той абсолютной мифологической реальности, которая дает основание всем событиям нашей жизни и придает им глубокий смысл. Соответственно, сам фильм, который показывает в нашем субъективном времени историю двух героев, оказывается в точном смысле *мифом* нового типа, сходным с древними мифами в том, что он точно так же отражает вечные основания человеческого бытия, и отличающегося от них тем, что это основания *нашего исторического* бытия.

Здесь еще раз уместно вспомнить философскую концепцию Бергсона. Человек обнаруживает метафизический Абсолют, который определяет все существующее, в своей собственной памяти; по сути, Бергсон утверждает неразрывное единство нашего сознания с Абсолютом: «...Абсолютное открывается совсем вблизи нас и, в известной мере, внутри нас. Сущность его психологическая, а не математическая или логическая. Оно живет с нами. Как и мы, оно длится, хотя известными своими сторонами оно бесконечно более сконцентрировано и более сосредоточено на самом себе, чем мы» [2, с. 287–288]. Однако это единство не делает постижение Абсолюта простым; поскольку в нем единство всех элементов полностью преобладает над разделенностью, никакие рациональные методы не могут достичь его сущности. Это означает, что самое главное в человеке и в наших отношениях с миром и другими людьми остается недоступным рациональным формам знания – от обыденных до строго научных. В работе «Введение в метафизику» (1903) Бергсон специально останавливается на этой проблеме и признает, что новая метафизика, чтобы научиться выражать интуитивное постижение Абсолюта, должна отказаться от использования точных понятий науки и должна сама создавать свои понятия, «создавать представления гибкие, подвижные, почти текучие, всегда готовые принять ускользающие формы интуиции» [1, с. 1183]. Такого рода понятия нам демонстрирует искусство, однако искусство само по себе субъективно и не может претендовать на познание метафизической сущности мира. Метафизика должна особым образом использовать образность искусства для выражения глубинных интуиций, отражающих «вечные» формы бытия, – такое использование художественных образов и есть миф. Новая метафизика должна быть новой мифологией. Бергсон в своих попытках построить новую метафизику не пошел по этому пути, его философские трактаты имеют ту же наукообразную форму, что и произведения классической философии. Но в книге «Два источника морали и религии» (1921) он уточняет свое понимание формы новой метафизики: теперь он предполагает, что она должна быть выражена с помощью художественной литературы. Скорее всего здесь Бергсон имеет в виду особые литературные произведения, которые

претендуют на статус новой мифологии — прежде всего это романы Ф. Достоевского и произведения писателей, испытавших его прямое влияние (Ф. Кафка, Р. Музиль, Т. Манн, У. Фолкнер, Дж. Джойс и др.).

Бергсон жил в ту эпоху, когда искусство кинематографа только начало развиваться, и вряд ли он мог представить себе, что оно достигнет художественной выразительности, сопоставимой с литературой. Тем не менее, выскажем предположение, что он согласился бы с тем, что художественная образность фильма «В прошлом году в Мариенбаде» абсолютно точно соответствует его представлениям о новой метафизике, использующей и формирующей новую мифологию.

Возвращаясь к той сцене фильма, где появляется скульптурная группа, выражающая мифологический смысл происходящей на экране истории, заметим, что ее завершением становится еще одна интерпретация сюжета скульптуры, которую дает третий из главных персонажей, *M* – муж или «хозяин» героини, которая по отношению к нему оказывается «пленницей». Он словно бы выходит из картины, висящей на стене, и с нескрываемой иронией «разоблачает» мифологические построения героев. Его слова отличаются подчеркнутой точностью и определенностью, он, безусловно, выступает от имени того мира, в котором пребывают герои и в котором всё оказывается легко объяснимым и простым, не содержащим в себе ничего глубокого и загадочного: «*M*: Прошу прощения, сударь. Полагаю, я мог дать вам более точное разъяснение. Эта скульптура изображает Карла Третьего и его супругу, но, естественно, она создана не в их время. Сцена изображает клятву в Сейме в момент процесса о предательстве. Античные одеяния — чистая условность...» [5, с. 474]. Скульптура по своей форме оказывается имитацией, а по содержанию связана с обычным обманом («процесс о предательстве», т. е. об измене). Эта интерпретация направлена на «развенчание» мифа, который был только что выстроен главными героями, но по причине ее прямолинейности и однозначности она не достигает цели, скульптура остается загадочным центром всего происходящего на экране.

Эпизоды, в которых происходит обсуждение скульптуры, раскрепощают жизненную энергию в героине, она постепенно «оживает» в созданном героем мире и начинает действовать. В следующих сценах прошлое становится все более насыщенным и живым: если до этого речи *X* звучали «за кадром», словно бы события еще находились в стадии «конструирования», еще не было достигнуто полное согласование их визуального и звукового ряда, то теперь действие становится полностью реалистичным.

Постоянно происходящее столкновение прошлого и настоящего в конечном итоге приводит в движение неподвижный мертвый мир, в котором существует героиня. Здесь также важна и обратная связь во взаимодействии прошлого и настоящего. До сих пор мы говорили, что прошлое создано усилием героя, но, обретая конкретные очертания, всё больше оживая, это прошлое начинает организовывать и переорганизовывать настоящее. Таким образом, созданный героем воображаемый мир прошлого начинает влиять на последующие события.

Сближение героев происходит медленно, нелинейно, неритмично, но именно такое движение к преодолению мертвенности мира и отчуждения людей и оказывается единственно возможным, при этом Роб-Грийе подчеркивает, что именно герой (мужчина) определяет это движение. Здесь уместно обратиться к наиболее спорной сцене фильма – сцене предполагаемого насилия. Во второй части

киноповествования все более настойчиво звучит тема страха: «Вы глядели на меня; ваши глаза были широко раскрыты, очень широко, а полуоткрытый рот, казалось, готовился что-то произнести или издать стон... может, вопль... (Пауза.) Вам было страшно» [5, с. 496]. Страх героини перед героем одновременно оказывается страхом перед жизнью, страхом нарушить равномерное движение по лабиринту мертвого царства, где все предсказуемо и постоянно. В этих сценах реплики героини, которые выражают страх, «перебиваются» словами героя о необходимости преодоления трудностей, о том усилии, которое ему пришлось сделать: «Голос X: Вам неведомо, через что мне пришлось пройти, чтобы добраться до вас и снова быть рядом с вами» [5, с. 494]. В кульминационный момент этой сцены страх героини достигает своей высшей точки: «А (с некоторым подобием ужаса): Нет! Замолчите! Умоляю! Вы сошли с ума!». Усилие героя превращается почти в насилие, не случайно Роб-Грийе сделал отметку о «жестокости» [5, с. 495] в выражении лица героя в одном из крупных планов сцены: «X: Страх владел вами всегда. Но в тот вечер он мне понравился. (Его голос, не теряя нежности, все более повышается.) Я наблюдал за вами, оставив один на один с этим вашим страхом... Я любил вас... В ваших глазах было нечто такое... Они говорили мне, что вы живете... я взял вас наполовину силой...» [5, с. 502]. Вскоре герой уточнит: «Но нет... Пожалуй, не силой. (Конец фразы прозвучит уже за кадром.) Но об этом знаете только вы» [5, с. 503]. Как представляется, мысль о возможности насилия⁹ имеет не столько событийное значение, сколько значение эмоционального воздействия на героиню. На возросший страх и сопротивление героини необходим был равной силы воздействия ответ героя. В результате, страх героини оказывается одним из тех факторов, которые помогают ей освободиться от оков мертвого мира и признать свою неразрывную связь с героем, которая, вероятно, возникла год назад (или даже раньше), сохраняется в настоящем и определяет их будущее.

Заключение

В финальных сценах фильма в состоянии героини происходят окончательные и принципиальные изменения, – неподвижность, мертвенность-каменность преобразуются в состояние ожидания. Вот какой мы видим героиню в ее комнате: «Взгляд у нее отрешенный, но это не бездумность, а ожидание. Глаза женщины широко раскрыты, волосы причесаны по-ночному, свободно; губы накрашены. Это – женщина, скорее ждущая любовника или мужа, нежели Морфея» [5, с. 516].

В финале фильма героиня окончательно признает правоту героя, признает безусловную реальность их общего прошлого, которое теперь распространяется не столько на отрезок в один год, сколько на всё время их жизни. И она уходит с ним из мертвого мира, который замкнут в барочные интерьеры огромной гостиницы и ограничен прямыми линиями парка, почти лишенного растительности. Собственно говоря, финальное описание выглядит неопределенным и загадочным: «Голос X: Сад при этой гостинице представляет собой нечто вроде французского парка: в нем нет деревьев, нет цветов, нет какой-либо растительности вообще... Гравий, камень, мрамор, прямые линии подчеркивают унылость пространства, лишенного всякой загадочности. На первый взгляд казалось, что потеряться здесь невозможно... на

⁹ В режиссерском сценарии Роб-Грийе предполагал развернуть сцену насилия, которая должна была выразить идею жестокости страсти. Однако в фильм сцена не вошла, вероятно, по причине того, что жестокость и откровенность сцены выглядела бы диссонансом с общей интонацией и визуальной сдержанностью образов.

первый взгляд... в этих прямых как линейка аллеях, среди статуй в застывших позах и на покрывающих землю гранитных плитах. Здесь, где вы блуждаете, навеки потерявшись, этой тихой ночью вместе со мной» [5, с. 528].

Тем не менее финалу фильма можно приписать вполне определенный смысл. «Навеки потеряться» в мертвом мире, который выдает себя за реальность, означает перейти в какую-то иную сферу бытия, недоступную пониманию обитателей мертвого мира, но наполненную жизнью и позволяющую до конца раскрыть главные качества человека — любовь и свободу. Этот итог становится более понятным, если мы вспомним финал романа Набокова «Приглашение на казнь», где герой точно так же уходит из мертвого мира «теней» в мир по-настоящему живых существ, подобных ему самому.

Литература

1. Бергсон А. Введение в метафизику // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Минск: Харвест, 1999. С. 1172–1222.
2. Бергсон А. Творческая эволюция. М.: Канон-Пресс, 1998. 384 с.
3. Владимирова А. С. В лабиринте времени. Ален Рене и Ален Роб-Грийе // Киноведческие записки. 2005. № 74. С. 234–271.
4. В прошлом году в Москве... А. Роб-Грийе в Музее кино // Киноведческие записки. 2000. № 46. С. 271–277.
5. Роб-Грийе А. В прошлом году в Мариенбаде // Роб-Грийе А. Романески. М.: Ладомир, 2005. С. 437–528.
6. Смирнова В. Ален Рене. Немец, которого не было в Мариенбаде // Искусство кино. 2009. № 11. С. 97–106.
7. Beltzer T. Last Year at Marienbad: An Intertextual Meditation // Senses of Sinema (online journal). 2000. Issue 10 (Novel and Film). URL: <http://www.sensesofcinema.com/2000/novel-and-film/marienbad> (дата обращения: 01.04.2021).
8. Last Year in Marienbad: A Film as Art, edited by Christoph Grunenberg and Eva Fiuscher-Hausdorf, Koln: Wienand Verlag, 2015. 288 p.
9. Leutrat J.-L. L'annee derniere a Marienbad. London: British Film Institute, 2000. 71 p.

References

1. Bergson A. Vvedenie v metafiziku [Introduction to Metaphysics] // Bergson A. Tvorcheskaiâ evoliutsiâ. Materiia i pamiat'. Minsk: Kharvest, 1999. S. 1172–1222. (In Russian).
2. Bergson A. Tvorcheskaiâ evoliutsiâ [Creative evolution]. M.: Kanon-Press, 1998. 384 s. (In Russian).
3. Vladimirova A. S. V labirinte vremeni. Alen Rene i Alen Rob-Griie [In the labyrinth of time Alain Resnais and Alain Robbe-Grillet] // Kinovedcheskie zapiski. 2005. № 74. S. 234–271. (In Russian).
4. V proshlom godu v Moskve... A. Rob-Griie v Muzee kino [Last year in Moscow... A. Robbe-Grillet at the Cinema Museum] // Kinovedcheskie zapiski. 2000. № 46. S. 271–277. (In Russian).

5. Rob-Griïe A.V proshlom godu v Marienbade [Last year in Marienbad] // Rob-Griïe A. Romaneski. M.: Lodomir, 2005. S. 437–528. (In Russian).

6. Smirnova V. Alen Rene. Nemetŝ, ktorogo ne bylo v Marienbade [Alain Rene. The German who was not in Marienbad] // Iskusstvo kino. 2009. № 11. S. 97–106. (In Russian).

7. Beltzer T. Last Year at Marienbad: An Intertextual Meditation // Senses of Sinema (online journal). 2000. Issue 10 (Novel and Film). URL: <http://www.sensesofcinema.com/2000/novel-and-film/marienbad> (data obrashcheniia: 01.04.2021).

8. Last Year in Marienbad: A Film as Art, edited by Christoph Grunenberg and Eva Fiuscher-Hausdorf, Koln: Wienand Verlag, 2015. 288 r.

9. Leutrat J.-L. L'annee derniere a Marienbad. London: British Film Institute, 2000. 71 r.

Сведения об авторах:

Матвеева Инга Юрьевна

доцент кафедры литературы и искусства, Российский государственный институт сценических искусств, кандидат филологических наук (г. Санкт-Петербург, Россия).

E-mail: inga.matveeva.spb@gmail.com

Евлампиев Игорь Иванович

профессор кафедры русской философии и культуры, Санкт-Петербургский государственный университет, доктор философских наук, профессор (г. Санкт-Петербург, Россия).

E-mail: yevlampiev@mail.ru

Bionotes:

Matveeva Inga Yurievna

Associate Professor, Department of Literature and Art, Russian State Institute of Performing Arts, Candidate of Philological Sciences (Sankt-Petersburg, Russia).

Evlampiev Igor Ivanovich

Professor, Department of Russian Philosophy and Culture, Sankt-Petersburg State University, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Sankt-Petersburg, Russia).

Для цитирования:

Матвеева И.Ю., Евлампиев И.И. Новая мифология времени и памяти в кинофильме «В прошлом году в Мариенбаде» // Мифологос. Серия «Человек мифический: антропология, психология, когнитивные исследования», № 2, 2022. С. 98–107.

For citation:

Matveeva I. Yu., Evlampiev I. I. New Mythology of Time and Memory in the Film *Last Year at Marienbad* // Mythologos. The Mythic Man: Anthropology, Psychology, Cognitive Studies Series, no. 2, 2022. С. 98–107.