

Введение

Конец света как предмет воображения и речи

Идея конца света выглядит банальной. Разве мы не плывем в вечном потоке научной фантастики и фильмов-катастроф с водоворотами спецэффектов, где мир исчезает в океане огня, ядерном излучении и техногенном Армагеддоне? Мир проплыл и не утонул, а мы уверились, что мир действительно не кончился, он просто очистился, оказался сведен к новой нуклеарной семье, которая создаст лучший мир, возможно, чище и честнее, чем наша прогнившая цивилизация. На самом деле, подобные истории не отличаются от древних мифов об Утнапиштиме, Ное или Девкалионе и Пирре. Суть в том, чтобы рассказать обнадеживающую историю о лучшем будущем.

Возможно, именно в ответ на подобную образность (а не из трусости) сегодня многие философы склонны отвергать мысль о конце света. В целом философия приложила массу усилий, чтобы уладить дела с теологическим понятием конца, столь влиятельным в середине XX в. (споры о конце истории, конце человека, конце философии и т. п.). Но в действительности проблема конца света совсем не та же самая, что проблема телоса времени и человеческих стремлений. Вопрос о конце света не сводится к вопросу о смысле, но относится к осмыслению возможной невозможности самого мира, в котором смысл может случиться, а может и не случиться. Широта мира освещена мыслью о его конце, которая, как ни странно, показывает, как собран мир и, соответственно, вдоль каких линий и трещин он может быть разобран.

Независимо от позиции философов, модернистские и современные течения в кино и литературе с разных сторон разрабатывали понятие конца света. Вместо того чтобы просто рассказывать новые истории, пользуясь старыми средствами, некоторые произведения проблематизировали новые средства, способные овладеть этой темой, ставя вопрос о том, как идея конца влияет на само письмо и изображение. В этой подборке три текста, которые исследуют фигуру конца света не в качестве самостоятельного объекта, но как художественное средство в литературе и кино. Изучение конца света в отдельных произведениях позволяет нам следовать за работой конца намного более тщательно, чем любое философское обобщение.

Тора Лане в статье «Язык конца и язык мира в “Поэме конца”» Марины Цветаевой» предлагает внимательное чтение поэм Марины Цветаевой — «Поэмы конца» и «Поэмы горы». Они вырастают из множественных опытов конца: конца старого порядка в революции, конца уютной жизни в изгнании и конца любви после того, как уходит возлюбленный. Лане показывает, как все эти концы полагают конец чему-то в самой поэзии. Если «мужская» «Поэма горы» демонстрирует, как модернизм вместо классического скорбного отношения к концу как будто питается концевками, приводящими к новым начинаниям, то «женская» «Поэма конца» восстает

против продуктивного использования окончаний и пытается создать иной поэтический язык. Язык этот дарит приют в словах только при том, что обнаруживает совершенную бездомность расщепленного и расчлененного внутреннего я. Именно так сам язык становится местом преобразования нашего отношения к концу: вместо превращения негативности конца в полезный ресурс она становится средством обживания бесосновательности, бездомности и бессмысленности конца.

Артемий Магун в статье «Постмодернистский апокалипсис Виктора Пелевина» показывает, что апокалипсис был центральной чертой русской и советской литературы как минимум начиная с наступления модернизма, особенно с 1970-х и 1980-х, вплоть до того, как Виктор Пелевин достиг своего рода постмодернистской вершины этой тенденции. Апокалиптические игры Пелевина смешивают реальность с элементами фантазии (от вампиров до киберпанка), чтобы одновременно отразить бессмысленность и spectacularность мира, особенно в искусстве и СМИ, таким образом, что демонстрация катастрофической абсурдности становится политическим комментарием к ситуации в России и за ее пределами. Магун показывает, что постоянные фантазии о конце света заставляют текст разоблачать себя как чистую галлюцинацию. В то же время текст Пелевина часто выводит на сцену фигуру творца, «криейтора» (например, пиарщика), изобретающего мир галлюцинаций так же, как писатель придумывает свой вымышленный апокалипсис. Однако текст отказывается быть простой невинной галлюцинацией и предлагает читателю активно разрушать как позицию автора, так и иллюзию созданного им мира, утверждая таким образом, что мир должен превратиться в хаос, для того чтобы было возможно возрождение.

Серж Маржель в статье «Конец фильма. Монтаж и глубина времени в “Гармониях Веркмейстера” Бела Тарра» рассматривает кинематографический язык конца. Тогда как знаменитые голливудские фильмы-катастрофы обращаются к концу только для того, чтобы обещать новое начало (на совершенно общепринятом кинематографическом языке), Бела Тарр часто создает фильмы из концов, похожих на народные восстания, но прежде всего он изучает работу конца в самом кинематографическом языке. Рассматривая конец света в связи с концом фильма, Маржель спрашивает, как именно конец фильма не через последний кадр, но с помощью своего эсхатологического смысла вписан в само движение фильма. Он разрабатывает этот вопрос, рассматривая избыточно длинные и медленные планы Бела Тарра, и показывает, как режиссер уже заранее вовлекает конец в саму ткань кадра, вписывая то, что находится за пределами фильма, в сам фильм, производя цезуры внутри изображения. Смотрящий глаз встречает разрушение не только сюжета, но самого фильма, когда кинематографическое время превращается в пространство кадра: время фильма встречает свой конец, когда его темпоральность прерывается его собственным пространством.

Сусанна Линдберг