

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Всероссийский государственный институт
кинематографии имени С.А. Герасимова»

На правах рукописи

Батова Мария Андреевна

СЮЖЕТНЫЙ МОТИВ СОБЛАЗНЕНИЯ
В ДРАМАТУРГИИ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Специальность 17.00.03 – «Кино-, теле- и другие экранные искусства»

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
доцент Н.Е. Мариевская

Москва, 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. МОТИВ СОБЛАЗНЕНИЯ В КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФЕ	20
1.1. Соблазн в современном философском дискурсе.....	26
1.2. Драматургия соблазнения в контексте психоанализа.....	32
1.3. Сюжет соблазнения в христианской парадигме.....	37
1.4. Кинематограф и соблазн.....	42
1.4.1. Суггестивные свойства драматургии. Соблазнение познанием	47
1.4.2. Драматургия запретного: аттракцион Эроса и Танатоса.....	54
ГЛАВА 2. РОЛЬ МОТИВА СОБЛАЗНЕНИЯ В ФОРМИРОВАНИИ КОНФЛИКТА ФИЛЬМА	59
2.1. Фабульная роль мотива соблазнения.....	61
2.2. Композиционное значение сцены соблазнения.....	78
2.3. Драматургическое решение сцены соблазнения.....	86
2.3.1. Роль драматургической детали в сюжете соблазнения.....	87
2.3.2. Телесное соблазнение.....	90
ГЛАВА 3. СТРУКТУРА МОТИВА СОБЛАЗНЕНИЯ	95
3.1. Характер персонажа-соблазнителя.....	99

3.1.1. Игра в манипуляцию.....	101
3.1.2. Стратегии соблазнителя: тайна, запрет, граница познания.....	108
3.2. Внутренний конфликт искушаемого персонажа.....	111
3.2.1. Нормативность. Искушение запретным.....	111
3.2.2. Ценности соблазняемого персонажа.....	117
ГЛАВА 4. ТИПОЛОГИЯ МОТИВА СОБЛАЗНЕНИЯ.....	122
4.1. Этическое и религиозное искушение.....	123
4.2. Политическое соблазнение.....	127
4.3. Социальное соблазнение.....	133
4.4. Эротическое соблазнение.....	139
4.4.1. Феминный соблазн.....	141
4.4.2. Маскулинный соблазн.....	143
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	146
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	161
ФИЛЬМОГРАФИЯ.....	170

ВВЕДЕНИЕ

Связь мотива и сюжета произведения является неоспоримой. В «Исторической поэтике»¹ А.Н. Веселовский определяет сюжет произведения как совокупность мотивов. Именно поэтому сюжет, его строение, открывается сквозь призму образующего его мотива. Особые возможности для этого дает мотив соблазнения. Это определяется прежде всего его особой культурной значимостью. Можно утверждать, что сама культура порождает конфликт между нормативностью и скрытыми или явными запретными желаниями индивида, а также систему наказаний за нарушение установленных культурой предписаний.

Искусство всегда откликалось на эту культурную ситуацию, оно буквально пронизано мотивом соблазнения. Достаточно упомянуть соблазняемого Мефистофелем Фауста или призрака отца, соблазняющего Гамлета мстью. Искусство моделирует сюжеты соблазнения с целью ощутить границы нормативности, которые в зависимости от исторического периода способны трансформироваться. Наиболее каноническую форму мотив соблазнения обретает в библейской книге Иова. Книга начинается с разговора между Богом и дьяволом, в котором дьявол искушает Яхве проверить насколько сильна вера человека в Него (Иов 1: 6–12). Яхве посылает Иову испытания, лишая его всех земных благ, однако Иов противостоит искушению отречься от Бога, чем доказывает свою веру в него. Подобная структура содержит в себе мотив соблазнения, а сюжет истории, соответствующий критериям архисюжета², с точки зрения структуры (причинность, линейное время, активный герой, внешний конфликт, закрытая концовка), может претендовать на роль метанарратива с позиции его смысловой основы, закономерной событийности и механизмов взаимодействия персонажей.

¹Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л.: Художественная литература, 1940. – 645 с.

²Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Роберт Макки; пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2008. – 456 с.

Кинематограф дает множество примеров мотива соблазнения. Вероятно, сложно найти фильм, в котором бы мотив соблазнения отсутствовал. Для теории драматургии исследуемый мотив является особо значимым, так как предполагает сложное взаимодействие персонажей. В мотиве соблазнения оно выглядит нетривиальным образом, так как принципиально не может быть сведено к простому столкновению разнонаправленных целей. Для понимания формирования конфликта в сюжете кинопроизведения следует дифференцировать родственные по значению термины соблазнения и искушения, так как каждый из них отображает различные грани одного явления. Соблазнение, согласно этимологии, обозначает внешнее воздействие на объект и провоцирует соблазняемого на нарушение установленного запрета. Искушение, в свою очередь, подразумевает внутреннюю борьбу искушаемого, которая заключается в столкновении устоявшихся моральных норм и желании преодолеть эти нормы.

Мотив соблазнения порождает активную попытку одного персонажа трансформировать внутренний мир другого персонажа. Соблазнитель в динамике воздействует на систему ценностей человека, призывая нарушить значимые нормы морали с целью достижения запретного удовольствия. По причине вариативности объекта соблазна, приносящего желаемое удовольствие искушаемому персонажу, следует трактовать это явление не только в эротическом контексте, но в нравственно-этическом и религиозном. В связи с этим мотив соблазнения подразумевает обширную сферу применения в драматургии фильмов различной жанровой направленности и становится драматургическим приёмом, создающим конфликтное взаимодействие персонажей фильма. В основе мотива соблазнения лежат архетипические устойчивые психические связи, которые подразумевают манипулятивное взаимодействие персонажей и формирование как внешнего, так и внутреннего конфликта в произведении. Драматургические приёмы

формирования соблазнения характеризуют исследуемый мотив как в качестве сюжетообразующего элемента фильма, так и в качестве локальной драматической ситуации, которая обладает структурными свойствами драматических ситуаций, описанных Ж. Польти³. Таким образом, ситуация соблазнения включает в себя персонажа-соблазнителя, обладающего демоническим началом и скрывающегося под маской с целью наиболее успешного манипулятивного воздействия на свою жертву, искушаемого персонажа-жертвы, противостоящего соблазну, и предметом соблазна, который может быть как фактическим объектом, так и морально-нравственным или интеллектуальным явлением. Исследование мотива соблазнения открывает новый взгляд на такие элементы сюжета как художественный конфликт, систему персонажей, внутренний конфликт героя, драматическая ситуация.

Актуальность исследования

Современное массовое сознание под влиянием маркетинговой системы, информационных технологий и воздействия интернет-культуры погружается в иллюзорную реальность симулякров, которые действуют по принципу соблазна и формируют новое понимание нормативности. Реальное заменяется условным, а соблазн становится тотальной идеологией современности. Детальный анализ драматургических механизмов исследуемого мотива способствует раскрытию сложной структуры взаимодействия персонажей и раскрывает новые грани трансформации понятия нормативности в обществе. Ведь одним из наиважнейших свойств кино, согласно теории З. Кракауэра, является отображение реальности в настоящем моменте и «её временной эволюции»⁴. Подобные метаморфозы напрямую затрагивают систему ценностей человека, его идеалы и потребности, которые также отражаются в психологии героев

³ Polti G. The thirty-six dramatic situations / Translated into English by Lucile Ray. Franklin (Ohio): James Knapp Reeve, 1924. – 182 с.

⁴Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 69.

кинопроизведений. По мнению С. Жижека: «В постлиберальных обществах, впрочем, сила общественного подавления более не действует как усвоенный Закон о Запрете, который требует смирения и самоконтроля, – эта сила теперь принимает вид гипнотической, навязывающей поведение “поддайся искушению”, то есть, по сути, повелевает: “Получи удовольствие!”»⁵. Наряду с побудительными факторами быстрого удовлетворения желаний, одним из ключевых элементов формирования массового соблазна является симулятивное восприятие реальности, что приравнивает образ объекта соблазна к симулякру ⁶. По причине своей иллюзорности и полисемантичности образ желаемого объекта воплощает в себе свойство тайны соблазна и удовольствия. Кинематограф во многом родственен явлению соблазна по причине своей симулятивности и использованию суггестивных приемов, позволяющих овладеть зрительским вниманием. Явление соблазна, в свою очередь, подвергает проверке систему ценностей, так как персонаж, искушенный заветной целью, всегда оказывается перед выбором – устоять перед искушением или же поддаться соблазну и отказаться от своих прежних идеалов. Сквозь призму исследования мотива соблазна в контексте драматургического анализа можно обнаружить его глубинную взаимосвязь с развитием нравственных тенденций в современном обществе.

На сегодняшний момент связь мотива и художественного конфликта представляется недостаточно исследованной. Изучение сюжетообразующей роли мотива соблазна позволит выявить его структуру и связь с главным конфликтом фильма.

Недостаточно изученными предстают приемы формирования взаимодействия персонажей в сюжете фильма. Детальный анализ

⁵ Жижек С. Метастазы удовольствия. Шесть очерков о женщинах и причинности. М.: АСТ, 2016. С. 12.

⁶ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр ; [пер. с фр. А. Качалова]. М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. – 240 с.

драматургических механизмов создания мотива соблазнения позволит раскрыть сложную структуру взаимодействия персонажей фильма, прояснить связь системы персонажей с конфликтом фильма.

Актуальность разработки исследуемой темы также заключается в том, что мотив соблазнения используется в фильмах различной жанровой направленности, которые относятся как к массовому, так и авторскому кинематографу, однако воспроизводят однотипный драматургический прием для реализации фабулы и сюжета. Процесс соблазнения часто используется в качестве разработки как отдельной сцены, так и сюжета фильма в целом, но теоретическое обоснование и описание механизмов воздействий в контексте научного исследования практически отсутствуют.

Таким образом, актуальность исследования мотива соблазнения определяется целым рядом причин – аксиологических, художественных, теоретических и практических – изучение которых позволяет в полной мере выявить драматургические принципы построения сложных взаимоотношений персонажей, а также детально охарактеризовать весь комплекс приемов, которые используются для создания мотива соблазнения в драматургии фильма. Изучение механизмов соблазна позволяет проанализировать и воссоздать психоэмоциональные реакции героев, их внутренние побуждения, продиктованные не только внешним, но и внутренним конфликтом.

Степень разработанности темы исследования

Мотив соблазнения неоднократно привлекал внимание философов, богословов и искусствоведов, однако комплексное исследование этого мотива в сюжетной основе произведения ранее не было проведено. Изучение мотива соблазнения в драматургии фильма подразумевает обширный анализ литературоведческих и теоретических научных исследований в области кино. Теоретическое обоснование связи мотива и сюжета произведения

основывается на работах А. Н. Веселовского, В. Б. Шкловского, В. Е. Хализева и В. Б. Томашевского, которые определяли прямую взаимосвязь сюжета и комплекса мотивов как целостную структурообразующую схему произведения. Как отмечает В. Е. Хализев: «А. Н. Веселовский в своей незавершенной “Поэтике сюжетов” говорил о мотиве как о простейшей, неделимой единице повествования, как о повторяющейся схематической формуле, лежащей в основу сюжетов...»⁷.

Мотив соблазнения, лежащий в основе сюжетной линии кинопроизведения, напрямую связан с фабульным наполнением истории, что подразумевает точное определение взаимосвязи исследуемых явлений. Вопрос взаимодействия сюжета и фабулы, как единой дихотомической концепции, рассматривается на примере нарратологического исследования В. Шмида в контексте разработок формалистской школы, в частности В. Б. Шкловским и Б. В. Томашевским, а также, с точки зрения кинодраматургического определения этих понятий Л. Н. Нехорошевым и Ю. Н. Арабовым.

В качестве модели сюжетной типологизации, при рассмотрении взаимодействия мотива соблазнения и сюжета фильма, используется теория Х. Борхеса о существовании четырёх типов историй, каждая из которых обладает определенной структурой, но может содержать различное фабульное наполнение.

Процесс соблазнения подразумевает определенную ритмическую закономерность фабульных действий. «Соблазнитель должен постоянно регулировать скорость соблазна [...] – убыстряя или замедляя чередование событий, косвенно или прямо связанных с его дальней целью»⁸. Цель соблазнителя всегда находится за рамками общедоступной нормы и подразумевает сохранение элемента тайны, одного из основных свойств

⁷ Хализев В. Е. Теория литературы. – 4-е изд., испр. и доп. М.: Высш. шк., 2004. С. 280.

⁸ Гольинко–Вольфсон Д. Соблазн. Эссе о соблазне (опыт интерпретации одной из культурологических категорий). Сборник статей. СПб., 1999. С. 108.

соблазна. Теоретик кино В. К. Туркин рассматривает драматургический элемент тайны в качестве движущего сюжетного механизма, интриги, создающей напряжение и активизирующей внимание зрителей к развитию истории на экране. Тайна может выступать в качестве отложенного события, которое обладает суггестивными свойствами и удерживает зрительское внимание, а также в качестве тайны героя.

Тайна также характеризует образ героя-соблазнителя, отображающего тёмную сторону эроса и обладающего демоническим началом. Характер персонажа дьявола-искусителя в кинофильмах исследуется на основе работ «Боги и дьяволы в зеркале экрана» К. Э. Разлогова, «Доля дьявола» швейцарского писателя Дени де Ружмона и британского философа Дж. Б. Рассела. Соблазнитель всегда использует манипулятивные стратегии воздействия на искушаемого персонажа, он скрывает своё истинное лицо под маской, продолжая вести двойную игру со своей жертвой. Связь игрового элемента и манипулятивных действий, свойственных исследуемому персонажу, интерпретируется с позиции Й. Хейзинги, Е. Л. Доценко и Дж. Саймона.

Ещё одним важным фактором соблазнения является нарушение нормативности или же запрета, которое приводит к отказу от аксиологической системы и последующему воздаянию. В. Я. Пропп подробно анализирует мотив соблазнения, нарушения запрета и последующего воздаяния на примере структуры сказок, выявляя определённые закономерности. Персонаж, который поддается искушению и нарушает запретную норму с целью получения желаемого, в результате своих действий подвергается наказанию. Воздаяние за нарушение запрета, как правило, носит поучительный характер, но также может быть продиктовано чувством вины искушенного персонажа. Подобная схема находит неоднократное отображение в киноматериале по причине своей

архетипической структуры, которая имеет непосредственную связь с психоаналитическими исследованиями.

В постмодернистском философском дискурсе происходит широкое осмысление соблазна с позиции постфрейдистского анализа. Согласно мнению С. Жижека, которое основывается на теории З. Фрейда о трёхуровневой модели сознания человека, соблазн достичь желаемого удовольствия сталкивается с запретительной нормой Сверх-Я, выступающей в качестве общесоциальных и моральных ограничений. Концепция желания, разработанная Фрейдом, также находит новое осмысление в работах Ж. Лакана, который писал о неисчерпаемости желания и, соответственно, бесконечности соблазна. Исследуемая психологическая модель находит прямое отображение в драматургической структуре соблазнения и формирует внутренний и внешний конфликт.

Смысловое значение мотива соблазнения также неоднократно освещается в религиозной парадигме. В «Сумме Теологии» Фома Аквинский рассуждает на тему соблазна и грехопадения, акцентируя внимание на том факте, что к ситуации соблазнения, как правило, причастны двое: «... человек может быть расположен к духовному падению словом или делом другого...»⁹. Архимандрит Никифор в «Библейской энциклопедии», описывая процесс искушения, также указывает на присутствие не только объекта соблазна, но и на внешнюю побудительную силу, которая может исходить от другого человека. Таким образом, архетипическая ситуация соблазнения, встречающаяся в религиозных текстах, предполагает определенную драматургическую структуру и принципы воздействия.

Объект исследования – сюжетообразующая роль мотива соблазнения в драматургии фильма.

Предмет исследования – приемы кинодраматургии, формирующие структуру мотива соблазнения в сюжете фильма, включающие в себя

⁹ Аквинский Фома Сумма теологии. Часть II-II. Вопросы 1-46. –К. : Ника-Центр, 2011. С. 516.

характер героя, элемент тайны и запрета, мотивировки героев, внутренний и внешний конфликт, сюжетные особенности повествовательной структуры фильма.

Цель исследования

Целью исследования является выявление драматургической структуры мотива соблазнения, которая включает в себя комплекс приемов соблазна и формирует манипулятивные стратегии участников ситуации соблазнения в драматургии фильма. Схема соблазнения раскрывает глубинную суть характеров персонажей, их сложную систему взаимодействия и причину возникновения как внутреннего, так и внешнего конфликта героев.

Задачи

Для решения поставленной цели исследования были определены следующие задачи:

- Выявить роль мотива соблазнения в формировании центрального художественного конфликта в кинопроизведении.
- Охарактеризовать влияние мотива соблазнения на композиционное построение сюжета фильма.
- Выявить основные структурообразующие элементы мотива соблазнения.
- Дифференцировать различные варианты использования мотива соблазнения в драматургии как в отдельной сцене, так и в сюжете фильма.
- Изучить драматургию эпизода фильма, включающего мотив соблазнения.
- Показать влияние отдельных структур мотива на формирование сюжета кинематографического произведения в целом.

- Охарактеризовать персонажей, участников ситуации соблазнения для определения их мотивировок, продиктованных внутренним и внешним конфликтом.
- Предложить возможные подходы в типологии мотива соблазнения.

Теоретико-методологические обоснования исследования

Методологической основой диссертационной работы являются такие методы как:

- *Индуктивный* метод исследования, направленный на углублённое изучение использования мотива соблазнения в фильмах и различных литературных источниках для выявления определенных структурных закономерностей воспроизведения ситуации соблазнения.
- *Компаративно-аналитический* метод исследования, способствующий дифференциации и типологизации драматургических приемов мотива соблазнения в драматургической структуре фильма.
- *Аксиологический* метод, позволяющий в ходе теоретического анализа драматургической основы фильмов выявить их смысловое значение.
- Метод *абстрагирования*, способствующий формированию точной драматургической схемы воспроизведения ситуации соблазнения.
- *Синтетический* метод, который способствует рассмотрению исследуемой темы с различных ракурсов для выявления определённых функциональных закономерностей использования драматургических приемов мотива соблазнения в контексте многоуровневого анализа.

В основе методологии выявления основного принципа механизма соблазнения рассматривается постфрейдистская концепция, изложенная в книге С. Жижека «Метастазы удовольствия. Шесть очерков о женщинах и причинности» в рамках постмодернистского научного дискурса. Драматургия соблазнения произрастает из определенной схемы стремления персонажа к подавленному желанию и получению удовольствия, которое

находится за рамками установленной «Сверх-я» нормативности. Таким образом, в теориях З. Фрейда и Ж. Лакана процесс соблазнения осуществляется по схожим с кинодраматургией принципам.

Методологию диссертационного исследования во многом определили труды в области искусствоведческого и структурного анализа. В работе последовательно рассматриваются суггестивные свойства драматургии и киноискусства на примере научных исследований В. К. Туркина «Драматургия кино», М. Стиглеггера «Reassessing the Hitchcock Touch: Industry, Collaboration, and Filmmaking», К. Метца «Воображаемое означающее». Исследование опирается на методологические принципы работ Ж. Бодрийяра «Соблазн», «Симулякры и симуляции», «Состояние постмодерна» Ж.-Ф. Лиотара в рамках раскрытия темы мотива соблазнения в контексте развития актуального культурного процесса. Исследование в области аналитической психологии, проведенное на основе работы К. Г. Юнга «Архетип и символ», наряду с исследованиями в области философии, раскрывает важные структурные особенности соблазна, отображая дуальную природу этого явления.

Методологическая основа исследования сформировалась с учётом системных и эмпирических научных подходов, проводимых в работах Н. Б. Маньковской «Эстетика постмодернизма», К. Э. Разлогова «Боги и дьяволы в зеркале экрана: Кино в западной религиозной пропаганде», Н. А. Хренова «Кино. Реабилитация архетипической реальности».

Основные положения, выносимые на защиту

1. Архетипическая ситуация соблазна имеет прямую взаимосвязь с актуальным культурным процессом, отображая ментальность современности, и проецируется во множестве кинематографических произведений, оказывая влияние на преобразование понятия социальной нормы.

2. Мотив соблазнения обладает глубинной связью с сюжетом фильма, так как является структурообразующим элементом развития событийного ряда истории, формирует идейно-смысловой уровень кинопроизведения.
3. Соблазн обладает суггестивными свойствами, которые могут быть реализованы как в рамках локальных драматургических задач сценария, так и для активизации зрительского интереса при просмотре фильма.
4. Аксиологическая значимость мотива соблазнения формирует его взаимосвязь с метанарративным уровнем повествования.
5. Создание мотива соблазнения требует целого ряда драматургических механизмов, способных формировать логически обоснованное и активно-процессуальное действие в сюжете фильма.

Рамки исследования

В связи с широким распространением мотива соблазнения, в сюжетах фильмов следует ограничить рамки его изучения, переведя фокус внимания исключительно на структурные особенности изучаемого явления. Подобный подход позволяет выявить конкретные драматургические приемы, с помощью которых осуществляется формирование фабульного и сюжетного действия мотива соблазнения в кинопроизведении. В связи с этим, исследование опирается на изучение драматургической основы фильмов, которые наглядно воспроизводят тему соблазна. Анализ фильмов подразумевает детальный разбор драматургической основы кинопроизведения. Подобный подход позволяет в полной мере определить роль мотива соблазнения в сюжете, выявить принципы и функции механизмов соблазнения, охарактеризовать сложные отношения персонажей путём раскрытия их характеров и глубокого изучения природы конфликтов. Выбор фильмов в рамках исследования не ограничивается временной периодизацией и жанровой принадлежностью по причине универсальности

структуры мотива соблазнения. Фильмография исследования включает в себя значительный массив игровой кинопродукции российского, западного и азиатского производства, снятый по оригинальным и адаптированным сценариям, а также сценарную основу сериальной продукции. Больше внимание уделяется картинам, вышедшим на экран в течение последних двух десятилетий (2000–2020), что подтверждает актуальную тенденцию обращения авторов к исследуемой тематике.

Научная новизна исследования

Новизна научного исследования заключается в рассмотрении мотива соблазнения в качестве самостоятельной драматургической структуры, которая позволяет формировать сюжет кинопроизведения, а также влияет на общий характер повествования. Изучение мотива соблазнения происходит с применением исследований в области искусствоведения, аналитической психологии, теологии, философии и теории кино, что позволяет выявить наиболее значимые аспекты диссертационной работы:

- Определена фундаментальная связь аксиологической значимости мотива соблазнения и его метанарративной роли в повествовательной структуре драматургического произведения.
- Обозначены основные драматургические приемы, свойственные исследуемому мотиву.
- Выявлены принципы взаимодействия мотива соблазнения с сюжетом фильма. Его влияние на формирование фабульного действия в зависимости от расположения в том или ином акте сценария напрямую связано с раскрытием основного драматургического конфликта.
- Разработана типологизация мотива соблазнения в соответствии с характером использования исследуемой темы в сценарии фильма и её функциональных задач.

Практическая и теоретическая значимость работы

Практическая значимость исследования определена малоизученностью мотива соблазнения и формирующих его драматургических приемов в структуре сценария. Полученные результаты исследования могут послужить методической основой для драматургов, режиссеров и продюсеров в ходе работы над сценарной основой фильма или осмыслением её драматургического потенциала. В процессе написания сценария основные положения диссертационного исследования могут быть использованы драматургом в прикладном ключе при создании образов персонажей ситуации соблазнения в их взаимодействии и при формировании конфликта в сюжете сценария. Выявленные суггестивные свойства драматургических приемов также способствуют пониманию значения мотива соблазнения и аспектов воздействия на зрительскую аудиторию. В свою очередь, теоретическая значимость диссертационной работы заключается в обосновании целого комплекса драматургических приемов мотива соблазнения (системы персонажей, стратегий соблазнения, сюжетных перипетий и тп.), которые могут быть использованы на различных уровнях создания сценария (как на идейно-смысловом, так и фабульном), что подразумевает расширение методической базы теории кинодраматургии.

Достоверность результатов и основных выводов диссертации

обусловлена привлечением репрезентативного для раскрытия избранной темы корпуса источников, а также применением комплекса научных методов, отвечающих поставленной цели исследования.

Апробация и внедрение результатов исследования

Тема диссертации освещалась на научно-практических конференциях:

- Батова М. А. Мотив соблазнения в социальной проблематике фильма. V Научно-практическая конференция «Социум в драматургии фильма». Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова. Москва, 16 ноября 2017.

- Батова М. А. Соблазнение как инструмент политики в сюжете фильма. XLVII Международная научная филологическая конференция. КИНО | ТЕКСТ. Санкт-Петербургский государственный университет. СПб., 19–22 марта 2018.
- Батова М. А. Драматургия игры соблазнения. VI Научно-практическая конференция «Игра в драматургии фильма». Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова. Москва, 14–15 ноября 2018.
- Батова М. А. От героя к антигерою. XLVIII Международная научная филологическая конференция. КИНО | ТЕКСТ. Санкт-Петербургский государственный университет. СПб., 18–27 марта 2019.
- Батова М. А. Соблазн Эроса и Танатоса: драматургия запретного. VII Научно-практическая конференция «Драматург и зритель: допустимые стратегии диалога». Москва, 17–18 декабря 2019.
- Батова М. А. Контроль и норма: герой-мститель. XLIX Международная научная филологическая конференция. КИНО | ТЕКСТ. Санкт-Петербургский государственный университет. СПб., 18–20 ноября 2020.

Структура работы

Структура диссертации обусловлена её целями и задачами. Работа состоит из введения, четырёх глав, заключения, списка литературы (113 наименований) и фильмографии (75 наименований). Общий объем работы составляет 176 страниц.

Публикации по теме диссертации

Публикации в журналах, включённых в перечень ВАК РФ

- Батова М. А. Драматургия образа антигероя: соблазн зла // Философия и культура. – 2020. – № 3. – С. 65–73.

- Батова М. А. Суггестивные приемы кинодраматургии: запрет и тайна // Человек и культура. – 2020. – № 1. – С. 123–131.
- Батова М. А. Драматургия образа персонажа дьявола-искусителя в кино // Вестник ВГИК. – 2020. – № 1 (43). – С. 82–91.

ГЛАВА 1. МОТИВ СОБЛАЗНЕНИЯ В КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФЕ

В теории кино взаимодействие персонажей подразумевает широкий спектр драматургических стратегий, многие из которых остаются недостаточно изученными. Конфликтное взаимодействие героев рассматривается с позиции столкновения разнонаправленных целей, однако существуют сюжеты, в которых необходимо учитывать сложную структуру персонажа и его воздействие на развитие основной линии в картине. Таков сюжет соблазнения. Соблазн не стоит трактовать исключительно с эротической коннотацией, ведь процесс соблазнения подразумевает искушение нарушить запретительную норму, которая зачастую выражает нравственные основы человеческой природы, определяя границы человечности как этической парадигмы. Структура соблазна включает в себя ряд драматургических приемов, таких как тайна, игра, интрига, иллюзия, норма, запрет, система ценностей и желание, оказывающих влияние на построение сюжета фильма, в основе которого лежит мотив соблазнения. Соблазн, в первую очередь, подразумевает искушение запретным желанием, стремление к которому противоречит устоявшейся системе ценностей, в то время как объект соблазна зачастую оказывается иллюзорным по причине своей запретной притягательности.

Драматургическое развитие мотива соблазнения выстраивается по принципу завоевания и противостояния, порождая ситуацию выбора между желанием поддаться искушению и сохранением собственных идеалов. Мотив соблазнения встречается во многих культурных источниках, поднимая важнейшие вопросы о значении человеческих ценностей, позволяя разграничить понятия добра и зла. Наиболее яркое выражение мотив соблазнения обретает в мифологических и христианских образах. Легенда о Троянском коне, подробно иллюстрирует основные драматургические приемы соблазна на примере античной литературы. Преподнесенный

данайцами в качестве знака примирения между враждующими народами деревянный конь стал причиной падения осаждённого города Трои, несмотря на предупреждение предсказателей об опасности, таящейся во вражеском даре. Подобный пример метафорически иллюстрирует процесс соблазна, но одновременно содержит все необходимые драматургические приемы для его воспроизведения: запретное желание, воздаяние за нарушение запрета, тайна, симуляция, игра, обман. С позиции христианского мировоззрения соблазн является причиной грехопадения человека, ведь поддавшись искушению дьявола Адам и Ева вкусили запретный плод, за что были изгнаны из Рая на землю.

Следует разграничить понятия соблазнения и искушения, которые отображают драматургическое развитие ситуации соблазна, но обладают различными смысловыми оттенками. Этимологический экскурс подтверждает родство изучаемых явлений, характеризуя искушение и соблазн как синонимичную пару. Соблазнение (*seduction* англ.) восходит к латинскому глаголу *seductere*, который обозначает «сводить с пути, уводить в сторону». Искушение (*temptation* англ.) также подразумевает действие и происходит от латинского глагола *temptare*, значение которого в переводе обозначает «испытывать, пытаться влиять», в свою очередь понятие искушения (номинатив *temptatio* лат.) подразумевает акт склонения кого-либо к греху. Быть искушённым – значит быть подвергнутым соблазнению, поддаться воздействию запретной желаемой цели, непосредственно связанной с грехопадением в нравственно-религиозной парадигме.

Понятие соблазна как иллюзорного удовлетворения потребностей, подразумевает некое внешнее воздействие, которое провоцирует на нарушение запрета, обусловленного ценностной системой человека или группы лиц. В то время как понятие искушения носит характер внутренней борьбы, возникающей в сознании персонажа, подвергшегося соблазну. Искушение напрямую связано с внутренним конфликтом персонажа, его

сомнениями и порождает вариативность дальнейшего выбора. Искушение – это своего рода испытание, которое должен преодолеть персонаж, в результате сохранив свои нравственные убеждения или же разрушив их, поддавшись своим деструктивным желаниям. Трактование понятия искушения определяется в христианских текстах, следуя строкам из молитвы «Отче наш» – «...не введи нас в искушение» (Мф. 6:9–13) – в качестве личного преодоления желания, проецируемого соблазном.

В русском языке понятия соблазнения и искушения также носят родственный характер, однако обладают семантическим отличием. В православно-богословском энциклопедическом словаре явление искушения определяется с позиции внутренней борьбы человека между сохранением веры и желанием получить запретное удовольствие. «Искушению предшествует «помысел», который может развиваться в «мысленное услаждение грехом», затем наступает желание греховное и, наконец, испытание»¹⁰. Соблазн, в свою очередь, трактуется с позиции внешнего воздействия, некоего побуждающего явления, которое способно породить сомнения в душе человека. Соблазн представляет собой «нечто прельщающее, влекущее...»¹¹. Следовательно, семантическое значение рассматриваемых слов в русском языке созвучно результатам этимологического экскурса в западноевропейских языках, что подтверждает факт различия понятия искушения, характеризующим внутреннее противоречие, от понятия соблазнения, описывающим некое внешнее воздействие на искушаемого.

Соблазн по своей природе представляет собой воздействие, которое провоцирует момент искушения и побуждает к нарушению общепринятой запретительной нормы. Нормативность, в свою очередь, выступает в качестве социального и морально-этического фактора, обозначающего

¹⁰ Полный православный богословский энциклопедический словарь : В 2 т. – СПб. : Изд. П.П. Сойкина / Т. 1. Стб. 973.

¹¹ Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М.: ООО "А ТЕМП", 2006. С. 739.

границы дозволенного, исходя из догмы, продиктованной религиозными, нравственными и правовыми ограничениями. С антропологической точки зрения, явление соблазна подразумевает порождение конфликта между рационализированной нормой и потаённым желанием, которое находится под запретом. Следование определённым правилам в большей степени характеризует внешнюю форму поведения человека, в то время как желание остаётся внутренним побуждением, являющимся проекцией тёмной стороны личности. Данная характеристика обусловлена дуальной природой человеческой психики, которая включает в себе инстинктивную форму мышления, способствующую выживанию, продолжению рода, и социальную, направленную на сохранение эволюционного процесса в обществе. Если рассматривать человека исключительно в качестве воплощения нормативности, то подобный ракурс полностью исключает индивидуальность личности, а сам человек становится тем, что можно назвать механизированным биологическим видом. Следует также отметить, что понятие нормы в социуме непостоянно и трансформируется в зависимости от определённых тенденций той или иной эпохи. Однако инстинктивные проявления человеческой природы сохраняют своё постоянство, обладая в большей степени материальными свойствами, которые сводятся к самосохранению, обеспечению комфорта и размножению, то есть поощрению собственного эго. Соблазн способен порождать конфликт между желаемым и запретным, истиной и иллюзией, душой и телом, разрешение которого ведёт к внутреннему преобразованию личности.

История возникновения мотива соблазна уходит корнями в политеистическую мировоззренческую концепцию и получает широкое распространение в кинематографе как XX, так и XXI веке. Соблазн, как таковой, есть признак существования в обществе запретительной нормы, которая создана для контроля и регулирования, но также способна

становиться преградой к достижению удовольствия и реализации желаний. Уникальность соблазна заключается в его неизменном присутствии в различных исторических эпохах, вне зависимости от определённых тенденций мышления. Драматургия соблазна нередко встречается в античной мифологии, что выражается в многочисленных мифах о похищении Зевсом прекрасных дев, встрече Одиссея и сирен, описанной в поэме Гомера, история Эдипа, а также в мифе о Психее и Амуре и др. Соблазнение, напрямую связанное с запретительной нормой, является неотъемлемой частью культуры, определяющей общечеловеческие ценности и регулирующей поведенческие аспекты. Взаимодействие персонажей мифов обладает схожей структурой, которая характерна для ситуации соблазнения в целом, что позволяет определить общие драматургические принципы механизма соблазнения, применяемые в кинопроизведениях. Каждый из героев тайно желает достичь заветную цель, приносящую удовольствие и удовлетворение, преградой к достижению которой является существующий запрет, а его нарушение может привести к фатальным последствиям. Таким образом, в основе драматургического принципа соблазна лежит искушение, запретительная норма и тайна, связанная с получением удовольствия от запретного плода.

Мотив соблазнения, обладающий определёнными драматургическими механизмами, может лежать в основе как драматической ситуации, которая разворачивается в отдельной сцене или эпизоде фильма, так и в самом сюжете, определяя развитие центрального конфликта. Характер сюжета, в свою очередь, напрямую зависит от результата выбора главного персонажа ситуации соблазнения. Сюжет, в котором персонаж поддаётся искушению, повествует об утрате человечности: чем дальше персонаж постигает грани соблазна, тем больше разрушается его привычная жизнь и представления о добре и зле. Таков герой Шекспира Макбет, поверивший в предсказание злых ведьм и соблазненный властью. Макбет совершает подлое убийство

короля с целью занять его место и оказывается ввергнут в череду кровавых распрей, что приводит к полному разрушению понятий морали и завершается смертью центрального персонажа. Разрушительная идея вседозволенности также встречается в воззрениях персонажей Ф. М. Достоевского. Смердяков, соблазнившись атеистической теорией Ивана Карамазова о том, что «если Бога нет, то все дозволено», совершает убийство Фёдора Карамазова, а в финале вешается, как Иуда, осознав совершенное предательство. Однако соблазн властью и вседозволенностью рассматривается под иным углом в романе «Преступление и наказание»: Раскольников, совершив убийство под влиянием собственной теории, признаётся в полном крахе прежних убеждений и через раскаяние приходит к обретению истинной человечности. Соблазн разрушающий способствует трансгрессии личности и её трансформации в дальнейшем. Подобный сюжет соблазнения, раскрывающий деструктивные стороны личности киногероев, находит воплощение в таких фильмах как «Гибель богов» (1969) Л. Висконти, «Фауст» (2011) А. Сокурова, «Джокер» (2019) Т. Филлипса, «Паразиты» (2019) Пон Джун Хо и многих других картинах XX и XXI века.

Иным сюжетом, центральный персонаж которого может противостоять соблазну, является сюжет преображения. Его смысловое содержание резонирует с архетипической историей искушения, порождающей вариативность выбора героя и его последующей трансформацией в связи с принятым решением. Наиболее ёмкий и иллюстративный пример мотива соблазнения в сюжете находит отображение в истории Иова, лежащей в основе каноничной ветхозаветной книги Иова. Несмотря на отведённые испытания, Иов сохраняет веру и обретает смирение, принимая свою судьбу как волю Бога. Центральный киноперсонаж сюжета преображения проходит путь мученичества, преодолевая соблазн и утверждая значение общечеловеческих ценностей. Чтобы достичь своей цели, герою зачастую приходится жертвовать своей жизнью, как в фильме Л. Шепитько «Восхождение» (1976) или «Голгофа» (2013) Майкла МакДонаха. Как

правило, подобные персонажи приносят себя в жертву ради спасения других людей и сохранения представлений о человечности.

Сюжет соблазнения присущ произведениям различных жанров и эпох, что делает его универсальным смысловым кодом к выражению общечеловеческих представлений о добре и зле, этике и морали. В связи с этим следует охарактеризовать роль метанарративности мотива соблазнения, которая непосредственно связана с христианским мировоззрением. Понятие метанарратива, сформулированное французским философом Ж.-Ф. Лиотаром в его работе «Состояние постмодерна» (1979), подразумевает единую систему знаний о мире и человеке, лежащую в основе процесса развития культуры общества. «Метанарратив – это не художественное повествование, а целостная и всеобъемлющая система мировоззрения, которая объясняет все факты истории, все явления бытия, выстраивая их в стройной, линейной последовательности, как некий развивающийся сюжет, ведущий к закономерному финалу, воплощению сверхцели и сверхидеи»¹².

1.1. Соблазн в современном философском дискурсе

Соблазн находит отображение в различных культурных традициях. Однако это явление стало представлять интерес для научного исследования только во второй половине прошлого столетия и получило широкое осмысление в столетии нынешнем. Как известно, последняя треть XX века характеризуется преобладанием постмодернистской картины бытия, в которой мир мыслится как хаотичная система взаимосвязанностей, а человек пребывает частью этого хаоса¹³, в отличие от модернистской концепции мировосприятия, в которой человек сохраняет свою индивидуальность, будучи обособленным от внешнего алогизма реальности. Хаотичная картина мира, его неизменная референтность и полисемантичесность, в связи с переизбытком информационного потока, приводят к разрушению

¹² Эпштейн М. Ирония идеала. Парадоксы русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 357.

¹³ Киреева Н.В. Постмодернизм в зарубежной литературе: учебный комплекс для студентов-филологов / Н.В. Киреева. М.: Флинта; Наука, 2004. – 216 с.

традиционного понимания бинарных оппозиций, охарактеризованных Н. С. Трубецким¹⁴. В основе этой теории, которая базируется на фонологической методологии, лежит дуальная парадигма полярности любого явления (жизнь–смерть, счастье–несчастье, правый–левый и т.д.), стремящаяся к рационализации картины мира, выявлению точных закономерностей и законов бытия. «Прежний мир» характеризовался наличием положительной и негативной коннотации различных явлений, так как подчинялся конкретным нравственным институциональным нормам. «Роль бинарных оппозиций, открытая в XX веке, поистине не знает границ: они употребляются в диапазоне от стихотворного ритма, который построен на бинарном чередовании мельчайших единиц языка (ударный слог – безударный слог), до биологических ритмов дня и ночи, зимы и лета, а также культурных ритмов: идеалистическая культура – материалистическая культура»¹⁵.

Однако современная культура, прошедшая эпоху постмодернистского восприятия реальности, трансформируется в связи с преломлением прежнего рационализированного подхода к осмыслению жизненных процессов.

Теория французского лингвиста Фердинанда де Соссюра также характеризует дуальную природу знака в его целостности и формулирует понятия «означающее» и «означаемое». В процессе современных тенденций разрушения бинарных оппозиций происходит отдаление «означающего» от «означаемого», что, в свою очередь, порождает полисемантическую природу первого и создаёт возможность для использования его в качестве симулякра. По мнению Н. Б. Маньковской, симулякр представляет собой не саму реальность, сколько код реальности, который существует в качестве подобия мира. «Симуляционность наиболее адекватно выражает амбивалентность

¹⁴ Трубецкой Н. С. Основы фонологии / пер. с нем. А. А. Холодовича; под ред. С. Ц. Кацнельсона. М.: Аспект Пресс, 2000. – 352 с.

¹⁵ Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 2009. С. 48–49.

постмодернистских артефактов, соответствует их игровой природе как иронической “копии тени”»¹⁶. Для дальнейшего анализа необходимо также обратиться к определению исследуемого термина, данному в «Новейшем философском словаре», авторы которого характеризуют соблазн как «понятие постмодернистской философии, фиксирующее установку на снятие традиционной для классической европейской рациональности линейной семантико-аксиологической оппозиции мужского и женского (в контексте общекультурной установки постмодерна на отказ от бинаризма)»¹⁷.

Подобная трансформация актуальных социальных процессов, связанная с явлением соблазна, находит осмысление в работе Жана Бодрийяра «Соблазн» (1979). Французский философ трактует исследуемое понятие как один из превалирующих элементов, который является базисным стимулом взаимоотношений на личностном и социально-экономическом уровне. Соблазн, по мнению Бодрийяра, обладает свойствами женского начала, оперируя знаковыми симулятивными системами для воздействия на окружающую действительность. Буквальное понимание этого явления изначально не закладывается в системе координат работы французского философа, что приводит автора к описанию соблазна в качестве ускользаемого, неоднозначного и, в том числе, таинственного элемента актуального социокультурного дискурса. В ходе анализа Бодрийяр также обращается к известной работе датского философа С. Кьеркегора «Дневник обольстителя» (1843). «Так, в “Дневнике обольстителя” форма обольщения – разрешение загадки. Молодая девушка – загадка, для ее обольщения герой сам должен сделаться загадкой для нее: все решается в загадочном поединке,

¹⁶ Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С.60.

¹⁷ Можейко М. А. Соблазн. Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001. С. 778.

и обольщение— такое решение, которое не срывает с происходящего покрывала тайны. Без тайны откровением всего явилась бы сексуальность»¹⁸.

Французский учёный описывает соблазн как явление метафизическое, хотя не акцентирует читательский интерес на этом аспекте, и обращённое к иррациональной сфере восприятия, а основным фактором проявления соблазна, в свою очередь, выступает вызов, за которым неминуемо следует ответная реакция адресата. Следует отметить, что одной из сфер применения изучаемого понятия служит позиционирование субъекта по отношению к объекту, цели соблазнения. Обольщение, как таковое, подразумевает не столько активное действие для достижения желаемого результата, сколько создание определённого образа, семиотического фантома, симулякра, обладающего всеми необходимыми признаками соблазнения и побуждающего искомый объект к пробуждению интереса.

Соблазнение также функционирует в качестве инструмента для достижения власти, однако феминный соблазн подразумевает пассивность и осуществляется по принципу нелинейной властности. Завоевание внимания объекта происходит посредством создания иллюзорной реальности, когда в силу вступает игра воображения, пробуждающая стремление к действию. В связи с неоднозначностью и «ускользанием» смысла происходит перевод реальности фактической в реальность символическую, в которой по причине отдаления «означающего» и «означаемого» происходит бесконечная игра смыслов, порождённая соблазном видимости. Иллюзорное восприятие реальности во многом свойственно современному человеку, который находится под воздействием СМИ и интернет-культуры. Бесконечный поток информации искажается, формируя новую виртуальную реальность в сознании людей.

¹⁸ Бодрийяр Ж. Соблазн. М.: Ad Marginem, 2000.С. 146.

Искажённая реальность соблазнов находит отображение в фильме, снятом по одноимённому роману французского писателя Ф. Бегбедера, «99 франков» (2007, реж. Ян Кунен). Главный герой фильма создаёт рекламные концепции, иллюстрирующие идеализированную реальность, далёкую от настоящей. Погружаясь всё больше в мир симулякров, он теряет связь с внешним миром, который постепенно превращается в иллюзию, придуманную самим главным героем. Примечателен тот факт, что причиной потери жизненных ориентиров героя является полностью разрушенная обществом потребления система традиционных ценностей, замещённая неконтролируемым желанием получать удовольствие. По этой причине действия героя носят разрушительный характер как для него самого, так и для окружающих людей, ведь реальность иллюзий существует в перманентной оппозиции с реальностью фактической, то есть несовершенной. Подобный тип современного героя характеризуется термином антигерой, который предполагает определённые поведенческие свойства персонажа и подразумевает наличие внутреннего конфликта, основанного на невозможности реализации его истинных эгоистических побуждений.

Антигерой - «тип литературного героя, подчеркнута лишенный героических черт, но занимающий центральное место в произведении и выступающий в той или иной степени «доверенным лицом» автора»¹⁹. Одной из наиболее ярких черт, свойственной исследуемому типу, является деструктивность, которая распространяется не только на внутренний, но и на внешний условный мир художественного кинопроизведения. Однако не следует сводить подобный психологический портрет персонажа к облику разрушителя-трансформатора, который пытается построить новую реальность на руинах прошлого. Современный антигерой существует

¹⁹Антигерой // Литературная энциклопедия терминов и понятий/ Рос. акад. наук. Ин-т науч. информ. по обществ. наукам; Гл. ред. и сост. Николокин. - М. : Интелвак, 2001. Ст. 35-37.

исключительно в своей собственной аксиологической системе координат и выражает протест традиционным ценностям окружающего его мира.

Подобное деструктивное поведение также является признаком отсутствия или искажения аксиологической системы личности. Герой, лишённый нравственных ориентиров, ценностей и идеалов, не может адаптироваться к окружающему социуму, который кажется ему враждебным и бессмысленным. В фильме «Кислота» (2018, реж. А. Горчилин) показан срез современной столичной молодёжи, так называемого «потерянного поколения». Главные герои, Саша и Петя лишены какой-либо конкретной цели, все их действия не имеют закономерной логической последовательности и подразумевают фабульную вариативность. Можно сказать, что их цель – попытка стать «кем-то», однако на протяжении экранного времени они совершают ряд необдуманных поступков, которые влекут за собой негативные последствия. В кульминационной сцене Саша во время крещения младенца подливает в святую воду раствор кислоты и ждёт, когда ребёнка окунут в святую воду, однако в последний момент отказывается от своего жестокого решения, опрокидывает купель и убегает. Мотивировка главного героя совершить преступление обуславливается его протестом против навязывания чужого выбора, так как его внутренний конфликт заключается в невозможности противостоять воле родителей и близких, которые влияют на его жизнь. Однако в это же время сам герой не стремится к достижению чего-либо, так как не обладает уверенностью в себе и своих силах. Подобное противоречие можно трактовать в качестве затянувшегося подросткового бунта и полной социальной дезориентацией в связи с отсутствием какой-либо нравственной основы в сознании персонажа. Авторы в лице своего персонажа говорят не столько о проблеме отдельного героя, сколько о коллективной проблеме поколения миллениалов в России, период взросления которых пришёлся на переходный этап в развитии нашего общества. Мотив соблазнения выражается в фильме через линию художника

Василиска, который занимается тем, что расщепляет в кислоте скульптуры пионеров, которые когда-то делал его отец, создаёт «современное искусство» и успешно зарабатывает на этом. Образ искорёженного кислотой пионера символизирует разрушение советской эпохи, руины которой до сих пор существуют в культурном контексте современности и даже пользуются коммерческим спросом. Примечательно, что символом новой эпохи является образ разрушенной старой, то есть расщеплённой в кислоте советской идеологии, которая в современности может обладать орнаментальной или коммерческой функцией. Из-за разрушенной системы ценностей, нравственной основы, герои оказываются потерянными, неспособными к созданию и созиданию своей жизни. Заметно трансформируясь в культуре, мотив соблазнения постоянно актуализируется в произведениях кинематографа, тем самым сохраняя свою значимость в осмыслении нравственных норм в обществе.

1.2. Драматургия соблазнения в контексте психоанализа

Наряду с «ускользающей» сущностью соблазна, которое является не только свойством, но и механизмом, следует также отметить другой немаловажный механизм, рассмотренный в работе российского культуролога Д. Голышко-Вольфсона. В «Эссе о соблазне» автор, анализируя исторический опыт в культуре соблазнения, говорит об определённой ритмической структуре, свойственной искусству оболыщения, соблюдение которой позволяет достичь заложенную изначально цель. «Дискурсивная стратегия соблазнителя, заключающаяся в игре с эрзацами и регулировании перепадов скоростей, сводится к постоянному дистанцированию, отсрочке, откладыванию на потом, задержке желания»²⁰. Обозначенная протяжённость развития событий служит механизмом предотвращения скорого пресыщения, которое наступает при достижении желаемого объекта,

²⁰Голышко-Вольфсон Д. , Соблазн: Эссе о соблазне (опыт интерпретации одной из культурологических категорий). Сборник статей. СПб., 1999. С. 110.

и созвучна с бодрийяровской интерпретацией природы соблазна, что характеризуется философом с точки зрения интригующего и неопределённого.

Основные приёмы соблазнения выстраиваются на основе манипулятивных методов воздействия одного персонажа в отношении другого и структурируются в зависимости от заданных координат произведения, но в большинстве случаев действуют по принципу вербовки. Основной мотивацией героя, на которого происходит воздействие, является достижение заданной в рамках фабулы цели или же удовольствия, которое находится под запретом, подавляется заявленными правилами и общественными нормами. Искушение нарушить запрет, в свою очередь, является доминирующей характеристикой процесса соблазнения. Чтобы выявить алгоритм исследуемого психологического воздействия, следует обратиться к теории психоанализа З. Фрейда и её переосмыслению в работах философов XX столетия. Согласно теории Фрейда, описывающей три уровня модели устройства человеческой психики (Я, Сверх-Я и Оно), Сверх-Я является источником моральных и религиозных установок, отвечающих определённым общественным стандартам. «По Лакану, [...] “Сверх-я” действует как непостижимая, неосмысленная, травматическая запретительная норма, несоизмеримая с психологическим богатством аффективных состояний субъекта...»²¹. Причина возникновения запрета представляет собой конфликт между «оно» (в качестве желания) и «Сверх-я» (в качестве подавления желания), что является основным рычагом для манипулятивного воздействия на определённый объект.

Примером внутреннего конфликта персонажа может послужить непреодолимая страсть героя, которая порицается обществом, соблюдающим определённые правила поведения во взаимоотношениях. В экранизациях одноимённого романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» (2012, реж. Джо

²¹ Жижек С. Метастазы удовольствия. Шесть очерков о женщинах и причинности. М.: АСТ, 2005. С. 31.

Райт) главная героиня, будучи замужней женщиной, желает соединить свою судьбу с молодым возлюбленным, Вронским, однако их страстное чувство приводит к фатальному исходу. Общество того времени не прощало публичной огласки расторжения брачных отношений. Подобная социальная установка порождала конфликт в сознании героини между чувством долга и любовью, которая оказалась сильнее общественного порицания.

Важную роль в интерпретации теории Фрейда играет концепция «желания», которая также находит деконструирование в работах Лакана. С точки зрения психоанализа Фрейда, «желание» зарождается в бессознательном и представляет собой изначально неосознанный импульс, который способен получить реализацию лишь в синтезе с сознательными побуждениями. Понятие «желание» (Wunsch) во фрейдовской терминологии подразумевает некое сформированное желание, в то время как подобное определение в терминологии Лакана (desire) в большей степени характеризуется животными инстинктами влечения и вожделения. Французский философ выдвигает предположение, что причина возникновения желания, свойственного человеку, кроется во взаимодействии с другими индивидами, но это не является исключительно индивидуальной потребностью, сродни потребности физиологической. «Желание человека получает свой смысл в желании другого – не столько потому, что другой владеет ключом к желаемому объекту, сколько потому, что главный его объект – это признание со стороны другого»²². Желание, как и влечение, невозможно удовлетворить полностью, по причине того, что желание не обладает конкретным объектом, а его первоисточки кроются в недрах бессознательного, импульсы которого являются побудительной силой. Понятие желания, в свою очередь, коррелирует с нехваткой и запретом, а социальная табуированность только усиливает желание. Исследуемое явление также может быть обретено, по мнению философа, через желание

²²Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М.: Гнозис, 1995. С. 38.

другого. Данное высказывание подразумевает психологическое взаимодействие в виде подчинения чужой воле, которое происходит через отказ от собственного желания в пользу чужого, что подразумевает получение признания и порождает принцип ролевых доминантных отношений.

Понятие желания в теории Ж. Лакана сводится к неопределённости предпосылок и назначения, что порождает полемику относительно интерпретации французского философа в описании исследуемого фрейдистского термина. «Принцип имманентности проявляет себя прежде всего как “имманентность желания”, которая играет ключевую роль в критике Делёзом и Гваттари лакановской версии психоанализа. Как подчеркивает де Бестеги, делёзианский концепт “желания” восходит прежде всего к “конатусу” Спинозы и представляет собой не структурированную “нехватку” (manque), а стремление к раскрытию полноты бытия, “желание самой реальности”»²³.

С точки зрения аналитической психологии К. Г. Юнга, дуальная природа человека описывается с помощью архетипов Персоны и Тени. Персона заключает в себе внешнюю поведенческую оболочку личности, её положительное самовосприятие. В то время как Тень подразумевает тёмную сторону личности, её низменные наклонности и пороки. Этот архетип функционирует по принципу компенсации и замещения: чем больше происходит подавление, тем больше становится Тень личности. Таким образом, при сопоставлении двух теорий можно обнаружить некую общность в интерпретации структуры желания, так как Бессознательное в теории З. Фрейда действует по тем же принципам, что и Тень К. Г. Юнга. Следовательно, мотивирующим желанием соблазна является стремление к воплощению собственной Тени, которая, наряду с бессознательным,

²³ Блинов Е. Н. Смутный субъект желания: Московский курс Мигеля де Бестеги (аналитический обзор) // Философский журнал. 2012. № 2. С. 45–50.

представляет собой источник негативных черт человеческой природы, подавленных в связи с их деструктивными свойствами.

Дуальность человеческой природы как источник сюжетного движения рассматривает в своей работе «Орфей как синтез Аполлона и Диониса» С. Эйзенштейн, который утверждал, что сила художественного образа заключается в диалектическом единстве. По мнению С. Эйзенштейна, образ в искусстве заключает в себе как дионисийское начало, олицетворяющее иррациональную, природно-животную стихию, так и аполлоническое, характеризующееся ясной формой и рациональностью. «Воздействие произведения искусства строится на том, что в нём происходит одновременно двойственный процесс, стремительно прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления»²⁴.

В картине «Фауст» (2011, реж. А. Сокуров) можно обнаружить пример взаимодействия главного героя с собственной тенью, которая воплощается в образе ростовщика-Мефистофеля. Примечателен тот факт, что несмотря на постоянное взаимодействие персонажей, которое заключается в их совместных действиях и диалоге, перетекающем из одной сцены в другую, персонаж Мефистофеля практически не взаимодействует с внешней реальностью, но побуждает к действиям главного героя, Фауста. В сцене убийства Валентина, брата Маргариты, ростовщик незаметно толкает Валентина в спину, и он падает на острую вилку, которую держит Фауст. Убийство молодого человека выглядит с позиции Фауста непреднамеренным. По этой причине он не раскаивается в содеянном и не собирается нести наказание за совершённый поступок. Анализируемую сцену можно условно разделить на две части: в первой Мефистофель прокалывает острой вилкой стену, из которой начинает сочиться вино, во

²⁴ Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 томах. М.: Искусство, 1964. Т.2.С.120–121.

второй он толкает на убийство Фауста, совершаемое тем же орудием. Можно интерпретировать фабульные действия с точки зрения их дуального значения, ведь демонстрируемое окружающим поведение Мефистофеля дарует удовольствие, воспринимаемое как благо, в то время как преступление, в котором исполнителем убийства оказывается Фауст, остаётся незаметным для окружающих. Рассматривая образ Мефистофеля как архетипический образ Тени, следует также отметить, что исследуемый персонаж является воплощением порочных желаний и стремится к развращению разума Фауста, который усомнился в существовании души и божественного начала в человеке.

1.3. Сюжет соблазнения в христианской парадигме

Драматургия мотива соблазнения подразумевает глубокую взаимосвязь с религией и непосредственно с христианским вероучением. В контексте христианской религиозной мысли явление соблазна соотносится с этическими аспектами и трактуется в качестве искушения человека в утрате веры в Бога. В «Библейской энциклопедии» архимандрита Никифора можно обнаружить следующее определение: «Искушение (Мф 6:13). Под искушением в молитве Господней должно разуметь такое стечение обстоятельств, в котором есть близкая опасность потерять веру или впасть в тяжкий грех. Искушения на людей приходят от плоти, от мира, от других людей или от диавола»²⁵.

Библейская история рисует картину первого искушения, с последующим грехопадением человека, которое навлекло на него кару Всевышнего, изгнание из Рая, и обрекло на вечное пребывание на земле. История человечества начинается с соблазна. В третьей главе книги Бытие присутствует сцена соблазнения Евы змием. Она вкушает запретный плод от древа познания, соблазняя Адама нарушить запрет. (Бт. 3:1–7). Однако вместо стремления приблизиться к божественной сути человек, не

²⁵ Библейская энциклопедия. – 3-е изд. – М.: ЛОКИД- ПРЕСС; РИПОЛ классик, 2005. С. 327.

раскаявшись в содеянном, изгоняется Всевышним. Рассматривая события Библейского писания в хронологическом порядке, следует отметить, что искушению Евы предшествует ещё один эпизод соблазна, который описывает падение ангелов. В книге пророка Исаи (Ис. 14:12–14) описано низвержение Денницы, ангела, стоявшего у Божьего престола, но пожелавшего заменить своего Создателя, превзойти его, получив равную власть. Гордыня Денницы приводит к его буквальному и метафорическому низвержению с небесного чертога в преисподнюю. В обоих случаях соблазнившийся желает нарушить запрет ради постижения удовольствия. Результат, в свою очередь, приводит к внутреннему разложению, в качестве воздаяния за совершённое грехопадение. В христианской мифологеме дьявол, будучи источником соблазна, может также быть рассмотрен в качестве прямой персонификации исследуемого явления. Книга Иова начинается со сцены разговора между Богом и дьяволом, в ходе которого дьявол предлагает испытать Иова, руководствуясь тем, что этот человек верен Господу, лишь оттого, что не знает испытаний, лишений и т.д. (Иов 1: 6–12). В данном случае дьявол рассчитывает на то, что праведный Иов, не пройдя испытаний, соблазнится и усомнится в Боге, пославшему ему тяжкие испытания и лишения без какой-либо первопричины. Однако благодаря своим убеждениям, Иов, несмотря на те страдания, которые ему довелось пережить, сохраняет веру в Бога.

Одним из религиозно-этических аспектов христианства является попытка предостеречь субъекта от соблазна, охарактеризовав последствия содеянного. В «Сумме теологии» св. Фомы Аквинского даётся этимологическое обоснование определения соблазна: «Иероним комментировал греческое слово «skandalon», которое может быть переведено как то, обо что спотыкаются, оступаются и из-за чего падают. Так, когда тело при своем движении встречается с препятствием, подчас случается то, что споткнувшись об него, тело располагается к падению, и такого рода

препятствие и есть «skandalon»²⁶. Метафорическое падение при определении этого термина подразумевает падение духовное в случае совершения грехопадения, поскольку препятствие подразумевает стороннее вмешательство и влечёт за собой губительные последствия, что «в строгом смысле слова есть соблазн»²⁷.

В Новом Завете Иисус Христос проходит через искушения сатаны во время сорокадневного поста. Примечательно, что этот эпизод имеется у всех евангелистов, кроме Иоанна, следовательно, аспекту искушения, борьбе с соблазном уделяется важное место. Дьявол искушает Христа голодом, гордыней и верой: «Если Ты Сын Божий, скажи, чтобы камни сии сделались хлебами» (Мф. 4:3), «Если Ты Сын Божий, бросься вниз, ибо написано: Ангелам Своим заповедает о Тебе, и на руках понесут Тебя, да не преткнёшься о камень ногою Твоею» (Мф. 4:6), «Тебе дам власть над всеми сими царствами и славу их, ибо она предана мне, и я, кому хочу, даю её; итак, если Ты поклонись мне, то всё будет Твоё» (Лк. 4:6–7). Христос выдерживает испытание, процесс искушения может быть истолкован как испытание, которое проходит человеческая природа Христа и природа любого праведника на пути к постижению Божественной благодати. Евангелист Лука делает важную ремарку, дьявол оставляет Иисуса Христа «до времени» (Лк. 4:13). На этом попытки сбить Христа с пути, апеллируя к Его человеческой природе, не заканчиваются. Пётр, услышав о том, как Иисус рассказывает о предстоящем суде над ним и распятии, пытается отговорить учителя идти на смерть: «И, отозвав Его, Петр начал прекословить Ему: будь милостив к Себе, Господи! да не будет этого с Тобою! Он же, обратившись, сказал Петру: отойди от Меня, сатана! ты Мне соблазн! потому что думаешь не о том, что Божие, но что человеческое» (Мф. 16:22–23). Неслучайно Иисус говорит о соблазне в этом эпизоде, воспринимая слова ученика, не как его собственные, а как слова, вложенные

²⁶ Аквинский Фома Сумма теологии. Часть II-II. Вопросы 1-46. –К.: Ника-Центр, 2011. С. 516.

²⁷ Там же, С. 517.

в его уста дьяволом. До последнего момента Иисус вынужден преодолевать человеческую составляющую своей природы, что также заметно во время переживаемого Христом отчаяния и страха во время молитвы в Гефсиманском саду, за несколько часов до предательства Иудой. Иуда тоже проходит через испытание соблазном, но не может противостоять искушению и становится предателем.

В фильме «Симеон столпник» (1965, реж. Л. Бунюэль) кульминационная сцена, так же, как и прогрессия усложнений, реализуется с помощью мотива соблазнения. На протяжении всего фильма дьявол в различных обликах посещает Симеона и пытается соблазнить его, чтобы тот отказался от своей веры и нарушил свою аскезу. Симеон не поддаётся соблазну и стойко выдерживает все испытания, однако в кульминационной сцене, он всё же уступает воле дьявола и отправляется с ним в будущее. Следует отметить, что несмотря на активное соблазнение со стороны дьявола, главным искушителем Симеона, заставившим его сомневаться в правильности избранного пути, является священник, который перед кульминационным выбором героя делится с ним мнением, что старания Симеона абсолютно напрасны, и люди не способны оценить его христианский подвиг. После чего священник спускается вниз по лестнице, опрокидывает её и с равнодушным видом уходит вдаль. Подобное решение сцены носит символический характер, так как именно после описанного действия Симеон поддаётся искушению и позволяет дьяволу показать ему будущее, в котором люди предаются наслаждениям, не задаваясь вопросами духовности.

Библейский мотив искушения Иова также можно встретить в фильме «Левиафан» (2014, реж. А. Звягинцев). Главный герой, автослесарь Николай, живущий со своей семьей в небольшом провинциальном городе у моря, подвергается испытаниям судьбы. Мэр города незаконно отбирает его частный дом, жена исчезает, Николай начинает злоупотреблять алкоголем.

Однако разница между героем фильма Звягинцева и описанным в Библии Иовом заключается в том, что Иов, несмотря на гонения и лишения сохранил в себе веру в Бога, а герой фильма наоборот – полностью разочаровался в божественном замысле. Философия главного героя наиболее ярко выражается в сцене разговора со священником у магазина, в ходе которого Николай пьёт залпом водку. Решение сцены также продиктовано антирелигиозной тематикой конфликта, ведь главный герой встречает священника не в церкви, а возле прилавка, что подразумевает обытовлённость религиозного подтекста. Священник напрямую сравнивает Николая с Иовом, говоря о том, что следует смириться с жизненными обстоятельствами и принять сложившуюся ситуацию, однако Николай не соглашается со священником. Главный персонаж лишён веры в Бога и всякой надежды на благополучие, что повергает его в экзистенциальную пустоту.

Интерпретация искушения Иова подразумевает конфликт героя с Богом, которым наделены персонажи и многих других кинематографических произведений. Например, в фильме «Форест Гамп» (1994, реж. Р. Земекис) главный герой спасает на войне лейтенанта Дэна, который был против своего спасения, так как не хотел остаться инвалидом. Спустя некоторое время Форест случайно встречается с лейтенантом накануне Нового года и решает отметить праздник с ним. Лишившись обеих ног, лейтенант может передвигаться лишь с помощью инвалидной коляски, что ограничивает его социальные возможности в обществе. В сцене празднования Нового года лейтенант Дэн признаётся Форесту, что общается с представителями церкви в рамках программы реабилитации, но совершенно не верит в то, что Бог слышит его и может помочь. Он считает, что жизнь несправедлива, и Бог не способен что-либо изменить. Однако после того как Форест предложил ему заняться совместным бизнесом по ловле креветок, и их дела пошли в гору, лейтенант Дэн полностью примирился с Богом и преодолел искушение неверия после тяжёлых испытаний судьбы.

Таким образом, мотив соблазнения, рассмотренный в христианской парадигме, обретает драматургическое значение благодаря определению системы ценностей и границ дозволенного. Христианское мировоззрение лежит в основе развития европейской культуры и формирует морально-этическую норму. Соблазн представляет собой первую ступень к грехопадению по причине своего внутреннего стремления к нарушению устоявшейся в обществе нормативности. Связь соблазна и христианского вероучения характеризует метанарративный уровень исследуемого явления, так как религиозная система ценностей определяет модель мышления человека вне зависимости от его географического местоположения, что делает сюжет соблазнения универсальным кодом к осознанию конфликта между желанием и нормой.

1.4. Кинематограф и соблазн

Специфика кинематографа, как синтетического вида искусства, заключается в широком спектре инструментов воздействия на зрительскую аудиторию. Соблазн кино, в первую очередь, подразумевает суггестивные приёмы, способные манипулировать человеческим сознанием, действуя как на индивидуальном, так и коллективном уровне. Ряд учёных и деятелей искусства неоднократно отождествляют кино со сновидением, ирреальным по своей природе и вводящем зрителя в состояние транса, при котором он способен только созерцать, находясь в инертном состоянии. «Рене Клер сравнивал экранные образы со сновидениями, а самого зрителя с человеком, грезящим под влиянием их впечатляющей силы»²⁸. Ключевым моментом в сопоставлении воздействия кино и сновидений является полное погружение человеческого сознания в видимость происходящего действия, которая в обоих случаях оставляет своего зрителя лишь в роли наблюдателя, получив власть над его эмоциями и чувствами. В своей книге «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» З. Кракауэр приводит аргумент, что

²⁸ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 215.

именно ослабленное сознание, отсутствие его самоконтроля, в момент просмотра фильма способствует наибольшему воздействию и передаче информации, заложенной в основе кинопроизведения. Теоретик кино также описывает причины воздействия фильма на зрителя, выделяя характерное для экранного искусства подражание реальности, которое способно пробуждать те же эмоции, что и реальность насущная, нетривиальный взгляд кинокамеры на привычные элементы бытия и движение, задающее ритм изображения. «Но какова бы ни была причина, ее результат проявляется достаточно ясно: движение, отображенное в кинокадрах, будоражит глубины нашего организма. Оно воздействует на наши органы чувств»²⁹.

В книге «Reassessing the Hitchcock Touch: Industry, Collaboration, and Filmmaking», посвящённой исследованию кинематографического наследия А. Хичкока, присутствует отдельная глава, освещающая вопросы соблазна кино на теоретическом материале различных исследователей. М. Стиглеггер обращается к научным взглядам П. Фьюри, который адаптировал ключевые приёмы соблазна в области кинематографа, сформулированные и представленные Жаном Бодрийяром в своей работе «Соблазн». Соблазнение, по мнению П. Фьюри, заключается не в повествовательной структуре фильма, а представляет собой некий «крючок», который возникает между зрительской аудиторией и фильмом в процессе просмотра и поглощения информации.

Стратегии соблазнения реализуются на трёх уровнях кинопроизведения. Первый уровень подразумевает комплекс приёмов киноязыка, основной задачей которого является стремление полностью погрузить сознание зрителя в пространство киноповествования. Второй уровень - смысловой - содержит некое информативное сообщение, которое должно быть точно передано с помощью художественных средств, с целью подчинить не столько внимание зрителя, сколько его эмоции. Смысловое

²⁹ Там же. С. 217.

содержание обращено к общественным ценностям и затрагивает идеологические концепции. Третий уровень воздействует на зрителя информацией, заложенной на метауровне, которая на первый взгляд кажется незаметной. Подобный эффект достигается путём таких суггестивных средств, используемых в режиссуре и драматургии, как узнаваемость, тайна и табу. Эти приёмы определяют вовлечение зрителя в экранное действие, воздействуя на его подсознание. Среди отдельных элементов воздействия кинотекста на аудиторию П. Фьюри, наряду с З. Кракауэром, также выделяет связь воспроизводимого или реорганизованного мира с социальной реальностью.

Примером практического анализа трёхуровневой стратегии соблазнения зрителя может послужить фильма «Брат» (1997, реж. А. Балабанов). Первый уровень подразумевает аудиовизуальное воздействие на зрителя, которое включает в себя различные приёмы киноязыка (монтаж, ритм, музыка и др.) и визуализацию аттракционов Эроса и Танатоса. Изобилие аттракционов смерти в фильме привлекает зрительское внимание не столько активным действием на экране, сколько иллюзорной возможностью нарушить социальное Табу. Главный герой фильма, который мстит бандитам за своего брата, совершает ряд убийств, однако при этом остаётся культовым героем российского кино. Причина подобного отношения содержится на втором уровне «соблазна кино», раскрывающим информативное сообщение фильма. Герой вершит самосуд во благо, исходя из своих нравственных принципов, что также является нарушением Табу, но в то же время подкрепляется философией персонажа, которая проецирует «понятийные» принципы общества девяностых годов. Третий уровень соблазна содержит в себе драматургические приёмы соблазнения, которые зачастую формируются по принципу тайны. В образе главного героя содержится противоречие: вернувшись с войны, он рассказывает, что работал писарем в штабе, но его навыки выживания и хладнокровие при

исполнении убийств создают ощущение неполноты информации, так как герой скрывает своё прошлое.

Теоретизация суггестивных свойств фильма также неоднократно находит отображения в работах Андре Базена, уделяющего особое внимание визуальному воздействию монтажа и мизансценированию, способных передавать драматургический замысел произведения и побуждать соответствующую эмоцию у зрителя. «Ничто не могло так усилить драматическое воздействие этой сцены, как полная неподвижность камеры. Любое движение камеры, которое, с точки зрения менее тонкого режиссера, могло показаться кинематографическим элементом, на самом деле снизило бы драматическое напряжение сцены»³⁰. Описывая фрагмент из фильма У. Уайлера «Маленькие лисички» (1941), Базен, как и во многих других примерах, прибегает к анализу более детальных средств киноязыка, таких как монтаж, крупность планов, ритм, способствующие воздействию на зрительскую аудиторию. Однако исследуемый спектр возможностей киноязыка не исчерпывает всех функциональных приёмов киноискусства.

Соблазн представляет собой основу любого киноматериала, его изначальную природу, фокусируясь на запретном в рамках общекультурной нормы. Отображение киноматериала на экране позволяет зрителю, поглощающему информацию, отождествлять свой взгляд с взглядом кинокамеры, с помощью которой происходит визуализация и трансляция иллюзорного пространства фильма, согласно научным взглядам французского теоретика кино К. Метца, который использовал в качестве основы изучения суггестивного кинотекста метод психоанализа З. Фрейда. «Удовольствие от подглядывания, подсматривания связано с эротизмом познания, с потребностью обладания конкретным объектом. Взгляд же открывает совершенно иное удовольствие, в котором желание

³⁰ Базен А. Что такое кино? Сборник статей. М.: Искусство, 1972. С. 100.

обнаруживает себя через утрату»³¹. Подобное наблюдение напрямую воспроизводит элемент соблазна в качестве провокации желания и его одновременной недоступности, так как видимое остаётся иллюзорным, а потаённое желание запретного находит лишь косвенное удовлетворение в сознании зрителя.

Большинство фильмов воспроизводят тему социальной табуированности, играя тем самым на запретных желаниях зрителя и провоцируя интерес аудитории. Подобные картины стремятся нарушать принятые в обществе этические ограничения, размывая границы общепринятой нормы. Следует отметить, что степень табуированности имеет определённую вариативность и способна претерпевать видоизменения в соответствии с определённой эпохой и нравственным догматизмом, свойственным этой эпохе. Например, прелюбодеяние обладало совершенно различным коннотативным значением с течением времени и имело неоднозначную оценку в определённых политических или религиозных системах. Фрейд описывает четыре общих аспекта табу в «Тотеме и Табу» (1913): табу не имеет никакого назначаемого мотива; они сохраняются по внутренней необходимости; они прикрепляют отрицательное значение к запрещённому объекту; и они порождают церемониальные действия³². Фрейд фокусируется на антропологических аспектах табу, но они также хорошо применимы к другим известным явлениям. Западное общество стремится рационализировать и подвергнуть запреты психоаналитическому исследованию. Прелюбодеяние стигматизируется, поскольку оно угрожает институту брака в социуме, однако это табу может изменяться по мере формирования общественной «нормы». Нарушение табу необходимо, потому что трансгрессия даёт опыт власти над обществом, а кино становится идеальным инструментом для символического нарушения этих табу. Они могут действовать без риска

³¹ Метц К. Воображаемое означающее. 2. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 15.

³² Фрейд З. Тотем и Табу. СПб.: Азбука-классика, 2005. – 256 с.

реальной трансгрессии и, следовательно, являются важными стратегиями кинематографического соблазнения. Неудивительно, что преступник становится архетипическим героем современного кинематографа.

Кино особым образом вовлекает зрителя в зыбкую оптику смутного объекта желания, делая соблазнительным то, что зачастую находится за рамками общественной нормы. Кинематограф фокусирует взгляд зрителя на его потаённых желаниях, которые в большинстве своём табуированы. Однако именно вариативная интерпретация отношения к запретному порождает открытый диалог между фильмом и зрителем, раскрывающий проблему сохранения или преодоления устоявшихся ценностей.

1.4.1. Суггестивные приёмы драматургии. Соблазнение познанием

Суггестивные приёмы кинематографа направлены на подчинение внимания зрительской аудитории. К подобным приёмам относится большой спектр механизмов киноязыка, которые используются как в современном кинематографе, так и в кинематографе прошлого столетия: монтаж, цветовая гамма изображения, свет, ритм, звук, слово. В своей книге «Кинематограф и теория восприятия» Ю. Н. Арабов приравнивает суггестивные свойства кинематографа к психологическому воздействию гипноза на сознание зрителя. «Гипнотизер приказывает больному сосредоточиться на сильном источнике света или на скальпеле в своих руках, [...] то есть на визуальном объекте. И только потом следует некий звуковой сигнал – счет или просьба гипнотизера расслабиться. В кино это означает, что словесному должно предшествовать визуальное, какой-то сильный аттракцион, после которого любое слово воспринимается органичнее и глубже»³³.

Иными словами, практически все механизмы, которые используются при создании кинофильма, применяются с целью провоцирования возникновения зрительской эмоции, что делает кинематограф суггестивной машиной. Однако если вышеперечисленные приёмы способствуют

³³ Арабов Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия. М.: ВГИК, 2003. С. 24.

отображению «означающего», то есть проецируемого экранного действия, то драматургия фильма представляет собой «означаемое», содержащее в себе основной смысл кинопроизведения, который раскрывается с помощью многочисленных приёмов киноязыка в зависимости от поставленных задач. Язык кинодраматургии также обладает спектром суггестивных элементов, которые способствуют раскрытию основного смыслового содержания кинокартин, и наряду с остальными механизмами воздействия сохраняют зрительское внимание.

Следует отметить, что соблазн кино во многом реализуется благодаря использованию такого явления, как тайна. Тайна, неполнота информации, недоступность в постижении полноты смысла, зачастую в большей степени подчиняет зрительское внимание, нежели элементы визуального воздействия. Подобная таинственность, заложенная на уровне сценария, подразумевает некий драматургический саспенс, который порождает ощущение непредсказуемости. В свою очередь, понятие непредсказуемости в контексте нарратологии применяется к характеристике фабульного события, которое носит значимый характер для раскрытия художественного потенциала текста. По мнению В. Шмида: «Закономерное, предсказуемое изменение событийным не является, даже если оно существенно для того или другого персонажа. Релевантность и непредсказуемость являются основными критериями событийности»³⁴. Непредсказуемость, используемая в качестве суггестивного метода, сродни понятию интриги в сюжете фильма. Интрига – «особый аспект сюжета или особое его построение, демонстрирующее “искусство заговора”»³⁵. Следует отметить, что интрига и соблазн взаимосвязанные элементы, однако интрига, наряду с тайной, является структурным компонентом процесса соблазнения. Интрига пробуждает

³⁴Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 13.

³⁵Коллективный труд. Н.Д. Тмарченко (ред.). Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной INTRADA, 2008. С 83.

зрительский интерес путём создания сложной запутанной ситуации или же тайны, которая пробуждает желание к её раскрытию.

Понятие тайны в драматургии сценария подробно рассматривается в книге теоретика кинодраматургии В. К. Туркина «Драматургия кино», где автором приводятся различные способы использования этого приёма. Первый пример описывает ситуацию, в которой зритель, в отличие от героя, осведомлён относительно самой интриги в произведении, что усиливает его эмоциональную вовлечённость и позволяет в большей степени сочувствовать герою. Второй пример описывает обратную ситуацию, когда зритель находится в неведении и следит за развитием событий на экране, в то время как герой обладает сокрытой информацией, которая раскрывается в финальной части картины. Третий вариант использования тайны в драматургии сценария исключает любое знание о тайне как у зрителя, так и у героя, что позволяет им одновременно двигаться по направлению к её раскрытию. Следует отметить – несмотря на различные способы реализации данного приёма, его функциональность обладает постоянным значением и носит характер манипулятивного воздействия на зрительскую аудиторию.

В качестве драматургического механизма тайна может быть выражена в структуре сценария в виде отложенного события, о котором заявляется в первом акте фильма, завязочной части, согласно классической трёхактной структуре. Отложенное событие представляет собой некое нереализованное действие, зачастую связанное с разрешением или же неразрешением основного драматургического конфликта в фильме. Данный приём широко используется авторами как в массовом, так и авторском кинематографе вне зависимости от принадлежности фильма к определённому жанровому направлению. Отложенное событие представляет собой крючок, способствующий удержанию зрительского внимания, так как требует завершённости в раскрытии смысла.

В фильме «Возвращение» (2003, реж. А. Звягинцев) главный герой, младший брат, Иван, не решается прыгнуть с вышки в море, чтобы проявить свою смелость перед друзьями, преодолев страх. Прыжок с вышки, как образное преодоление страха, что подразумевает момент инициации и взросления, становится отложенным событием в фильме, которое получает своё разрешение в финале картины. В кульминационной сцене герой забирается на похожую вышку, убегая от отца, что приводит к трагической гибели родителя, пытавшегося забрать сына, чтобы поговорить с ним. Следует отметить, что данный пример носит двоякий характер, так как отложенное событие соотносится с основным драматургическим конфликтом в фильме, конфликтом отца и сыновей, но не получает своего финального подтверждения в ходе фабульного развития истории, так как главный герой не совершает прыжок. Смерть отца становится поворотным моментом в раскрытии истории взросления героя, ведь именно после случившейся по вине Ивана трагедии, братья начинают проявлять самостоятельность, которой научил их отец, и возвращаются домой.

Примером очевидного неподтверждения отложенного события может послужить другая картина А. Звягинцева «Нелюбовь» (2017). В связи с исчезновением сына главных героев, семейной пары, находящейся в бракоразводном процессе, отложенным событием фильма следует считать обнаружение пропавшего мальчика. Однако в финале картины родители, не сумевшие сохранить человеческие отношения в своём распавшемся союзе так и не находят своего ребёнка. С одной стороны, неподтверждение отложенного события можно воспринимать в качестве аллюзии на тотальное разрушение их семейных ценностей, если принимать во внимание сцену осмотра трупа ребёнка в морге, после чего главные герои раскаиваются в своих ошибках, эгоизме и бесчувственности, несмотря на то, что в найденном трупе они не узнают своего сына. Однако финальные сцены

свидетельствуют об отсутствии какого-либо изменения в поведении и мировоззрении главных героев.

Тайна также может являться драматургическим приёмом при создании характера героя. Как правило, в профессиональной лексике данное определение имеет наименование «тайна героя» и подразумевает некий сокрытый факт из его биографии или же неизвестную остальным персонажам способность, которая может быть реализована в дальнейшем. В своей книге «Драматургия фильма» Л. Н. Нехорошев, цитируя фрагменты лекций А. А. Тарковского, приходит к заключению, что образ персонажа должен быть неоднозначным, что позволяет самому герою открывать новые грани понимания собственного я «...человек на экране должен быть “вещью в себе”, таким же непонятным, как сама жизнь. Человек – тайна, и художник со зрителем эту тайну разгадывают»³⁶. Подобное свойство персонажа напрямую соотносится с процессом раскрытия его характера, что является одним из самых значимых средств в драматургии для создания образа главного героя, так как именно характер героя в большей степени привлекает внимание зрительской аудитории и наряду с этим задаёт основную интонацию и атмосферу фильма. Следует отметить, что тайна героя в зависимости от художественных и смысловых задач картины может быть раскрыта или остаться неизведанной. В фильме «Отступники» (2006, реж. М. Скорсезе) ключевым приёмом создания интриги становится присутствие тайны в образах двух главных героев, Билли и Колина, так как Билли работает под прикрытием в мафиозной структуре, а Колин, будучи работником правоохранительных органов, является агентом мафии. Тайна в данном случае позволяет героям сохранить свою власть и положение в обществе. Этот пример иллюстрирует первый, согласно теории В. К. Туркина, способ использования механизма тайны в драматургии сценария, по причине того что зритель полностью владеет информацией о главных героях, а они, в свою

³⁶ Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма: учебник. М.: ВГИК, 2009. С. 198.

очередь, блуждают в фабульном лабиринте с целью раскрытия созданной интриги.

Иной метод применения тайны героя в драматургии сценария, критерием которого является неведение как зрителя, так и героя истории, встречается в фильме «Бойцовский клуб» (1999, реж. Д. Финчер), экранизация одноимённого романа Чака Паланика. Главный герой, заурядный офисный работник, знакомится с торговцем мылом Талером, вместе с которым они организуют тайный клуб, участники которого могут проявлять агрессию и жестокость, запретную для них в повседневной жизни. Прошлое Тайлера окутано тайной, так как кроме его мировоззрения, о нём больше ничего не известно. Однако в кульминационной части фильма зрителю становится ясно, что Тайлер является альтер эго главного героя, с точки зрения аналитической психологии – его тенью. Раскрытие тайны персонажа Тайлера также способствует реализации характера главного героя, так как обнажает его истинное лицо, раскрывая основную интригу фильма.

Раскрытие тайны главного героя в большей степени характерно для массового кинематографа, в то время как авторское кино реже прибегает к использованию данного приёма в традиционной форме. Раскрытие тайны зачастую осуществляется с целью удовлетворения зрительского интереса. Разрушение тайны героя во многом рационализирует его образ, выстраивая причинно-следственную связь в поведении персонажа и делая его поступки мотивированными, вследствие чего иллюзорная реальность фильма становится более упорядоченной, а внутренний мир героя очевидным. Иной механизм, нераскрытия тайны героя, оказывает противоположный эффект, сохраняя ощущение иррациональности и непостижимости человеческой души.

В картине Ларса фон Триера «Меланхолия» (2011) главная героиня, Жюстин, действует непоследовательно и хаотично. Во время свадебного

торжества она сообщает своей сестре, что не готова к браку, несмотря на то, что ещё недавно она умело изображала счастливую невесту, после чего совершает ряд эксцентричных поступков и окончательно разрывает отношения со своим женихом. Её депрессия носит иррациональный характер, связанный с приближением неизбежной катастрофы. Важную роль в раскрытии её характера также играет эпизод с угадыванием точного количества бобовых зёрен в бутылке на свадьбе. Жюстин была единственной, кто назвал точное число, но озвучила это своей сестре позже, приводя ситуацию в качестве аргумента в споре о том, что она действительно обладает тайным знанием и способна предугадывать будущее. Иррациональное поведение героини, её феноменальные способности в сочетании с депрессией делают образ Жюстин противоречивым и неоднозначным. Автор намеренно не раскрывает причин её способностей, сохраняя элемент недосказанности в её образе, так как внутренний хаос героини напрямую связан с хаосом внешнего мира, который постепенно разрушается в связи с надвигающейся катастрофой. Фон Триер в лице своего героя излагает философию понимания мира: в разговоре с сестрой Жюстин утверждает, что конец света, который скоро наступит на земле после столкновения с планетой Меланхолия, носит очищающий характер, так как, по её мнению, человечество погрязло в жестокости и несправедливости. Эти суждения, характеризующие лишь одну крайность проявления человеческого существования, свидетельствуют об идеалистических взглядах героини, вслед за которыми следует непримиримость с несовершенством мира и оправданная автором агрессия по отношению к нему, подавленная форма которой выражается в виде депрессивного расстройства. С одной стороны, подобная философия отчасти оправдывает мотивации Жюстин, делая её образ обоснованно деструктивным, но в то же время причины возникновения подобных суждений остаются нераскрытыми для зрительской аудитории.

1.4.2. Драматургия запретного: аттракцион Эроса и Танатоса

Обращение к Эросу и Танатосу является одним из классических суггестивных приёмов кинематографа, желающего соблазнить своего зрителя разрушением традиционного социального и нравственного табу.

В драматургии отображение насилия и эротики зачастую носит аттракционный характер, лишь в редких случаях обладая драматургическим потенциалом. Однако даже в случае смысловой сопряжённости подобных эпизодов с основной сюжетной линией, обращение к Эросу и Танатосу, воплощённых в кинообразах, в первую очередь, связано с удовлетворением первичных потребностей зрителей и визуализацией запрещённого на экране. С. Эйзенштейн терминологически обосновывает понятие аттракциона, как «всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего»³⁷.

В современном кинематографе характер аттракционов подвергается преобразованию в пользу более радикального подхода к демонстрации эротики и насилия в кино. Причиной становится трансформация социальной аксиологической системы в ходе пресыщенности потреблением информации и деконструкцией понятия нормативности. В своей книге "Концепция реальности в экранном документе» Г. С. Прожико обращается к актуальным вопросам о воспроизведении неприглядных сторон жизни на экране: «Стремление к фиксации «грязи бытия» составляет как бы обратную сторону желания быстрого и строго авторского «приговора жизни». Шокирующая зрителя откровенность иных кадров должна, по мысли авторов, подхлестнуть его эмоции, негативные, как правило»³⁸.

³⁷ Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // ЛЕФ. 1923. № 3. С. 70–75.

³⁸ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С. 401

Как известно, особый интерес к насилию и эротике в фильмах проявляет подростковая возрастная группа, так как ребёнок-подросток зачастую ассоциирует себя с антигероем, представляющим воплощение силы и агрессии. Примечателен тот факт, что наряду с откровенной, выходящей за рамки табуированности, демонстрацией эротики или жестокости наиболее популярным и востребованным героем в нынешнем кинопоток является антигерой. Следует предположить, что подобное явление связано с общей тенденцией инфантилизации общественного сознания, спровоцированной культивированием общества потребления, основной целью которого является формирование идеального потребителя, лишённого рефлексии и сохраняющего психоэмоциональные свойства ребёнка-подростка.

Несмотря на природную эксцентрику аттракционов Эроса и Танатоса одним из механизмов воспроизведения эротики и насилия на экране является тайна, которая способствует усилению воздействия аттракциона. В качестве примера можно привести классическую сцену убийства в фильме Альфреда Хичкока «Психо» (1960), в которой лицо убийцы спрятано в тени, а состояние ужаса передаётся с помощью реакции жертвы. Саспенс также нагнетается в момент, когда убийца подходит к ванне, и зритель может видеть его силуэт сквозь мутную шторку.

Подобный приём сокрытие облика зла характерен для таких жанров, как триллер и хоррор в целом. В книге «Мастер-класс» Ю. А. Арабов описывает драматургические приёмы, на которых основываются фильмы описываемых жанров. Одним из перечисленных механизмов является неточное, размытое отображение зла, что создаёт ощущение его неясности, иррациональности и всемогущества. «Вспоминается критика В. Г. Белинского на первую редакцию гоголевского «Вия». В ней «неистовый Виссарион» указал Николаю Васильевичу на слишком подробное описание демонических форм, явившихся Хоме Бруту во вторую и третью ночь его стоянию у гроба панночки. Эта подробность, по мнению критика,

уничтожает весь ужас повествования. Во второй редакции Гоголь изъясил ряд описаний нечистой силы... от этого “Вий” только выиграл»³⁹.

Нагнетающий ужас саспенс насилия также присутствует в фильмах Михаэля Ханеке. В качестве примера можно привести фильм «Забавные игры» (2007). Аттракцион жестокости – сцена убийства мальчика – выполнена по принципу отказа от демонстрации акта насилия на экране, что создаёт ещё более нагнетающую атмосферу. Сначала убийцы с помощью считалочки определяют, кого из членов семьи убьют первым, после чего один из них уходит на кухню, взгляд камеры следует за ним, в то время как в комнате происходит убийство, о котором зритель узнаёт посредством звукового ряда. В следующем кадре на экране появляется телевизор, забрызганный кровью, и только потом – общий план, на котором можно увидеть тело мальчика, лежащее за креслом. В своих картинах М. Ханеке неоднократно прибегает к приёму сокрытия наглядной и откровенной жестокости на экране, что позволяет создавать атмосферу тотального иррационального зла, которое носит метафизический характер.

В современном кинематографе господствует тенденция отображения гиперреалистичного насилия, характеризующаяся описанием процесса жестокости с физиологическими подробностями. Подобная детализация зачастую вызывает не только эмоцию ужаса, но и эмоцию отвращения. Картина Ларса фон Триера «Дом, который построил Джек» (2018) в целом построена на чередовании подобных аттракционов. В сцене охоты главный герой отстреливает как загнанных зверей мать с детьми, которые вместе с ним приехали на охоту. Состояние ужаса граничит с ощущением безумия, которое спровоцировано подменой понятий – Джек изначально был дружелюбен с семейством, но вскоре он меняется и начинает хладнокровно расстреливать детей и мать, действуя по принципу настоящего охотника. Сам

³⁹Арабов Ю. Мастер-класс 01: музей В. Маяковского, ноябрь 2008: кинодраматургия. М.: Арткино: Мир искусства, 2008. С. 6.

процесс убийства наглядно демонстрируется зрителю, выходя на рамки привычной нормы визуализации жестокости на экране.

Аттракцион Эроса в кинематографе также претерпевает трансформацию, становясь более откровенным, тем самым уничтожая границы социального табу, что противоречит кинематографической традиции прошлого века. В фильме «Титаник» (1997, реж. Дж. Кэмерон) постельная сцена главных героев показана с помощью приёма сохранения тайны, что создаёт ощущение сакральности их любовной связи, основанной не только на плотском влечении, но и на чувственно-эмоциональном. Сам момент близости визуализирован иносказательно, с помощью драматургической детали – рука, сползающая по запотевшему стеклу машины. Картина Б. Бертолуччи «Последнее танго в Париже» (1972, реж. Б. Бертолуччи) известна своими откровенными постельными сценами, однако по сравнению с современными фильмами, посвящёнными подобной тематике, её откровенность отходит на второй план. Несмотря на реалистичность отображаемой кинодействительности, постельные сцены показаны без физиологических подробностей интимного процесса, сохраняя пространство для зрительской фантазии. В качестве контркоммуникативной стратегии взаимодействия со зрительской аудиторией можно рассмотреть фильма «Любовь» (2015, реж. Г. Ноэ). Картина полностью построена на аттракционах Эроса, которые отличаются своей откровенностью, переходящей в порнографию, так как на экране демонстрируются половые органы в момент совершения действий сексуального характера. Подобная физиологическая детализация и гиперреалистичная визуализация процесса любви полностью лишена драматургии тайны и соблазна, так как процесс наблюдения за откровенными действиями героев направлен либо на физиологическую реакцию зрителя (как и продукция порно индустрии), либо на отстранённое наблюдение за инстинктивным поведением героев.

Деконструкция приёма тайны в драматургии фильма переходит в другое суггестивное свойство – нарушение табу.

Мотив соблазнения, часто используемый в драматургии, обладает определённым спектром приёмов, обладающих универсальными суггестивными функциями. Исследуемые приёмы, сокрытия, утаивания информации, могут быть использованы не только в качестве реализации драматургических механизмов в основе сюжета фильма, но и находить органичное применение в кинематографе в целом. Такие приёмы, как тайна и запрет, являются основополагающими элементами воздействия на зрительскую аудиторию, позволяя создать интригу и разрушить барьер между иллюзией и реальностью как драматургическими, так и визуальными способами. Широкое распространение этих приёмов позволяет говорить о градации мотива соблазнения в кинематографе, представляющем собой единый суггестивный организм, способный воздействовать на зрительскую аудиторию.

ГЛАВА 2. РОЛЬ МОТИВА СОБЛАЗНЕНИЯ В ФОРМИРОВАНИИ КОНФЛИКТА ФИЛЬМА

Драматургия мотива соблазнения в основе сюжета фильма подразумевает парное взаимодействие персонажей, один из которых соблазняет другого, с целью получить желаемое, в то время как цель искушаемого персонажа заключается в преодолении соблазна. Сюжет соблазнения раскрывает борьбу между желанием и запретом, продиктованным системой ценностей человека. Драматургический конфликт, лежащий в основе исследуемого сюжета, существует как на внешнем уровне, что выражается в противостоянии соблазнителя и его жертвы, так и на внутреннем, обусловленным стремлением искушаемого персонажа вкусить запретный плод. Внутренний конфликт персонажа связан с внешним конфликтом, ведь запретное желание, объект соблазна, становится основным рычагом для манипуляций со стороны соблазнителя, который использует свою жертву в личных целях.

Драматический конфликт, как «противоречие между жизненными (как правило, нравственными) позициями персонажей»⁴⁰, является первоисточком сюжета и формирует его дальнейшую структуру. С точки зрения Л. Н. Нехорошева, следует дифференцировать конфликты драматургические и драматические. Драматический конфликт подразумевает ожесточённую борьбу персонажей, которая заканчивается «поражением или победой»⁴¹ одного из них. Такой тип конфликта существует в оппозиции к повествовательному конфликту, не ведущему к борьбе, но «построенному на разном отношении персонажей к одному и тому же предмету или желанию»⁴². Драматургический конфликт разделяется на два вида: внутренний и внешний. Во внешнем конфликте «стороны персонифицированы»⁴³, то есть в

⁴⁰ Коллективный труд. Н.Д. Тамарченко (ред.). Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной INTRADA, 2008. С 104.

⁴¹ Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма: учебник. М.: ВГИК, 2009. С. 172.

⁴² Там же. С. 173.

⁴³ Там же. С. 177.

процесс противостояния вовлечено два персонажа, каждый из которых отстаивает свои интересы. Конфликт внутренний – всегда личностный, основанный на «столкновении двух начал в душе персонажа»⁴⁴. В основе сюжета соблазнения может лежать как драматический, так и повествовательный конфликт, но драматический конфликт всегда сохраняет единство внутреннего и внешнего по причине неделимости желания искушаемого персонажа и давления на него со стороны соблазнителя.

Несмотря на индивидуализированный характер соблазна, заключающийся в персональном, личном противоречии человека, выраженном в противостоянии искушению, мотив соблазнения в драматургии фильма полностью реализует себя при наличии персонажа-соблазнителя, выступающего в качестве провокатора, наставляющего его на путь соблазна. Парное взаимодействие в сюжете соблазнения имеет важное значение для понимания драматургии отношений персонажей и определения их ролей в контексте сюжета фильма. Значимость одного персонажа в развитии конфликта всегда определяется его противником, как бытие одного человека, определяет бытие другого.

Структура мотива соблазнения в сюжете фильма состоит из ряда драматургических приёмов, совокупность которых позволяет сформировать композиционную стратегию соблазна. Среди основных приёмов можно выделить следующие:

- *система ценностей*
- *желание*
- *норма*
- *наказание*
- *игра*
- *манипуляция*

⁴⁴ Там же.

- *тайна*
- *иллюзия*
- *запрет*

Обозначенные приёмы следует рассматривать исключительно как общность драматургических стратегий, каждая из которых выполняет свою функцию в процессе соблазна. Их разделение возможно лишь по принципу соотнесения с участниками сюжета соблазнения, каждый из которых исполняет свою роль. Искушаемый персонаж, подвергающийся соблазну, ведом *желанием* преступить запретительной *нормой*, которая продиктована его личными убеждениями, *системой ценностей*. *Желание* порождается объектом соблазна, который находится под *запретом* и окутан *тайной*, по причине своей недоступности. Соблазнитель выступает в качестве провокатора, побуждающего свою жертву к искушению и нарушению *запрета*. В стратегии искушения персонаж-соблазнитель прибегает к *манипуляциям* и ведёт двойную *игру* со своим оппонентом, пытаясь полностью подчинить себе жертву, воздействуя на его её потаённые желания. Объект соблазна может представлять собой материальный предмет, цель, идею или даже самого соблазнителя, но его образ всегда будет *иллюзорен*, что обусловлено возникновением желания к запретному. Искушаемый персонаж, поддавшийся соблазну, нередко проигрывает эту игру и получает *наказание*, которое может быть проекцией чувства вины или же следствием разрушения системы ценностей, что приводит к деструкции личности. Однако соблазн способен нести не только назидательную функцию, продиктованную следованием установленной нормы, но также подразумевать освобождение от идеалов, насильственно ограничивающих возможности личности человека.

2.1. Фабульная роль мотива соблазнения

Терминологическое обоснование понятия «сюжет» имеет различную интерпретацию в зависимости от акцентирования внимания на отдельных

аспектах анализа художественного текста определённых литературоведческих школ. Первые систематические исследования данного термина относятся к эпохе формализма. «Наиболее влиятельной из всех порождающих моделей нарративного конституирования оказалась выдвинутая русскими формалистами дихотомия “фабула – сюжет”. Она используется во всех международных нарратологических контекстах и стала исходным пунктом глобальных нарратологических моделей»⁴⁵. Однако даже в рамках «формальной» школы существуют различные мнения относительно трактования исследуемых терминов. По мнению Шкловского, фабула представляет собой сам материал произведения, определённый событийный ряд, который формирует общий повествовательный контекст произведения. Сюжет, в свою очередь, «это явление стиля. Это композиционное построение вещи»⁴⁶. Другой представитель формализма Томашевский оперирует определением мотива, трактуя его в качестве минимальной неделимой единицы художественного материала в контексте фабулы и сюжета. Фабула являет собой последовательное хронологическое изложение мотивов, в то время как сюжет – «совокупность тех же мотивов в той последовательности и связи, в какой они даны в произведении»⁴⁷. Подобную интерпретацию структурообразующих элементов фабульного и сюжетного построения произведения можно встретить у А. Н. Веселовского в его книге «Поэтика сюжетов». По мнению Веселовского, мотив также является цельной смысловой частью литературного произведения, которая обладает мифологической первоосновой, а совокупность мотивов, в свою очередь, определяет целостную сюжетную схему произведения.

Наиболее обобщённое определение даётся в словаре актуальных терминов, которое описывает сюжет как «художественно целенаправленный ряд событий, ситуации и коллизий в мире персонажей; в их

⁴⁵ Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 147.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект пресс, 1996. С.183.

последовательности иногда различают аспекты фабулы (расположения элементов этого ряда в жизни героя и значения их для него) и собственно С., но чаще повторяющиеся элементы, т. е. мотивы, и устойчивые комплексы мотивов (сюжетные схемы)»⁴⁸.

С точки зрения исследователя теории литературы В. Е. Хализева, мотивы могут выступать либо как аспект отдельных произведений и их циклов, в качестве звена их построения, либо как достояние всего творчества писателя и даже целых жанров. Они всегда непосредственно связаны с основной идеей произведения и формируют событийное наполнение текста. Мотив соблазнения, как событийно-процессуальное действие, обладающее мифологическими первоисточками, может лежать в основе сюжетной линии и, соответственно, формировать фабульное наполнение драматургического текста. Однако соблазнение как таковое не является целостным сюжетом, так как может существовать только в совокупности с другими мотивами, формирующими структуру драматургического произведения. Возвращаясь к определению термина «сюжет», следует обратиться к трактованию этого явления с точки зрения современного теоретико-драматургического процесса. Л. Н. Нехорошев в своей книге «Драматургия фильма» подвергает сомнению классическое литературоведческое определение сюжета в качестве цепи событий, рассматривая иные варианты понимания этого термина. Исследователь приводит в пример мнение М. Горького, который «определял сюжет как рост и становление человека, его характера»⁴⁹. Однако подобная интерпретация сюжета не способна в полной мере соответствовать раскрытию замысла ряда кинокартин, авторы которых не уделяют достаточное внимание изменению характеров персонажей. Л. Н. Нехорошев также говорит о том, что сюжет является элементом фильма, формирующим образ целого, то есть подразумевает целый комплекс структурообразующих

⁴⁸ Коллективный труд. Н.Д. Тамарченко (ред.). Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной INTRADA, 2008. С 258.

⁴⁹ Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма: учебник. М.: ВГИК, 2009. С. 137.

драматургических приёмов. По мнению Ю. Арабова: «...фабула – это всего лишь состав событий, а сюжет – смысловое наполнение этого состава событий»⁵⁰. Такое терминологическое определение привносит в понимание исследуемого явления семантическую характеристику и в большей степени дифференцирует понятия фабулы и сюжета. Следует отметить, что эта формулировка не отменяет наличие комплекса взаимосвязанных мотивов, но позволяет в каждом частном случае заново осмыслять их комбинацию, что приводит к возникновению нового смыслового наполнения в художественном произведении.

Существуют различные классификации сюжетных схем в мировой литературе, которые представляют собой перечисление определённых типов историй с фиксированным набором структурообразующих элементов. Для дальнейшего анализа необходимо взять за основу сюжетную типологию Хорхе Луис Борхеса, так как она вмещает в себя наиболее распространённые схемы развития историй. Писатель в своей новелле «Четыре цикла» утверждает, что существует всего четыре типа сюжета, каждый из которых подразумевает наличие героя, характерного для конкретного типа истории⁵¹. Сюжет в данном случае можно интерпретировать в качестве совокупности мифологических мотивов, которые могут служить его основой, однако их различная комбинация способна формировать отдельные смысловые конструкции, так как описанные ниже сюжеты обладают вариативностью и способны получать новое осмысление в зависимости от фабульного ряда произведения.

Для более углублённого исследования драматургической структуры кинопроизведения типологию сюжетов Борхеса следует интерпретировать не только в качестве комплекса определённых мотивов, но в качестве развития основного вектора драматургического действия. Подобная направленность

⁵⁰Арабов Ю. Мастер-класс 01: музей В. Маяковского, ноябрь 2008: кинодраматургия. М.: Арткино: Мир искусства, 2008. С. 14.

⁵¹Борхес Х. Л. Четыре цикла // Сочинения: в 3 томах. Т. 2. М.: Полярис, 1997. С. 213.

формируется исходя из набора мотивообразующих элементов, точно обозначенных стремлений главного героя и заданных обстоятельств истории. Мотив соблазнения может быть реализован в каждом из четырёх типов сюжетов, однако в зависимости от структуры истории он приобретает различные функциональные особенности.

Первая сюжетная конструкция – история об осаждённой крепости – формируется по принципу прямого достижения героем конкретной цели. Герой-мятежник стремится к завоеванию условной «крепости», преодолевая на своём пути различные преграды. Если рассматривать подобную схему в контексте кинодраматургического материала, то в качестве героя-завоевателя и крепости могут выступать как два персонажа, один из которых является соблазнителем, а другой соблазняемым, так и герой-одиночка, соблазнённый некой недостижимой целью, которая выражена в качестве определённого объекта или идеи. Принципы соблазнения в первой сюжетной конструкции подразумевают наличие гендерных особенностей, которые диктуют методы соблазна и психологические поведенческие аспекты персонажей вне зависимости от их реального пола. Условная «крепость» проецирует архетипическое женское начало, которое в процессе соблазнения остаётся статичным, но при этом ассоциируется с недостижимостью и тайной, провоцируя героя-мятежника к завоеванию. В свою очередь, психологическая модель завоевателя проецирует активное мужское начало, которое предпринимает активные действия для достижения своей цели. Процесс соблазнения, который лежит в основе первой истории в типологии Борхеса обладает куртуазным оттенком и подразумевает наличие определённых ролей в межгендерных отношениях.

В картине Джузеппе Торнаторе «Лучшее предложение» (2013) главный герой, Вергилий Олдман, директор аукционного дома и тайный коллекционер женских портретов становится жертвой аферы, которая полностью меняет его жизнь. Вергилий работает по заказу загадочной особы,

которая скрывается от посторонних глаз в родовом особняке и просит главного героя помочь ей продать антикварные вещи, доставшиеся ей по наследству. Основная задача героини Клер – завладеть вниманием Вергилия, и она становится для главного героя, объекта соблазнения, недостижимой целью. Поведение Клер, прячущейся от глаз, как главного героя, так и зрителей, первую часть картины, полностью соответствует принципам соблазнения, обозначенным в работе Бодрийера, которые представляют собой синтез таинственности и неоднозначности. Клер, чтобы вызвать сочувственные эмоции у Вергилия, рассказывает ему про травмировавшую её историю из прошлого и свои страхи, которые мешают ей выстраивать коммуникацию с людьми. Манипулятивное поведение героини формирует впечатление о ней, как о жертве сложившихся жизненных обстоятельств. Процесс сближения героев происходит последовательно. Клер, войдя в контакт с Вергилием, одновременно сохраняет дистанцию и провоцирует героя на совершение активных действий. В картине тонко учитывается ритм процесса обольщения, который строится на паузах ожидания, усиливающих желание достичь желаемого объекта.

Подобный пример соблазнения можно встретить в картине Луиса Бюнюэля «Этот смутный объект желания» (1977). Кончита, молодая девушка, которая пытается соблазнить состоятельного француза Матье, также является воплощением образа соблазна. Она играет роль недоступной и чистой девушки, но в то же время манипулирует чувствами Матье, всё время отказывая ему в физической близости, чтобы получить финансовую выгоду от их взаимоотношений. Кончита создаёт привлекательный образ загадочной и неуловимой особы, при этом линия её поведения неоднозначна: периодически она даёт понять Матье, что готова принимать его ухаживания, но после старается избегать его, создавая впечатление, что не имеет к нему ни малейшего интереса. Соблазн Кончиты является воплощением

классического феминного начала, в то время как линия поведения Матье характеризуется маскулинной стратегией завоевания.

Примеры, описывающие межличностные гендерные отношения, зачастую носят сексуальный характер, а соблазнение реализуется с помощью психологического воздействия на базовые потребности человека. Смена гендерных ролей, которая подразумевает активность со стороны женщины и пассивность со стороны мужчины, может быть использована в качестве комедийного приёма при построении основной сюжетной линии соблазнения.

Основная сюжетная линия в картине Франко Каstellано и Джузеппе Мочиа «Укрощение строптивого» (1980, реж. Фр. Каstellано) также представляет собой историю соблазнения нелюдимого холостяка Элия, в исполнении Адриано Челентано, привлекательной молодой особой, в исполнении Орнеллы Мути. Однако в данном случае агрессивную маскулинную роль завоевателя в истории играет не Элия, а Лиза, которая пытается добиться любви и внимания со стороны нелюдимого фермера. Элия, оказывается неприступным объектом соблазнения, что ещё больше провоцирует Лизу к активным действиям, задевая её гордость.

Как было сказано ранее, условная «крепость», то есть предмет соблазна, который порождает стремление к завоеванию в силу своей привлекательной недоступности, может быть представлен не только в качестве второго персонажа, но и в качестве объекта или идеи, которая таит в себе загадку и пленяет человека и рождает стремление к её постижению. Подобный соблазн можно охарактеризовать как соблазн тайны, раскрытие которой происходит в рамках структуры сюжета об осаждённой крепости.

Иллюстративным примером подобного стремления к познанию неизведанного может послужить сюжет картины Стенли Кубрика «2001: Космическая одиссея» (1968). «Крепостью», как образом недостижимой и

притягательной цели, которая таит в себе множество загадок, является монолит, инопланетного происхождения, являющийся целью познания для человечества. Следует отметить, что монолит обладает двойственной природой, так как вместе с прогрессом дарует человечеству разрушительную силу. Действие экранизированного романа Артура Кларка берёт начало в доисторической Африке, когда обезьяноподобные питекантропы впервые встречают монолит и, соприкоснувшись с ним, начинают использовать первые орудия труда, которые дают им возможность не только созидать, но и реализовывать свои жестокие деструктивные побуждения. Именно полученная власть над миром живых существ, позволяет нашим предкам обрести человеческий облик и побуждает к ещё большей жажде познания, которая является источником власти. Элементы истории об осаждённой крепости так же реализуются на фабульном уровне во второй части фильма, в которой Дэвид Боумэн, как представитель человеческой расы, пытается отключить искусственный интеллект, который решил уничтожить всех членов экипажа для сохранения целей миссии. Вновь возникает мотив стремления человека к неизведанному, к раскрытию тайны. Однако загадка чёрного монолита, его происхождение и истинные возможности, так и остаются неразглашёнными.

Вторая история в сюжетной типологии Борхеса – это история о возвращении. В качестве иллюстрации писатель приводит пример «Одиссеи», указывая на характерный для этого типа сюжета психологический портрет героя и фабульных перипетий. Подобный герой, будучи отверженным обществом и лишённым пристанища, совершает путешествие, фактическая дальность которого не имеет значения, однако встречающиеся на его пути препятствия происходят с определённой частотой, что задаёт общий ритм развития истории. Мотив соблазнения становится сдерживающим фактором в процессе достижения конечной цели, однако он проявляется не в качестве перманентного явления, а реализуется в

каждом отдельном эпизоде, обладая различными фабульными вариациями. Следовательно, сюжетная структура второго типа истории по Борхесу раскрывает прямое движение героя к своей цели. Препятствия, преграждающие путь главному герою всегда связаны с соблазнами, мешающими ему достичь своей цели. Если обратиться к истории о странствиях Одиссея, то наглядным примером может послужить эпизод, в котором мореходы встречаются с сиренами, завлекающими моряков своим пением. Решив перехитрить их, Одиссей заклеил своим спутникам уши воском и попросил привязать себя к мачте корабля, чтобы не поддаваться искушению, тем самым преодолев испытание.

Второй тип истории по Борхесу также содержит в себе элемент нарушения запрета, который нередко встречается в сказках. Подобная драматургическая перипетия порождает ситуацию выбора, от которой зависит дальнейший вектор развития событий. По мнению В. Проппа, запрет осуществляется извне и представляет собой конкретное действие. В сказке «Сопливый козёл» отец героини видит сон, в котором его младшую дочь похищает козёл, когда она выходит на крыльцо. Отец запрещает дочери покидать избу, однако после нарушения родительской воли, происходит всё то, от чего предостерегал героиню отец⁵².

В картине «С широко закрытыми глазами» (1999, реж. С. Кубрик) можно проследить схожую сюжетную линию. Фильм повествует о супружеских взаимоотношениях семейной пары Билла и Элис, которые спустя несколько лет брака начали терять интерес друг к другу, а их любовные переживания сменились пресыщенностью, которая породила обоюдную неудовлетворённость. Оба героя связаны узами брака, которые не позволяют реализовать им свои истинные потребности чувственного характера и накладывают социальные табу. Напряжение порождает чувство ревности и провоцирует Элис признаться мужу в эмоциональной измене,

⁵² Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. – 336 с.

которую фактически она не смогла реализовать, так как её остановили нравственные предубеждения. После услышанного, усомнившись в верности своей жены, Билл отправляется в условное «странствие» по ночному Нью-Йорку, сродни Одиссею, оставившему дома свою Пенелопу. Первым испытанием-соблазном становится встреча с дочерью умершего пациента Билла, которую он приехал навестить. Она признаётся ему в любви и говорит, что не хочет уезжать из города со своим женихом, только чтобы жить поблизости с главным героем. Билл, в свою очередь, никак не отвечает на её признание. Вторым эпизодом соблазна становится случайно встретившаяся на улице проститутка, которая приглашает его к себе домой, но ответив на телефонный звонок от Элис, Билл снова уходит, не решаясь перейти грань запрета. Примечателен тот факт, что в конце картины главный герой узнаёт о ВИЧ заболевании проститутки, с которой он так и не решился на физическую близость. В данном случае реализуется элемент запрета и предусмотренного воздаяния за его потенциальное нарушение. Далее странствие продолжается, и Билл попадает на закрытую вечеринку, где все гости присутствуют инкогнито, будучи в венецианских масках. Таинственное мероприятие, которое кажется герою сном, заканчивается оргией, что символизирует иносказательное погружение главного героя в мир похоти и разврата. Можно интерпретировать данный эпизод в качестве бессознательного стремления человека к Эросу, который провоцирует сексуальное влечение и потребность в размножении. Однако мир бессознательного оказывается враждебным и отвергает главного героя, так как он существует в рамках запретов «Сверх-я». Вернувшись к привычному образу жизни и решив сохранить отношения с женой, Билл преодолевает искушения, с которыми встречается во время своего странствия, так как само странствие подразумевает приобретение опыта, который необходим для обретения своего истинного «я».

Третья история в типологии Борхеса повествует о поиске, что во многом роднит её со второй сюжетной конструкцией, ведь вторая сюжетная схема также подразумевает некое путешествие. В истории о «поиске» главный герой стремится к некой цели, но в отличие от второго сюжета, герой либо не достигает её, либо результат оказывается негативным, потому что цель изначально была ложной. «В прошлом любое начинание завершалось удачей. Один герой похищал в итоге золотые яблоки, другому в итоге удавалось захватить Грааль. Теперь поиски обречены на провал. Капитан Ахав попадает в кита, но кит его все-таки уничтожает; героев Джеймса и Кафки может ждать только поражение. Мы так бедны отвагой и верой, что видим в счастливом конце лишь грубо сфабрикованное потворство массовым вкусам»⁵³. В случае третьего типа сюжета путешествие осуществляется в паре с попутчиком, который может отрицательно воздействовать на главного героя, направляя его на ложный путь. Попутчик не является антагонистом, а скорее представляет собой конфидента, который отображает внутренние стремления героя, обнажая тёмную сторону его личности.

В картине Александра Сокурова «Фауст» (2011), снятой по мотивам первой части одноимённой трагедии Гёте, сюжетная линия взаимоотношений Фауста и Мефистофеля развивается в рамках третьего типа истории. В завязочной части фильма главный герой осуществляет вскрытие трупа с целью поиска человеческой души, ведь если она существует, значит должно существовать её материальное подтверждение. Фауст встречается с ростовщиком, который воплощает в себе образ Мефистофеля, и персонажи отправляются в условное путешествие, события которого определяют исход данной истории. Персонаж Мефистофеля, несмотря на свои действия, не является антагонистом Фауста, так как его поступки не противоречат действиям и истинным желаниям главного героя, а скорее дополняют их. Их

⁵³Борхес Х. Л. Четыре цикла // Сочинения: в 3 томах. Т. 2. М.: Полярис, 1997. С. 213.

парное взаимодействие воспроизводит внутренний монолог Фауста и обуславливает мотивировку его поступков, так как главный герой никак не противостоит своему искусителю, всё дальше отдаляясь от изначальной цели своего поиска. В сцене, когда Фауст убивает брата Маргариты, Валентина, Мефистофель будто специально, в физическом смысле, подталкивает его на совершение преступления, после чего главный герой признаётся, что не хотел лишать его жизни и сам чёрт сунул ему вилку в руку. Несмотря на это, Фауст не испытывает глубокого раскаяния в содеянном и продолжает свой путь с целью соблазнения юной Маргариты. Желание Фауста сблизиться с Маргаритой представляет собой вторую повествовательную линию, которая больше соотносится с первым типом сюжетов по Борхесу. Таким образом, в истории Фауста можно проследить параллельное развитие двух типов сюжетов, которые переплетаются благодаря мотиву соблазнения: Фауст, искушаемый Мефистофелем, стремится соблазнить Маргариту. Дьявол всячески способствует главному герою в достижении его цели, но после получения желаемого Фауст окончательно теряет связь с реальным миром и переносится вслед за своим попутчиком в иноматериальное пространство. Путь, по которому следует главный герой за своим проводником, ведёт его в ад, однако даже полное разрушение жизни Фауста не усмиряет его гордыню, и он убивает Мефистофеля, забросав его камнями. В самом финале картины с неба доносится голос Маргариты, который обращается к Фаусту с вопросом, куда же он следует, на что главный герой отвечает: «Туда, дальше», – и продолжает свой путь в неизвестность.

Фильм Ларса фон Триера «Дом, который построил Джек» (2018) раскрывает историю серийного убийцы. Джек относится к своим преступлениям как к произведениям искусства, полностью осознавая свою безнаказанность и вседозволенность. Главный персонаж предстаёт перед зрителем в образе художника, который создаёт свои произведения, исходя из потребности разрушения. Подобная ситуация может интерпретироваться в

качестве аллюзии на невозможность создания произведения искусства без любви и потребности в созидании. На протяжении всей картины Джек ведёт закадровый диалог с Вёрджем, который во многом напоминает беседу с психоаналитиком. Однако образ Вёрджа, что становится очевидным в финальной части картины, имеет ассоциативную связь с образом Вергилия в «Божественной комедии» Данте, который является его проводником через ад. Следует отметить, что Вергилий в произведении Данте помогает лирическому герою пройти через круги ада и покинуть его, в то время как Вёржд или внутренний голос Джека наоборот ведёт его за собой в преисподнюю. Изначальной целью Джека было строительство идеального, по его мнению, дома, но его цель не увенчалась успехом. В финальной части картины на экране появляется сам Вёржд, который призывает главного героя отказаться от идеи постройки идеального дома, так как это будет слишком трудно, и предлагает ему построить иной дом – из трупов убитых им жертв. Попытка Джека создать нечто идеальное свидетельствует о его стремлении конкурировать с Богом. Однако акт творения ему неподвластен, так как он способен лишь к разрушению, но всё равно сохраняет убеждение, что находится под покровительством высших сил и те полностью одобряют его действия. Образ Джека подразумевает антихриста, который выдаёт себя за нового мессию, считая, что каждое убийство – это акт искусства, то есть творения, а не смерти, хотя по факту является порождением демонического начала, которое не способно к созиданию, ведь центральный персонаж не понимает изначальную природу любви. Джек спрашивает у незнакомца как он здесь оказался, на что Вёрдж отвечает, что Джек сам его вызвал и он уже давно был рядом с ним, просто тот не замечал его. Финальный эпизод блуждания героя вслед за Вергилием по аду сродни финальной части «Фауста» А. Сокурова, так как он иллюстрирует образное падение героя, оказавшегося во власти своей гордыни.

Четвёртый тип сюжета – история о самоубийстве Бога – в большей степени характеризует драматургическую структуру, в которой главным действующим лицом является искушаемый персонаж, стремящийся противостоять соблазну. В данном случае соблазняемый персонаж выступает в роли главного положительного героя, а соблазнитель – в качестве антагониста, так как кульминационный выбор остаётся прерогативой главного героя. Следует отметить, что подобный выбор не всегда имеет положительную коннотацию, так как герой в зависимости от заложенного в произведении смысла способен поддаться искушению и, тем самым, проиграть игру, избрав для себя путь соблазна. Анализируемый четвёртый тип сюжета напрямую связан с утратой или обретением веры, которая, в контексте мотива соблазнения, реализуется именно через процесс искушения. Смысловую составляющую четвёртого типа сюжета, «самоубийство Бога», можно трактовать в различном ключе. Борхес приводит примеры историй, в которых главный герой жертвует собой. Из этого следует, что подобная история содержит в себе идею христианского самопожертвования, однако писатель приводит пример не только образ Христа, распятого римскими легионерами, но и древнего скандинавского Бога Одина, повисевшего на дереве девять дней по собственной воле с целью постижения магической силы рун. В данном случае Борхес подразумевает мотив добровольного жертвоприношения, который в различных историях может приобретать христианский смысл или же иметь под собой языческую основу, связанную с ритуальной культурой и магизмом. Различие подобных ситуаций заключается в том, что жертвенность Христа представляет собой высшую христианскую добродетель, которая символизирует отказ от собственной жизни во благо спасения душ других людей, ведь Христос умирает за чужие грехи. Подобная цель великомученика, если интерпретировать события, описанные в Новом Завете, в контексте драматургического анализа, направлена во вне и обращена к человечеству в целом, то есть не имеет конкретного адресата и

является воплощением христианского понимания любви. Однако магический смысл ритуального жертвоприношения всегда направлен на достижение некой конкретной цели, даже если жертва осуществляется по собственной воле.

В картине Ларисы Шепитько «Восхождение» (1977), экранизация повести В. Быкова «Сотников», двое партизан, Сотников и Рыбак, отправляются на задание с целью добыть провизию и медикаменты для своих товарищей. Во время поисков они попадают в плен, и им предлагают сотрудничество в обмен на жизнь. Сотников не поддаётся искушению, преодолевая соблазн согласиться на условия своего противника, в то время как Рыбак решает отказаться от своих идеалов из страха физической смерти. Казнь Сотникова в данном случае полностью соответствует четвёртому типу сюжета по Борхесу и подразумевает христианское самопожертвование, которое не соотносимо с личными целями и потребностями персонажа. Подобная драматургическая ситуация также содержит в себе элемент противления соблазну, которого не смог избежать Рыбак. Примечателен тот факт, что Рыбак, увидев казнь Сотникова, осознаёт свою постыдную роль в смерти товарища и пытается совершить самоубийство, которое в результате оказался неудачным.

В качестве примера языческого самопожертвования в литературе можно привести небольшой рассказ Э. Хэмингуэя «Индийский посёлок» (1924). Автор описывает историю о том, как врач вместе со своим сыном отправляется в небольшой индийский посёлок для проведения операции у местной жительницы, которая уже несколько суток мучается в родах и не может произвести на свет первенца. Зайдя в хижину, врач замечает лежащего на верхнем ярусе кровати мужа страдающей в схватках женщины. Он проводит операцию, помогает женщине родить первенца и только после замечает, что лежащий всё это время на верхней полке, теперь уже отец ребёнка, не подаёт признаков жизни. Вскоре выясняется, что в тот момент,

когда происходила операция, мужчина перерезал себе горло. Самоубийство мужа героини, однозначно, носит ритуальный характер. Смысловой потенциал этого рассказа раскрывается благодаря дуальности понимания описанного события. Персонаж в рассказе совершает самоубийство, так как считает, что только лишив себя жизни, покинув этот мир, он сможет дать возможность новой душе воплотиться в теле своего ребёнка. В данном случае возникает амбивалентность рождения и смерти как двух взаимодействующих понятий. Подобная смысловая система во многом произрастает из архаичного языческого сознания индейцев, понимание мироустройства которых сильно разнится с привычным западным мировоззрением. Своим рассказом Хемингуэй воспроизводит мысль о том, что рождение возможно лишь благодаря смерти, а существование жизни обусловлено постоянным круговоротом перерождений.

В картине «Рассекая волны» (1996, реж. Л. фон Триер) главная героиня Бесс хочет проводить больше времени рядом со своим мужем Яном, который работает на нефтяной платформе в море. Долгая разлука и редкие встречи с возлюбленным тяготят Бесс, и она просит Бога, чтобы её муж был рядом с ней. Её желание воплощается, однако в искажённой форме, так как Ян, получив серьёзную травму во время аварии на платформе, находится в тяжёлом состоянии и теперь прикован к постели. Осознавая своё положение, Ян позволяет Бесс найти себе другого мужчину, с которым она сможет обрести семейное счастье. Бесс, в свою очередь, принимает его волю в нетривиальном ключе: она преступает через традиционные нравственные устои общества, в котором была воспитана, и начинает вести аморальный образ жизни, вступая в сексуальные контакты с разными мужчинами. Экзальтированное поведение Бесс обладает двойственным коннотативным значением, ведь с одной стороны она погружается в бессмысленный разврат, с другой, делает это не с целью получения удовольствия или удовлетворения первичных потребностей, но с целью саморазрушения и исполнения воли

супруга, которую она истолковала неверно. Всё больше разрушая свою жизнь, Бесс наблюдает выздоровление своего возлюбленного, что провоцирует её на осознанное самопожертвование с целью спасения мужа. Мотив соблазнения в данной истории имеет нетривиальное воплощение, так как соблазнителем в данном случае является муж главной героини, Ян, который по сути делает это из добрых побуждений, но в то же время направляет свою жену на ложный путь. Бесс, следуя воле мужа, с одной стороны, поддаётся искушению, нарушив супружеские узы, но с другой, своим жертвенным выбором смогла спасти ему жизнь, отказавшись от своей. Подобная история сродни той, что описана в рассказе Хэмингуэя, и имеет под собой синтез христианского и языческого мировоззрений.

Мотив соблазнения, исходя из вышеописанной сюжетной классификации Борхеса, способен получить реализацию во всех четырёх типах историй. В истории об осаждённой крепости герой-искуситель стремится соблазнить свою жертву с целью получения желаемого результата. Соблазнитель выступает в роли провокатора, который намеренно создаёт различные ситуации выбора для искушаемого героя и, навязывая ему свою волю, ведёт двойную манипулятивную игру. Второй и третий тип сюжета подразумевают историю о путешествии героя. Если соблазн во втором типе истории заключается в преградах на пути центрального персонажа фильма, то в третьем типе истории главного героя соблазняет ложный попутчик, который зачастую олицетворяет внутренние сомнения героя, которые мешают достичь цели. В четвёртом типе фокус внимания переводится на искушаемого персонажа, который совершает кульминационный выбор, связанный с преодолением или подчинением своей воли соблазну. Следует также отметить, что интерпретация сюжетной типологии Борхеса довольно вариативна, и зачастую в картинах может присутствовать синтез различных сюжетных стратегий.

2.2. Композиционное значение сцены соблазнения

Мотив соблазнения – один из структурообразующих элементов развития сюжетной линии, может также получить реализацию в сцене или эпизоде фильма. Отдельная сцена в драматургии сценария содержит в себе закономерные действия героев, которые выражаются с помощью конфликтной ситуации, подразумевающей наличие выбора и вариативность развития фабулы. Если основной конфликт имеет свою протяжённость и ведёт к кульминационному выбору героя, раскрывающему идейно-смысловое содержание произведения, то локальный конфликт отдельно взятой сцены представляет собой один из уровней развития основного конфликта, выраженный через конкретное действие-событие. В свою очередь, конфликт, заложенный в сцене соблазнения, может представлять собой фрагмент развития центрального конфликта, который соотносится с исследуемым мотивом соблазнения или же развивается в качестве отдельного эпизода, образуя второстепенную сюжетную линию. Подобное функциональное значение сцен соблазнения в структуре киносценария напрямую зависит от их расположения в конкретной части драматургического произведения.

Соблазнение в сюжете фильма всегда выступает в качестве испытания, которое должен преодолеть персонаж. Мотив соблазнения может формировать отдельный тип сюжета – сюжет соблазнения – однако наряду с этим он может присутствовать в сюжете инициации или сюжете преображения, выступая в качестве фабульного решения сцены или эпизода. Структура исследуемого мотива способна формировать драматургическую ситуацию таким образом, что персонаж всегда вынужден совершать выбор между своей целью и соблазном.

Сцена соблазнения, которая находится в завязочной части картины, зачастую сопряжена с исходным событием в истории, которое определяет

центральный конфликт, раскрывающийся на протяжении всего фильма. Соблазнение в завязочной части может функционировать в качестве отложенного события, которое получает или не получает реализацию в кульминационной или финальной части картины. Например, в картине Альфреда Хичкока «Незнакомцы в поезде» (1951) завязкой истории является сцена, в которой Бруно Энтони предлагает своему попутчику в купе, Гаю, совершить перекрёстное убийство. Бруно искушает Гаю на совершение преступления, которое позволит ему освободиться от тяготивших его уз. Однако в дальнейшем ситуация усугубляется, так как Бруно действительно совершает убийство жены Гаю и начинает манипулировать им, чтобы тот последовал его замыслу. Сцена соблазнения в поезде находится в завязочной части картины и является исходным событием, которое становится основой для развития центрального конфликта в фильме.

В картине «После прочтения сжечь» (2008, реж. И Коэн, Дж. Коэн) в завязочной части картины тренер фитнес клуба Линда Литцке планирует сделать пластические операции, так как она недовольна своей внешностью, однако она не располагает средствами, чтобы покрыть все необходимые расходы. По воле случая в клубе, где она работает, обнаруживают диск с секретными файлами ЦРУ, и её коллега Чед предлагает шантажировать владельца найденного диска, Осборна Кокса. Линда быстро поддаётся соблазну и вскоре ввязывается в аферу с целью получить деньги, чтобы сделать все необходимые ей пластические операции. Сцена, в которой Линда поддаётся соблазну и начинает шантажировать бывшего агента ЦРУ, является отправной точкой развития сюжета, несмотря на заявленные ранее другие сюжетные линии, которые остаются незавершёнными.

Наряду с использованием сцены соблазнения в завязочной части картины, сцены подобного характера также могут присутствовать во второй части сюжетной конструкции сценария, если рассматривать его с точки зрения классической трёхактной композиции. Второй акт подразумевает

наличие прогрессии усложнений, которая выражается в возникновении разного рода препятствий на пути главного героя к достижению определённой цели. Использование сцен соблазнения в качестве прогрессии усложнений в драматургии сценария свидетельствует о том, что центральным мотивом истории является мотив соблазнения, который напрямую связан с развитием не только фабулы произведения, но и основной сюжетной линии.

В картине Жан-Пьера Жене «Амели» (2001) также присутствует ряд сцен соблазнения во втором акте, на протяжении которых главная героиня, Амели, пытается привлечь к себе внимание Нино, увлекающегося коллекционированием выброшенных фотографий из фотокабинок. Амели находит потерянный альбом Нино и, узнав о главном увлечении молодого человека, хочет вернуть его, но делает это нетривиальным образом. Она дожидается его после окончания рабочего дня, звонит из телефонной будки инкогнито и сообщает Нино, чтобы он следовал стрелкам, если хочет найти альбом. Нино поднимается к собору Сакре-Кёр, на вершине Монмартра, и видит, что незнакомка внизу кладёт альбом в его сумку. Герой быстро спускается вниз, чтобы догнать Амели, но теряет её из вида. После очередного звонка из телефонной будки он находит её фотографии у себя в альбоме, на которых героиня прячет своё лицо под маской, но предлагает ему встретиться в кафе, где работает. Когда Нино приходит в кафе, Амели опять же старается избегать молодого человека и не признаётся ему, что на фотографии изображена она, продолжая сохранять ореол таинственности, но подбрасывает ему записку с назначенным свиданием в другой день. Однако и в следующей сцене их личная встреча не происходит из-за стеснительности героини. После проявленного внимания и созданной интриги Нино сам начинает искать встречи с героиней, и в результате их любовная сюжетная линия заканчивается воссоединением влюблённых. Следует отметить, что соблазнение Амели носит характер игры, но лишённой фальши или

неискренности. В процессе соблазнения она создаёт иллюзию своего образа, делая его неуловимым и тем самым притягательным. Её стратегия обольщения соответствует канонам классического соблазна, о чём свидетельствует воздействие соблазнителя на свою жертву путём изучения потребностей и интересов своей жертвы, и использование условной маски с целью скрыть свою истинную личность от другого персонажа. Однако соблазн Амели, несмотря на свою двойственную природу, носит довольно невинный характер, так как его результат приводит не к деструктивным, а положительным результатам.

Ряд сцен соблазнения во втором акте имеет фабульную последовательность и формирует основное развитие драматургического действия в структуре сценария. Соблазнитель выступает в качестве активного действующего персонажа, который стремится завоевать свою жертву и выстраивает определённую стратегию, которая носит протяжённый характер и обладает ритмической структурой. Основным критерием развития фабульного действия является сокращение дистанции между героями, что приводит к кульминации, в которой искушаемый персонаж осуществляет финальный выбор. Если протагонист не поддаётся искушению и находит в себе силы противостоять соблазну, возникает ожидание, сопоставимое с элементом тайны, что формирует отложенное событие. Основным конфликтом, заложенный в завязочной части сюжета, обретает максимальное значение в кульминации, которая задаёт финал, разрешающий столкновение искушения и нормы.

В картине «Адвокат дьявола» (1997, реж. Т. Хэкфорд) главный герой Кевин, перспективный молодой адвокат, после очередного выигранного дела получает предложение о работе в корпорации Джона Милтона. Милтон предлагает Кевину высокую оплату труда, дорогую квартиру в Нью-Йорке и новый престижный статус. Кевин легко соглашается на новую должность, соблазненный материальными благами, которые предоставляет ему

Милтон, однако это является лишь началом его пути искушения. На протяжении всего фильма Кевин всё больше попадает под влияние своего нового начальника. Фабульный ряд второго акта сценария пронизан мотивом соблазнения и формируется рядом сцен, развитие каждой приводит к большему подчинению главного героя воле Милтона, который является воплощением демонической силы в прямом и переносном смысле. Чтобы полностью подчинить Кевина своей воле Милтон стремится разрушить его отношения с женой, так как для выстраивания манипулятивных стратегий жертва соблазнителя должна быть изолирована от ближайшего окружения, которое также способно оказывать личностное влияние. В сцене корпоративного мероприятия Милтон улучает момент, когда жена Кевина Мэри-Энн остаётся без внимания Кевина, и заводит с ней разговор, в ходе которого располагает к себе героиню, делает ненавязчивые комплименты по поводу её внешности и советует сменить причёску, чтобы ещё больше подчеркнуть её привлекательность. В процессе разговора он проявляет к ней недвусмысленный интерес, выстраивает прямой зрительный контакт и сокращает физическую дистанцию в момент разговора. Мэри-Энн попадает под очарование Милтона и его окружения. Очередной сценой соблазнения является эпизод, в котором Мэри-Энн, с другими жёнами адвокатов из корпорации Милтона, сидит в примерочной магазина одежды. Две другие женщины без стеснения оголяются в присутствии своей новой знакомой и одна из них предлагает Мэри-Энн потрогать её грудь, чтобы проверить настоящая она или нет. Мэри-Энн замечает, как лицо одной искажается в уродливую гримасу. Кевин отказывается верить в необъяснимые видения своей жены, списывая это на психические отклонения, в то время как сам герой проявляет интерес к своей коллеге по работе. Соблазнение Кевина происходит по принципу получения удовольствия и повышения своего социального статуса. Демонический герой-соблазнитель Милтон манипулирует Кевином, играя на его тщеславии и самолюбии. Узнав о том, что Кевин чрезмерно обеспокоен здоровьем своей жены, он решает

отстранить его от судебного дела, над которым он работает, однако Кевин, чувствуя уязвленность своего эго, отвечает, что он готов больше времени уделять работе в ущерб семейным отношениям, так как карьера представляет для него больший интерес. Соблазвившись, главный герой продолжает всё больше попадать под влияние демонического окружения, что приводит к смерти Мэри-Энн, и в результате его самого, так как он, поддавшись соблазну, избрал путь тщеславия, отказавшись от любви и добродетели.

Кульминационный выбор героя в третьем акте также реализуется с помощью соблазна, который является основным механизмом для разрешения основного конфликта в произведении. Кульминационная сцена выстраивается по принципу соблазнения главного героя, когда Милтон предлагает ему вступить в любовную связь с сотрудницей его корпорации. В обмен на исполнение его воли, с целью рождения очередного демонического существа, которое сможет продолжить их род и обладать бесконечной властью над человечеством, Милтон обещает Кевину блаженство и бесконечные удовольствия. Однако Кевин, осознав, что его ложный выбор привёл к смерти любимого человека, решает отказаться от предложения Милтона, выстрелив себе в голову. Самоустранение главного героя является следствием его раскаяния и осознания полного разрушения системы ценностей, которой персонаж был привержен ранее и от которой отступился, поддавшись искушению.

Сцена искушения также нередко присутствует в кульминационной части второго акта сценария, характеризую выбор центрального персонажа после прогрессии усложнений, но перед третьим актом фильма. В книге К. Воглера «Путешествие писателя»⁵⁴, которая раскрывает структурные особенности архетипической сюжетной конструкции истории, можно встретить подобный эпизод. Во втором акте переломным моментом является

⁵⁴Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино / Кристофер Воглер; пер.с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2015. – 476 с.

приближение к сокрытой пещере, которая символически выражает приближение героя к пространству его врага и знаменует преддверие кульминационного сражения. Эта стадия приближения к разрешению центрального конфликта характеризуется паузой, непродолжительной остановкой героя, его раздумьями относительно собственных возможностей. Герою необходимо преодолеть свой страх, который во многом является соблазном, преграждающим путь к победе, и вступить в финальную битву.

В фильме «Голгофа» (2014, реж. Дж.М. Макдонах) главный персонаж, отец Джеймс, в надежде избежать смерти от рук мстителя покупает билет на самолёт, чтобы улететь в другой город но, уже находясь в аэропорту решает вернуться и продолжить своё служение людям.

Соблазнение, выступающее в качестве незримого препятствия, всегда связано с целью героя. Момент искушения в завершающей части второго акта формирует драматургическую паузу перед кульминацией фильма. Подобная сцена также влияет на ритм картины, обозначая замедление в конце пройденного этапа развития сюжетной линии персонажа. В фильме «История одного назначения» (2018, реж. А. Смирнова) главный герой, поручик Григорий Колокольцев, отправляется на службу в Тульскую губернию по настоянию своего отца. Поручик свято верит в гуманистические идеалы, пытается нести просвещение в ряды сослуживцев и хочет восстановить справедливость в отношении ложно обвинённого в растрате средств товарища, которому предстоит трибунал. Главный герой существует в оппозиции к вышестоящим чинам, упрекая их в скудоумии и ограниченных взглядах на жизнь. Поручик Колокольцев, преисполненный либеральных побуждений, схож с героями русской литературы XIX века, выражающими протест поколению «отцов». Однако перед судом, полковник уговаривает его принять решение не в пользу своего товарища, потому что на суде будет присутствовать отец поручика и если суд проголосует единогласно, то граф Толстой сможет попросить о помиловании подсудимого. Поручик

соглашается, поступившись своими идеалами, а после суда выясняется, что его голос мог стать решающим в пользу оправдания подсудимого. В финале картины главному герою поручено руководить казнью осуждённого, после чего поручик, пройдя инициацию, становится частью системы, с которой боролся.

Мотив соблазнения в основе сюжетной линии может представлять собой желание героя отказаться от намеченной цели или же сам отказ от цели может стать объектом соблазна. В фильме «Вкус вишни» (1997, реж. А. Киаростами) главный герой решает покончить жизнь самоубийством и находится в поисках человека, который смог бы закопать его труп. Его попутчики отказываются, ссылаясь на то, что не хотят участвовать в подобном деле, и только один пожилой мужчина соглашается. По дороге он рассказывает главному герою историю о том, как в молодые годы тоже хотел уйти из жизни, но в последний момент одумался, вкусив напоследок растущую на дереве вишню, которая напомнила ему о радостях земного мира. Попутчик также говорит о том, что нельзя противиться воле Бога, создавшего человека и весь этот мир, потому что он даёт нам больше, чем мы способны создать за всю жизнь. Главный герой равнодушно воспринимает слова старика, но после вновь возвращается и просит его на всякий случай проверить, будет он на момент захоронения уже мёртв или нет, что отображает возникшие в душе главного героя сомнения. Сцена разговора между стариком и главным героем находится в завершающей части второго акта фильма, обозначая искушение главного героя отказаться от изначальной цели. Однако следует отметить, что сама цель покончить жизнь самоубийством является соблазном отказаться от жизненных испытаний, принять смерть как покой. Подобный соблазн смерти, как искушение отдыхом и отказом от прохождения жизненного пути, встречается в фильмах М. Ханеке «Любовь» (2012) и «Хэппи-энд» (2017). Главный персонаж фильма «Любовь», Жорж, пытается избавить свою жену от предсмертных

мук, решает задушить её, и тем самым совершает преступление, но в то же время руководствуется благими побуждениями. Его история находит продолжение в фильме «Хэппи-энд», которую он рассказывает своей внучке и после просит её помочь ему уйти из жизни, потому что совершённое убийство кажется ему невыносимым. Соблазн порождает соблазн, который создаёт цепь разрушительных по своей природе событий и размывает границы ценностей, превращая их в игру хаоса.

Сцены соблазнения могут присутствовать в каждом из трёх драматургических актов сценария, но в зависимости от своих задач выполнять различные функции. Соблазн в первом акте зачастую становится завязкой конфликта, определяя дальнейшее развитие сюжета фильма, в котором центральный персонаж борется с внутренним противоречием между желанием и запретом. Соблазн в завязочной части формирует отложенное событие, разрешающееся в кульминации сюжета, а также порождает элемент ожидания, который объединяет сцены и эпизоды сюжетной линии. Если основной сюжет фильма раскрывает тему соблазна, то ряд сцен во втором акте будет решён в подобном ключе, мотив соблазнения будет пронизывать всю фабулу произведения, а персонаж будет совершать выбор между искушением и собственными идеалами. Следует отметить, что мотив соблазнения и его структурные элементы могут присутствовать в сюжетах, не относящихся напрямую к исследуемой теме, однако точки невозврата, моменты выбора протагониста, как правило, выстраиваются в соответствии с логикой соблазнения, что делает соблазн универсальной драматургической структурой для построения и развития конфликта в сюжете фильма.

2.3. Драматургическое решение сцены соблазнения

Драматургическое решение сцены всегда проистекает из специфики конфликта в сюжете фильма, который определяет развитие фабульного действия. Соблазн обладает широким спектром приёмов, каждый из которых

также обнаруживает себя в реализации действия сцены. Объект соблазна зачастую находит своё воплощение в предметном мире, обретая визуальное художественное значение. Соблазн нередко воплощается в метафорическом ключе, отображая противоборство разума и чувств. В сцене убийства Фаустом Валентина Мефистофель пронзает вилкой стену, из которой начинает течь вино, говоря, что вино – это кровь земли, а после отдаёт орудие Фаусту и намеренно толкает Валентина, чтобы тот погиб от рук Фауста. Мефистофель, подогревая в душе Фауста тоску по земным страстям, намеренно делает его убийцей, соблазняя на грехопадение. Орудие убийства, вилка, приобретает дуальное значение: сначала оно дарует чудо, потом смерть. Неоднозначность образа раскрывается в попытке разрушения Мефистофелем, как искусителем, понятий добра зла, которые сливаются в этом предмете воедино.

Решение сцены соблазнения может носить не только метафорический но и предметный характер. В эпизоде первого знакомства Анны Карениной и Вронского в одноимённой экранизации Джо Райта, Вронский, решив произвести впечатление на Анну, дарит крупную сумму денег родственникам погибшего под колёсами поезда рабочего станции. Жест милосердия подкупает героиню, однако он также носит дуальный характер по причине своей намеренной благодетельности и манипулятивности. Следовательно, решение сцены соблазнения отображает конфликт и раскрывает характер персонажей, обозначая внутренние границы дозволенного.

2.3.1. Роль драматургической детали в сюжете соблазнения

Одним из наиболее распространённых приёмов является соблазнение с помощью драматургической детали, которая может обладать различным смысловым наполнением, но в то же время становится основным рычагом воздействия соблазнителя. В картине Йоргоса Лантимоса «Фаворитка» (2019) главная героиня Эбигейл стремится восстановить своё положение в

обществе и, попав на службу в королевскую свиту, пытается заполучить расположение королевы Анны, так как молодая особа, проанализировав ситуацию поняла, что наибольшей властью при дворе обладает главная фаворитка королевы леди Сара Черчилль. В сцене, где Эбигейл временно заменяет Сару, когда та не может провести время с королевой, главная героиня хочет понравиться королеве, ведь она напрямую выражает недовольство её присутствием в своих покоях и желает скорого возвращения Сары. Эбигейл проявляет интерес к кроликам, которые очень дороги королеве, так как она считает каждого питомца одним из своих нерождённых детей. Эбигейл расспрашивает про кроликов и участвует вместе с королевой в праздновании дня рождения одного из них. Исследуемая сцена является начальной в линии взаимоотношений королевы Анны и Эбигейл, которая заменит в результате её прошлую фаворитку и получит власть при дворе. Примечателен тот факт, что именно образ кроликов является в дальнейшем маркёром отображения развития драматургической линии отношений Анны и Эбигейл, так как в сцене когда главная героиня уже является полновластной придворной дамой, она незаметно придавливает ногой королевского питомца, пока Анна не видит этого, что свидетельствует об изначальной фальши в доброжелательном поведении новой фаворитки. Следует также отметить, что оболъщение Эбигейл реализуется по принципу воздействия на соблазняемого персонажа путём вторжения в сферу его личных интересов, которое даёт возможность герою-соблазнителю играть на чувствах другого персонажа и тем самым подчинять своей власти.

В фильме «Зелёная книга» (2019, реж. П. Фаррели) основная драматургическая линия представляет собой парную историю столкновения двух различных характеров персонажей: талантливого пианиста Дональда Ширли и простого водителя Фрэнка Валлелонги, по кличке Тони Болтун. Дональд отличается изысканными манерами и утончённым вкусом, в то время как Тони воплощает образ простого, но добродушного парня,

лишённого буржуазного воспитания и тонкостей в общении с другими людьми. Каждый из них на протяжении всего фильма навязывает друг другу своё понимание мира, и если в начале их взаимодействие подобно конкурентной борьбе за право на собственную правду, то в дальнейшем перерастает в крепкую дружбу, в которой каждый из персонажей способен получить урок у другого. В сцене, когда герои едят в машине, после остановки в кафе, Тони ест жареную курицу и предлагает попробовать его любимый фастфуд Дональду, тот категорически отказывается, так как не приемлет подобного притяжения пищи и брезгливо относится к еде из забегаловок. Однако Тони заставляет Дональда попробовать куриную ножку, после чего Дональд с удовольствием дегустирует её и соглашается с Тони. Этот момент гастрономического соблазна выстраивается по принципу нарушения запрета, так как Дональд больше заботится о манерах, которые не позволяют ему принимать сомнительную пищу в машине. С одной стороны, можно трактовать данный фрагмент в качестве победы принципов Тони над предвзятостью Дональда, однако после приёма пищи, Тони выбрасывает остатки еды из окна машины, на что Дональд реагирует категорично и заставляет своего водителя остановиться и забрать выброшенный мусор. Соблазн реализуется не в полной мере, так как Дональд, идя на поводу у Тони, всё равно сохраняет приверженность своим приоритетам.

В картине «Список Шиндлера» (1993, реж. С. Спилберг) первое появление главного героя происходит в ресторане, где он налаживает контакты с нужными ему людьми: членами СС и высшими чинами немецкой армии. Оскар Шиндлер уже заранее знает, с кем ему стоит завести знакомство и просит официанта передать на соседний столик, за которым сидят немецкие военные, бутылку спиртного в качестве дружеского жеста. После этого они, желая познакомиться с незнакомцем, пересаживаются за его столик и он, расположив их беседой, получает их расположение.

Драматургическая деталь в сценах соблазнения обладает динамической функцией, которая способствует раскрытию конфликта, внешнего противостояния персонажей, каждый из которых стремится сохранить границы индивидуальной системы ценностей.

2.3.2. Телесное соблазнение

Соблазн тела – распространённый приём в сценах, конфликтная основа которых обладает эротическим подтекстом. Визуальное восприятие телесности имеет непосредственную связь с сексуальным влечением, в котором тело становится манипулятивным объектом, провоцирующим желание. Следует отметить, что целью соблазна в подобных сценах не всегда является сексуальный контакт, сколько попытка подчинения себе оппонента с помощью эротического соблазна. В фильме «Основной инстинкт» (1992, реж. П. Верховен) присутствует известная сцена допроса, в ходе которой героиня Кэтрин, в исполнении Шерон Стоун, перекладывает ногу на ногу, и следователи обращают внимание на то, что подозреваемая не надела нижнего белья. Ожидаемый эффект от подобного приёма, направленного на эротическое соблазнение, имеет в первую очередь манипулятивную цель, ведь она стремится отвлечь внимание следователей от самого допроса.

Картина Бернардо Бертолуччи «Мечтатели» (2003) содержит множество откровенных сцен, где герои предстают на экране обнажёнными или пребывающими в физической близости. Однако не все фрагменты, в которых персонажи существуют без одежды, представляют собой элемент соблазнения. В свою очередь после того, как Мэтью не угадывает очередной фильм, Тео говорит, что в качестве штрафа он должен заняться любовью с его сестрой. Изабель принимает правила игры: она раздевается перед Мэтью и начинает танцевать. Описанный момент обнажения героини, безусловно, носит характер обольщения и соблазнения юноши, который сначала

отвергает исполнение заданных условий, но потом поддается инстинктивному желанию, которое владело им и прежде.

В последней трети картины Брюно Дюмона «Человечность» (1999) присутствует сцена, где Домино, соседка главного героя, к которой он питает симпатию, раздевается перед Фараоном и предлагает разделить с ней постель, демонстрируя своё полуобнажённое тело. Главный герой не поддается сексуальному влечению и уходит, отринув поведение Домино, тем самым оскорбив чувства молодой девушки. В рассмотренной сцене автор намеренно делает акцент на обнажённых половых органах героини: кадр, в котором они показаны крупным планом, представляет собой референцию к картине известного французского художника-реалиста Гюстава Курбе «Происхождение мира». Это витальное изображение женских половых органов является антитезой иного кадра в картине, присутствующего в начале, на котором изображено тело изнасилованной и убитой девочки, и завершает лейтмотив дихотомии жизни и смерти. Сцена соблазнения обретает дополнительный символический смысл, который зачастую закладывается в фильмах, относящихся к авторскому кинематографу.

Иным методом телесного соблазнения является тактильное взаимодействие. Прикосновения, как правило, обладают акцентным значением, так как представляют собой динамикообразующие элементы и зачастую находятся в кульминационной части сцены. Тактильный контакт составляет один из этапов процесса соблазнения, который осуществляется на протяжении нескольких сцен. В истории «Мечтателей» (2003, реж. Б. Бертолуччи), прежде чем обнажить своё тело, Изабель, несколькими кадрами ранее, касается пальцами губ Мэтью в ванной во время утреннего туалета и делает ему комплимент. После их первого физического контакта, окрашенного эротическим подтекстом, Мэтью начинает интересоваться молодой особой не только платонически и прячет её фотографию, на которой Изабель запечатлена в полуобнажённом виде.

В картине «Короткий фильм о любви» (1988) польского режиссёра Кшиштофа Кесьлёвского главная героиня, Магда, в сцене первого романтического свидания с влюблённым в неё Томеком, который долгое время наблюдал за героиней из окна дома напротив, предлагает ему прикоснуться к её руке. Юноша робко отвечает и берёт Магду за руку, что символизирует сближение героев. Однако в следующей сцене, когда двое уже находятся дома у Магды и Томек касается по её инициативе полуобнажённого женского тела, тактильный контакт приводит к преждевременной эякуляции, что влечёт за собой цепь трагических событий. Следует отметить, что обе сцены соблазнения в анализируемом фильме выполнены с элементом телесного контакта, который происходит в кульминационном фрагменте. Мотив прикосновений, но уже не в ключе соблазнения, сохраняется и в последней сцене, когда главная героиня приходит домой к Томеку, которого недавно выписали из больницы, и хочет коснуться руки юноши, но его мать отводит её руку, не позволяя разбудить спящего сына.

В картине Андрея Тарковского «Андрей Рублёв» (1966) к главному герою, в сцене языческого праздника, за которым он наблюдает будучи привязанным к деревянной балке, подходит полуобнажённая девушка. Между героями происходит спор об истинном проявлении любви, в конце которого девушка целует главного героя, тот, в свою очередь, не поддаётся чарам обнажённой язычницы. В этом примере прикосновение также происходит в кульминации сцены, как и в предыдущих примерах, что подтверждает закономерность драматургического ритма соблазнения в отдельной сцене, так как исследуемое фабульное действие является стимулом к разрешению конфликтной линии. Таким образом, тактильное соблазнение становится источником движения фабулы и способствует реализации конфликтного взаимодействия персонажей.

Процесс эротического соблазнения может находить вербальное воплощение, которое непосредственно связано с телесностью. Однако тело в вербальном соблазнении выступает в качестве иллюзии, рождаемой фантазиями. Процесс соблазна представляет собой диалог или монолог героя. Важно отметить, что содержание речевого наполнения имеет различные характеристики. В одном случае, герой, использующий вербальное соблазнение, прибегает к методу воспроизведения непосредственно описания сексуальных действий, то есть реализует «шокирующий» метод, напрямую вовлекающий объект соблазнения в подобный дискурс, в другом, герой использует тактику намёков, порождающую работу воображения, как второго задействованного персонажа, так и зрительской аудитории.

В картине Стива Маккуина «Стыд» (2011) в последней трети картины присутствует сцена разбитая на фрагменты, в которой главный герой, Брендон, будучи в баре соблазняет незнакомую девушку. Он завязывает с ней разговор и озвучивает свои сексуальные фантазии, которые хотел бы реализовать с ней. В этой сцене происходит и физический контакт, так как Брендон во время разговора касается девушки. Рассматриваемый фрагмент содержит в себе элементы как вербального, так и телесного соблазнения, однако разговор сексуального характера, безусловно, является превалирующим фактором соблазнения.

Сцена соблазнения во второй части фильма Ларса фон Триера «Нимфоманка» (2013), когда главная героиня пытается выявить сексуальные отклонения у очередного должника, представляет собой вербальное описание действий, предшествующих половому акту, что соотносит используемый метод соблазнения в большей степени с тактикой намёков. Также следует отметить, что вербальное соблазнение в рассматриваемой сцене носит манипулятивный характер, так как объект соблазнения не представляет для героини сексуального интереса.

Вербальное соблазнение, исходя из анализа рассмотренных сцен, осуществляется различными способами, однако имеет одну общую особенность. Герой-соблазнитель вторгается в личное ментальное пространство объекта соблазнения с целью осуществления манипулятивного воздействия. Он не применяет каких-либо конкретных физических действий, но, пробуждая воображение своего собеседника, провоцирует его ответную реакцию, играя на заведомо известных предпочтениях жертвы, частных и потаённых.

Сцена соблазнения может быть решена различными методами, как метафорически, так и предметно, однако её содержание позволяет раскрыть ядро человеческой души, показать внутреннюю борьбу персонажа, которая заканчивается либо поражением, либо сохранением своих прежних идеалов. Драматургия сцены соблазнения доказывает, что может быть пределом для человека, для которого предел является лишь условностью.

ГЛАВА 3. СТРУКТУРА МОТИВА СОБЛАЗНЕНИЯ

Соблазнение всегда подразумевает процессуальное действие, которое обусловлено наличием нескольких участников и исходным событием, сопряжённым с целями героев. В контексте драматургического анализа мотив соблазнения, в связи с широким применением в кинематографическом материале, может быть рассмотрен в качестве отдельной драматургической ситуации среди остальных тридцати шести ситуаций, сформулированных Ж. Польти. Исследованием сюжетосложения на основе теории Польти также занимался советский государственный деятель искусствовед, драматург, теоретик драматургии А. В. Луначарский: «Должен сознаться, сколько я ни напрягал своей фантазии, при всяком моем открытии оказывалось, что то, что я принимаю за новую ситуацию, уже предусмотрено автором в качестве какой-либо коренной вариации уже данной им ситуации...»⁵⁵, – писал он в одном из «Парижских писем», вошедших в сборник «Театр и революция» (1924). Искусствовед также обращается к размышлениям Гёте, относительно общего количества возможных драматических ситуаций в литературе, которые описаны Эккерманом в «Разговорах с Гёте» (1823): «Гоцци утверждал, что существуют всего-навсего тридцать шесть трагических ситуаций; Шиллер же полагал, что их много больше, но не наскреб и этих тридцати шести»⁵⁶. Однако Польти типологизировал и охарактеризовал каждую из ныне известных драматических ситуаций, которые могут лежать как в основе сюжетообразующей структуры драматургического произведения, так и способствовать реализации отдельного эпизода или сцены. Мотив соблазнения может лежать в основе драматургического конфликта и провоцировать возникновение таких драматических ситуаций, как Соперничество неравных, Дерзкая попытка, Адюльтер и другие. Однако наиболее схожей с ситуацией соблазнения по принципу функционирования

⁵⁵ Луначарский А. Театр и революция. М.: Госиздат, 1924. С. 381.

⁵⁶ Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / пер. с нем. Н. Ман; вступ. статья Н. Вильмонта; коммент. и указатель А. Аникста. М.: Худ. лит., 1986. С. 345.

субъектов и наличием цели является ситуация №11. Загадка. Элементы ситуации: 1) задающий загадку, скрывающий что-нибудь; 2) стремящийся разгадать загадку, узнать что-нибудь; 3) предмет загадки или незнания (загадочное) ⁵⁷. Ситуация соблазнения, на примере фильма А. Хичкока «Незнакомцы в поезде», выстраивается по схожему принципу, но имеет определённые особенности. В данном случае присутствуют два центральных персонажа, формирующих основное взаимодействие: Бруно-соблазнитель и Гай-искушаемый. Наряду с героями истории необходимо также обратить внимание на третий элемент ситуации – на предмет соблазна. Предметом в исследуемой истории является потаённое желание Гая, информацией о которой владеет Бруно и в связи с этим пытается манипулировать своим попутчиком. Таким образом, ситуация соблазнения в качестве отдельной драматической ситуации обладает следующими элементами:

- *Персонаж-соблазнитель*, искушающий свою жертву.
- *Искушаемый*, стремящийся противостоять соблазну.
- *Предмет соблазна*, который может быть выражен в качестве материального или нематериального объекта (слава, власть, социальный статус и др.).
- *Запретительная норма*.

Мотив соблазнения присутствует в фильмах различной жанровой направленности, однако драматургические элементы ситуации соблазнения сохраняют свои основные свойства вне зависимости от жанра. Наиболее распространёнными жанрами фильмов, в которых используется исследуемый мотив в качестве сюжетной основы или же разработки отдельных сцен, является драма, мелодрама и комедия. Следует отметить, что драматическая ситуация соблазнения сохраняет свои основные структурные элементы,

⁵⁷Polti G. The thirty-six dramatic situations / Translated into English by Lucile Ray. Franklin (Ohio): James Knapp Reeve, 1924. С. 40–41.

будучи реализованной в любом из жанров, так как её основополагающей функцией является формирование сюжета произведения.

В мелодраматических фильмах мотив соблазнения зачастую носит романтический или эротический характер. В случае драматического конфликта, соблазн может подразумевать нравственно-этическую составляющую сюжетного замысла. Следует отметить, что жанровая дифференциация исследуемого мотива может быть достаточно условной, так как лишь отчасти описывает практическое применение анализируемого явления. В качестве примера использования мотива соблазнения в мелодраматическом и комедийном жанре можно обратиться к фильму «В джазе только девушки» (1959, реж. Б. Уайлдер), основная любовная линия которого выстраивается на основе мотива соблазнения. Музыкант Джо, выступающий в женском ансамбле, пытается соблазнить певичку Душечку, которая поделилась с ним своими мечтами найти идеального спутника жизни. Узнав её желание, Джо начинает играть образ загадочного миллионера, устраивает свидание на чужой яхте, выдавая её за свою, то есть надевает на себя очередную фальшивую маску, свойственную герою-соблазнителю. В сцене соблазнения на яхте Джо ведёт себя неприступно, провоцируя Душечку на активные действия. Персонаж пытается создать вокруг себя ощущение таинственности, рассказывая историю трагической любви юности и о том, что после несчастного случая он не способен испытывать чувства. Комический эффект в данном случае создаётся благодаря тому, что зритель в отличие от героини знает настоящее положение вещей. Схожий приём соблазнения можно найти в фильме Джузеппе Торнаторе «Лучшее предложение» (2013), когда загадочный персонаж Клер создаёт себе образ жертвы жизненных обстоятельств, которая боится контактировать с внешним миром. Зритель не осведомлён относительно манипуляций Клер, чей незащитный образ является фикцией, а под маской «благородной жертвы» скрывается аферистка, желающая

похитить коллекцию портретов главного героя. Мотив соблазнения в меньшей степени поддаётся классификации согласно жанровой принадлежности фильма по причине того, что ключевые драматургические приёмы, способствующие его реализации, остаются практически идентичными, за исключением определённых особенностей в драматургии характеров главных героев и использования элемента тайны.

Ситуация соблазна в исключительно комедийном жанре зачастую носит характер гротеска. В комедии Леонида Гайдая «Бриллиантовая рука» (1969) присутствует сцена соблазнения, в которой роковая женщина Анна соблазняет в гостиничном номере Горбункова, чтобы усыпить его и снять гипс. Комичность данного эпизода во многом базируется на том, что зритель знает о двойной игре героини, в то время как главный герой только догадывается, но пытается сохранить невозмутимость. Также созданию комического эффекта способствует пластика и жесты, однако драматургические приёмы соблазнения остаются типичными: героиня даёт послушать биение своего сердца, приложив руку героя к своей груди, в процессе танца раздевается, демонстрируя тело. Мотив соблазнения в комедийном жанре, как правило, воспроизводит ситуацию эротического соблазна. Наряду с этим в кинематографе можно встретить примеры в комедиях. В картине «Симеон Столпник» (1969, реж. Л. Бунюэль) главный герой подвергается соблазну со стороны дьявола, являющегося ему в разных обликах. Каждое появление дьявола и его последующая попытка соблазнения Симеона представляет собой театрализованный гротесковый фарс, за которым скрывается религиозное искушение. Из этого следует, что дифференциация фильмов, содержащих в себе мотив соблазнения, по принципу их жанровых особенностей недостаточно эффективна, так как драматургические структурные элементы ситуации соблазнения остаются идентичными.

3.1. Характер персонажа-соблазнителя

В современной культурной традиции образ дьявола соотносится не столько с религиозным контекстом, сколько с воплощением зла во всех его проявлениях. Подобное суждение о последовательной трансформации исследуемого образа можно найти в работе К. Разлогова «Боги и дьяволы в зеркале экрана»: «В ходе историко-культурного развития вера в дьявола не раз претерпевала существенные изменения. От первобытных чертей, (...) к догмату христианства о царстве сатаны как антипода Царства Божьего... Но параллельно шел и другой процесс – процесс своеобразной секуляризации демонологии: дьявол как реальное существо уступал место мыслительной конструкции, проверяющей на прочность традиционные религиозные предрассудки»⁵⁸.

Несмотря на условную внешнюю трансформацию исследуемого мифологического образа, основные характеристики персонажа-дьявола, как концепции тотального зла, его цели и методы остаются схожими на протяжении многих веков.

Соблазнитель, как правило, ассоциируется с демоническим началом, благодаря набору определённых качеств и характеристик, которые позволяют создать достоверный драматургический образ. В своей книге «Мастер-класс» Ю. Н. Арабов обращается к работе «Доля дьявола» швейцарского теолога Дени де Ружмона, который выделяет более двадцати пунктов, описывающих основные свойства и проявления дьявола. Следует отметить, что персонаж-соблазнитель в художественном произведении, исходя из авторского замысла, не всегда предстаёт в типичном дьявольском облике, но может обладать некоторыми из его общеизвестных качеств. Для дальнейшего анализа следует выделить наиболее распространённые его характеристики: «(...) 6. Дьявол всегда стремится к власти. (...) 9. Дьявол

⁵⁸ Разлогов К. Э. Боги и дьяволы в зеркале экрана: Кино в западной религ. пропаганде. М.: Политиздат, 1982. С. 142.

лжец и отец лжи. (...) 12. Дьявол любит прятаться за самые лучшие человеческие чувства. 13. Дьявол по природе своей не может быть показан ясно и чётко. (...) 17. Дьявол обещает золотые горы, а платит золотыми черепками»⁵⁹. Исходя из перечисленных характеристик, персонажу-соблазнителю свойственна дуальная природа, которая заключается в неоднозначности его основных целей и поступков. Следовательно, основополагающей характеристикой исследуемого персонажа является ложь, с помощью которой персонаж, прибегая к подлым поступкам, стремится к достижению корыстных целей. Основной психологический портрет персонажа-соблазнителя, который использует ложь в качестве основного средства достижения цели, воплощает образ типичного манипулятора, воздействующего на уязвимые психологические аспекты своей жертвы.

Манипулятор, в первую очередь, исследует и опирается в стратегии психологического подавления своей жертвы на её основные потребности, достижение которых на данный момент является для жертвы невозможным. Как было сказано ранее, герой-соблазнитель может оперировать базовыми, первичными потребностями, однако подобная система ценностей в большей мере характерна для широкой аудитории, на которую оказывается воздействие. «Соответственно, чем уже предполагаемая аудитория, тем точнее должна быть подстройка под ее особенности. В случаях, когда такая подстройка по каким-либо причинам не производится, в ходу снова оказываются универсальные побудители: гордость, стремление к удовольствию, комфорту, желание иметь семейный уют, продвижение по службе, известность (...)»⁶⁰.

Как известно, существует множество разновидностей манипуляций, с помощью которых манипулятор способен воздействовать на свою жертву. Согласно американскому психологу Дж. Саймону, манипулятивное обольщение или же соблазнение свойственно скрыто-агрессивному типу

⁵⁹Арабов Ю. Н. Мастер -класс 01. Кинодраматургия. М.: Арткино; Мир искусства. 2008. С. 63.

⁶⁰Доценко Е. Л. Психология манипуляции: феномены, механизмы и защита. М.: ЧеРо, 1997. С. 114.

личности, который изначально оказывает влияние на свою жертву путём демонстрации своих благих побуждений. Подобные личности «показывают вам то, что вы хотите видеть, и говорят то, что вы хотите слышать»⁶¹. Манипулятор-соблазнитель всегда действует осторожно, не прибегая к открыто агрессивным действиям, так как главной его задачей является получение власти над обольщаемой личностью, которая постепенно начинает доверять ему. В целом, способы психологического воздействия во взаимоотношениях можно условно разделить на две категории: имплицитные (скрыто-агрессивные) и эксплицитные (открытая агрессия). К скрыто-агрессивным манипулятивным проявлениям относятся, как было сказано ранее, основные принципы соблазнения: попытка изображения жертвы, пробуждение чувства вины, за которым стоит скрытое запугивание, а также шантаж, ложь и другие способы воздействия. Открытые стратегии стремятся к более агрессивно выраженной подаче, подразумевая физическое насилие, крик, которые используются для того, чтобы вывести жертву из инертного состояния с целью её дальнейшего подчинения.

3.1.1. Игра в манипуляцию

Ещё одним немаловажным фактором манипулятивного соблазна является элемент игры. Игра, как общекультурный и драматургический феномен, включает в себе элемент театрализованности, который обуславливается существованием правил и наличием ролевых моделей взаимодействия персонажей. Процесс соблазнения в драматургии зачастую подразумевает игровой аспект по причине того, что герой-соблазнитель, чтобы достичь своей цели, исполняет определённую «роль» и диктует правила, по которым должны развиваться события истории.

В первую очередь следует охарактеризовать понятие игры как таковой, вне кинематографического контекста. Основой любого игрового процесса является мимесис, таким образом игра пытается подражать реальности,

⁶¹Джордж Саймон. Кто в овечьей шкуре? // Книгогид.URL: <https://knigogid.ru/books/548656-kto-v-ovechey-shkure/toread/page-10> (дата обращения: 08.02.2020).

создавая свою собственную. Обозначенная условная реальность предполагает наличие правил и ограничений, которые формируют границы иллюзорного пространства и подразумевают наличие ролевых моделей взаимодействия участников. Немаловажной особенностью, которая лежит в основе игрового процесса, является определённая цель, для достижения которой участникам необходимо соблюдать правила и действовать по законам псевдореальности.

В своей книге «Человек Играющий» Й. Хейзинга рассматривает игру в качестве основополагающего элемента человеческой культуры, её движущей силы и формы взаимодействия. Однако в ходе исследования не выявляет единой мотивационной стратегии игры, предлагая различные точки зрения на изучаемый вопрос. «Одни полагали, что источник и основа игры могут быть сведены к высвобождению избыточной жизненной силы. По мнению других, живое существо, играя, следует врожденному инстинкту подражания. [...]. Другие опять-таки ищут это начало во врожденной потребности что-то мочь, чему-то служить причиной, в стремлении к главенству или к соперничеству. Некоторые видят в игре невинное избавление от опасных влечений, [...] или удовлетворение некоей фикции желаний, невыполнимых в действительности, и тем самым поддержание ощущения собственной индивидуальности»⁶². Процесс соблазнения соответствует игровой форме взаимодействия благодаря своим структурным особенностям и точному распределению ролей, обусловленных целями участников. Следует отметить, что любая манипуляция в целом, подразумевающая как открытое, так и скрытое воздействие, существует лишь в рамках установленных правил взаимоотношений, которые должны приводить к искомому результату.

Игровой процесс, свойственный детскому сознанию, как правило, обладает когнитивной функцией. Однако человек осознанного возраста погружается в процесс игры, в большинстве случаев, по двум причинам. В

⁶²Хейзинга Йохан. *Человек играющий* / сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; коммент., указатель Д. Э. Харитоновича. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 24.

первом случае он испытывает потребность в эмоциональной разрядке, как было сказано ранее, и впадает в инфантильное психологическое состояние, которое позволяет ему ощутить себя в зоне комфорта и справиться со стрессом. Второй случай представляет собой игру-манипуляцию, с помощью которой человек осознанно или же бессознательно примеряет на себя определённую роль, чтобы воздействовать на свою жертву, будь то один человек или группа лиц. Ключевым моментом в подобной игре становится именно роль-маска, формирующая лжеобраз, за которым скрываются истинные побуждения игрока. Маска эта может носить совершенно различный характер в зависимости от ситуации.

Исследуемое психологическое поведение индивида коррелирует с драматургической ситуацией соблазнения, так как соблазнитель безошибочно играет на чувствах своей жертвы, преследуя собственные цели. Следует также отметить, что роль-маска позволяет ему умело скрывать свои истинные побуждения и делает манипулятора неуязвимым.

Данное суждение подтверждает ассоциативную связь соблазна с демоническим началом. Игра дьявола кроется в его многоликости. Дьявол-искуситель никогда не предстает перед объектом соблазнения в своём истинном облике, он всегда скрывается за маской. Ярким примером анализа этого образа в кинематографе может послужить ранее упомянутый образ дьявола-искусителя в фильме «Симеон Столпник» (1969, реж. Л. Бунюэль). Притча о монахе-отшельнике представляет собой вольную авторскую интерпретацию жития Симеона Столпника, который принял аскезу и прожил несколько лет вдали от мирской жизни, в пустыне на колонне. К монаху несколько раз является дьявол в различных обликах: в первый раз он предстаёт в облике невинной девочки, которая вскоре оборачивается соблазнительницей, однако после отказа превращается в старуху и убегает; второй раз дьявол является в образе Бога, держащего на руках агнца и призывающего монаха отречься от аскезы в пользу земных удовольствий;

третий раз сатана приходит в облике полуобнаженной женщины, которая предлагает Симеону отправиться в будущее, чтобы убедиться в том, что его старания были напрасны. Данные фрагменты в полной мере описывают многоликость образа соблазителя иллюстрируя дьявольскую природу исследуемого явления.

Персонаж-соблазнитель нередко предстаёт в образе мошенника, который использует некую социальную или же психологическую маску для осуществления своей аферы. Такой образ можно встретить в фильме «Поймай меня если сможешь» (2002, реж. С. Спилберг). Главный герой, Френк Абигнейл, мошенник, который занимается изготовлением фальшивых чеков и примеряет на себя роли различных профессий. Френк – искусный манипулятор, который все время играет на чувствах других людей, используя их в своих целях, при этом скрывая своё истинное лицо безработного юноши из обедневшей семьи. Он облачается в форму пилота пассажирских авиалиний, чтобы повысить свой статус в обществе и без труда обналичивать чеки. Маска, которую надевает главный герой, проецирует образ определённой профессии и открывает ему доступ не только к финансовым аферам, но и позволяет повысить свой социальный статус, так как в фильме наглядно педалируется уважительное отношение общества к человеку, который имеет престижную профессию.

Образ манипулятора-соблазителя, как правило, носит отрицательный характер. Он может быть представлен в качестве антагониста или антигероя, однако в редких случаях манипулятор может обладать неоднозначной оценочной характеристикой. В картине «Пьета» (2012, реж. Ким Ки Дук) главный герой Кан До занимается вымогательством денег у должников и жестоко калечит тех, кто не в состоянии выплатить всю сумму в назначенный срок, чтобы получить деньги по страховке. Однажды к нему приходит женщина, которая называет себя его матерью и раскаивается за то, что бросила его в младенчестве. Женщина намеренно терпит издевательства

Кан До, пытаясь доказать ему свою преданность и любовь, которой она лишила его в детстве. Главный герой постепенно привязывается к ней и начинает испытывать родственные чувства не подозревая, что женщина на самом деле мать одного из покалеченных должников, который в результате свёл счёты с жизнью. Установив эмоциональную связь с убийцей своего сына, она совершает самоубийство на глазах у Кан До, чтобы тот смог ощутить всю боль утраты, которую испытывали другие его жертвы. В данном случае образ женщины-манипулятора, которая притворяется матерью главного героя, носит дуальный характер. С одной стороны, её действия сводятся к обману с целью мести, но в то же время в контексте фильма авторская интерпретация её образа не обладает негативным осуждающим оттенком, так как побудительное событие заставляет зрителя сопереживать её персонажу. А обман, в свою очередь, приводит к полной нравственной трансформации главного героя и раскаянию за содеянные антигуманные действия.

Проводя свою манипулятивную игру, персонаж-соблазнитель либо достигает цели, заставляя свою жертву поддаться искушению, либо проигрывает, убеждаясь в нерушимости убеждений соблазняемого персонажа. Однако существует ещё один вариант развития процесса соблазнения, который характеризуется сменой ролей участников ситуации соблазнения. Исходя из свойственных дьяволу характеристик, перечисленных в классификации Дени де Ружмона, подобный киноперсонаж «не может любить и не любит тех, кто любит». Отсутствие чувств позволяет ему использовать маски, осуществлять манипуляции и обманывать свою жертву с целью получения личной выгоды. Но при возникновении чувства, персонаж-соблазнитель лишается власти, так как его оружие оборачивается против него самого. Зачастую подобная сюжетная структура встречается в фильмах про эротическое соблазнение.

В фильме «Опасные связи» (1988, реж. С. Фрирз), экранизация одноимённого романа Шодерло де Лакло, один из главных героев, виконт де Вальмонт, соблазняет сразу нескольких женщин, замужнюю мадам де Турвель и невинную девушку Сесиль де Воланж. Сюжетная линия соблазнения Сесиль де Воланж является в картине второстепенной, так как ограничивается всего несколькими сценами, в которых Вальмонт сначала вовлекает её в аферу, помогая ей передавать письма от возлюбленного, несмотря на запрет её матери, а после приходит к ней ночью с целью совращения молодой особы. Вальмонт действует агрессивно, подавляя волю своей жертвы, которая пытается сопротивляться. Соблазн в данной сцене осуществляется на грани насилия, герой не прибегает к уговорам, он ставит условие, что если Сесиль поцелует его, то он покинет её покои, однако после поцелуя нарушает обещание, а жертва поддается соблазну. Физическое развращение Сесиль и её тайные отношения с виконтом приводят героиню также к развращению моральному. «Она не просто принимает навыки сексуальных игр, а становится развратницей на духовном уровне. Узнав, что в прошлом её мать была любовницей Вальмонта, Сесиль заливается смехом – её уже ничто не может испугать в игре опасных связей»⁶³. Вальмонт избирает подобную стратегию поведения с учётом характера и неопытности Сесиль, в то время как соблазнение мадам де Турвель выстроено совершенно иным образом. Данная линия является центральной в картине и составляет основную фабульную линию второго акта сценария. Изначально Вальмонт желает соблазнить мадам де Турвель с целью игры, в которой он чувствует себя победителем, используя приёмы обольщения для подчинения своей жертвы. Любовная игра осуществляется для получения власти над женщиной и ощущения собственного превосходства в момент её морального падения. В первой сцене встречи героев Вальмонт, зная о добродетельном характере своей жертвы, признаётся ей в несовершенстве своего морального облика,

⁶³Абдуллина М. Топос соблазнения в экранизациях «опасных связей»: от игры к насилию // Кинематограф желаний и насилия. СПб.: Петрополис, 2016. С. 67–81.

который складывался под негативным воздействием его окружения. Виконт цинично раскаивается в том, что так легко поддавался раньше чужому влиянию, однако его раскаяние и стремление к праведности является лишь способом воздействовать на героиню, так как соблазнитель хорошо знает о её приверженности строгим моральным устоям. Чтобы исправить свою репутацию и продемонстрировать мадам де Турвель свои намерения, он подговаривает слугу, чтобы тот нашёл бедную деревенскую семью, которой он сможет публично дать милостыню и тем самым возвыситься в глазах своей жертвы. В последующей сцене мадам де Турвель положительно реагирует на его добродетельный жест, и он сразу прибегает к активным действиям, признаётся ей в любви и прибегает к тактильному контакту, стремясь поцеловать даму, однако та отвергает его. Ключевым моментом вербального соблазнения является признание в любви и желание подчиниться своей жертве. Примечателен тот факт, что в момент взаимодействия с объектом обольщения герой-соблазнитель полностью меняет свою привычную манеру общения, изображая влюблённость: он смотрит на свою жертву не отрывая взгляд, сокращает физическую дистанцию и периодически совершает резкие эксцентричные жесты, пытаясь передать невозможность сдерживать свои чувства. После ряда отказов мадам де Турвель всё же поддаётся соблазну. В сцене, когда Вальмонт навещает её с целью извиниться за своё признание, он действует неоднозначно: в процессе взаимодействия герой постоянно меняет свою линию поведения, просит прощения, но видя обезоруженность своей жертвы, начинает снова признаваться в своих чувствах, пытаясь подавить волю героини. В сцене также присутствует небольшой фрагмент, в котором герой-соблазнитель смотрит в зеркало, произнося слова о собственном несчастье из-за безответного чувства, которое он испытывает к даме своего сердца. Однако каждый раз при отсутствии прямого зрительного контакта выражение его лица меняется, а момент с отражением в очередной раз демонстрирует неискренность слов и намерений героя. В финале сцены Вальмонт делает

вид, что навсегда покидает свою возлюбленную, после чего мадам де Турвель останавливает его и поддается соблазну чувств, которые он пробудил в ней. Стратегия героя-соблазнителя в случае соблазнения добродетельной замужней дамы выстраивается по принципу манипуляции своей жертвой на основе системы ценностей, которой она привержена, что в итоге приводит к её полному разрушению. В финале картины оба героя погибают, так как их прежние убеждения полностью уничтожаются: мадам де Турвель нарушила свои моральные устои, поддавшись искушению, а неуязвимый соблазнитель потерял свою силу, так как впервые испытал чувство любви, о котором не знал ранее.

3.1.2. Стратегии соблазнителя: тайна, запрет, граница познания

Основополагающим элементом механизма соблазна дьявола, его сакральной силой воздействия является тайна, так как запретное всегда таинственно, по причине своей неизведанности. Фактически тайна представляет собой лишь очертание объекта желания, его идеальный образ, который рисуется фантазией искушаемого. Образ дьявола драматургически реализуется по схожему принципу: он неоднозначен, неуловим, всегда прячется под маской. Наиболее яркое воплощение дьявола, как метафизического зла, создающего ощущение тотального ужаса присутствует в триллерах. Зло в картинах подобного жанра, как правило, предстаёт перед зрителем лишь в его очертаниях, а сам дьявол никогда не показан полностью. Тайна зла проецируется на зрительскую фантазию, которая порождает эмоцию страха в связи с отсутствием какой-либо конкретики в образе дьявола, несущего потенциальную угрозу и разрушение, в то время как облик персонажа остаётся за кадром. «Зло – всегда загадка. (...) Поскольку человеческое сознание имеет телеологический характер, – хорошо ли это, или плохо, но это так, – зло представляется нарушением причинно-следственных

рядов, выстраиваемых нами для объяснения мира и своего пребывания в нем»⁶⁴.

В драматургии иных жанров образ дьявола, как персонифицированного мифологического существа или же олицетворения тотального зла и жестокости, может быть воплощён в конкретном персонаже, который показан отчётливо. В таком случае внешняя неуловимость дьявола, которая используется в триллерах, заменяется внутренней загадочностью и противоречивостью персонажа, делая его притягательным и таинственным для зрителя. «...если носителем страха выступает человекообразное существо, то оно должно обладать качествами гениально сформулированными Достоевским в его “Легенде о Великом Инквизиторе”, а именно: чудом, тайной, авторитетом. Технологически точен в этом смысле людоед Лектор из “Молчания ягнят (...): он владеет чудесным даром чтения мыслей, различением запахов и ароматов через толстое стекло, предвидением событий”»⁶⁵. Ещё один образ ультранасилия воплощается в главном герое «Заводного апельсина» (1971, реж. С.Кубрик) Алексе. Его агрессия проявляется спонтанно и хаотично. В качестве примера следует рассмотреть сцену, в которой Алекс со своими приятелями идёт по набережной и думает о том, что теряет власть в коллективе, однако в этот момент из окна до него доносится музыка, после чего герой осознаёт, что «думанье – для глупых, другие же используют вдохновение, как Бог подсказывает». После чего внезапно нападает на своих друзей, бьёт их тростью и режет руку ножом одному из них. Спонтанная агрессия позволяет Алексу повысить свой авторитет среди сообщников и на время снова подчинить их себе, так как непредсказуемое поведение личности в коллективе также наделяет его силой и властью над другими, но временной, а не постоянной. Данный пример наглядно иллюстрирует внутреннее

⁶⁴ Рассел Дж. Б. Дьявол. Восприятие зла с древнейших времен до раннего христианства. СПб.: Евразия, 2001. С. 8.

⁶⁵ Арабов Ю. Н. Мастер-класс 01. Кинодраматургия. М.: Арткино, Мир искусства. 2008. С. 56.

противоречие главного героя в мыслях и поведении, которое делает его образ неоднозначным. Следует также отметить, что в случае экранизации «Заводного апельсина» образ насилия в лице героев эстетизирован, так как художественное решение их внешнего вида выглядит театрализованным и лаконичным, что позволяет авторам создать на экране современный мифологический образ зла, который впоследствии нашёл своих подражателей. Обратным примером может служить персонаж Гитлера в картине Александра Сокурова «Молох» (1999), где происходит десакрализация мифологизированного образа главной фигуры нацизма. Антиэстетизация зла достигается путём формирования приземлённого и бытового отображения образа центрального персонажа с элементами телесности и физиологизмов.

Характер персонажа-дьявола в картине «Адвокат дьявола» (1997, реж. Т. Хэкфорд) также содержит в себе противоречивость, которая выражается в благих намерениях Милтона, подкупающего молодого адвоката Кевина Ломакса материальными благами. Его истинными намерениями, которые полностью разрушают жизнь главного героя, делая малое добро, дьявол платит большим злом, так как его благо всегда корыстное.

Стремление к постижению тайны в контексте соблазна зачастую связано с нарушением запрета. Запрет, свою очередь, подразумевает наличие точных границ дозволенного и условной нормы, ограничивая тем самым возможность познания. Стремление к неизведанному обладает негативной коннотацией в случае, если тайна находится под запретом и герой преднамеренно нарушает его, чтобы достичь желаемого. Примером стремления к постижению тайны и расширению границ познания может служить основная линия в фильме «Контакт» (1997, реж. Р. Земекис). Главная героиня, учёный, хочет доказать наличие инопланетной формы жизни, преодолевая на своём пути различные испытания, что приводит в результате к положительному исходу. Следовательно, можно выделить два

вида тайны: первая, находящаяся под запретом и порождающая сомнения, представляется губительной и становится предметом искушения, в то время как вторая является источником вдохновения и прогресса.

3.2. Внутренний конфликт искушаемого персонажа

Драматургия взаимодействия персонажей представляет собой борьбу, в которой каждый стремится к достижению собственной цели: если основной вектор действий соблазителя направлен на завоевание и подчинение воли своей жертвы, то процесс соблазнения, с точки зрения искушаемого персонажа, заключается в противостоянии соблазну, который выступает либо в качестве преграды к достижению искомой цели, либо представляет собой испытание, направленное на укрепление или разрушение системы ценностей персонажа в зависимости от его финального выбора. Немаловажным значением также обладает объект соблазна, который напрямую связан с личными интересами искушаемого, продиктованными как индивидуальными потребностями, так и стремлением к постижению запретительной нормы. Объект соблазна, как третий элемент драматической ситуации, следует рассматривать в контексте образа искушаемого персонажа, по причине неделимости взаимосвязанных элементов. Объект соблазна определяется внутренним желанием искушаемого персонажа, которое может быть подавлено по причине сдерживающего фактора как индивидуальной, так и общественной ограничительной нормы.

3.2.1. Нормативность. Искушение запретным

Понятие нормы подразумевает определённые ограничения, связанные с контролем и оценкой поведенческой модели человека. Нормативность распространяется на целый спектр различных сфер человеческой жизнедеятельности и подразумевает урегулированные правила в области государственного права, закреплённого законом, морали, этики, религии,

обычаев, а также индивидуальных норм частных коллективов⁶⁶. Следует отметить, что социальная норма характерна в первую очередь для объединённой группы людей, что позволяет не только осуществлять поведенческий контроль, но также формировать единую систему ценностей для лиц, причастных к этой группе. В контексте ситуации соблазнения герой-соблазнитель провоцирует свою жертву на нарушение нормы, развенчание которой приводит либо к деструкции аксиологической системы человека и попадания в зависимое положение от соблазнителя, либо способствует освобождению от навязанных стереотипов и обретению своего истинного я.

В картине Мартина Скорсезе «Мыс страха» (1991) присутствует сцена соблазнения, в которой бывший заключённый, Макс Кэди, в исполнении Роберта Де Ниро, терроризирующий семью адвоката, совращает шестнадцатилетнюю дочь адвоката, выдав себя за школьного учителя в драмкружке. Макс, предварительно изучив интересы жертвы, выстраивает коммуникацию исходя из потребностей юной девушки. Чтобы расположить девушку к себе, Макс устраняет границы стандартных запретов, которыми, как правило, родители ограждают своих детей, и делает акцент на том, что ограничения такого рода являются следствием вины самих родителей за ошибки, совершенные в молодые годы. Он даёт Даниэль сделать затяжку марихуаны, обсуждает эротическую литературу, играя на подростковом сексуальном влечении, которое основывается не только на физиологии, но и на стремлении к познанию тайны. После чего, убедившись в том, что девушка заинтересована в соблазнителе, касается её лица и целует. В данном случае соблазнитель искушает жертву путём снятия запретов, наложенных на социальные поведенческие возрастные нормы. Подобные нормы напрямую связаны с табуированными сексуальными потребностями, которые в теории З. Фрейда относятся к базовым первичным стремлениям человека. Разрушение нормы позволяет соблазнителю установить контроль над своей

⁶⁶ Мельникова Н. А. Социальная психология / Н. А. Мельникова. М.: Рипол-классик, 2017. – 160 с.

жертвой и добиться желаемого. В контексте фабулы фильма сцена соблазнения обладает негативным коннотативным значением, что характеризует момент соблазна как развращение искушаемого персонажа.

Соблазнение, обладающее положительным коннотативным значением, подразумевает положительный исход разрушения социальных норм, существующих в контексте кинопроизведения. Подобное разрушение позволяет персонажу освободиться от ненужных стереотипов поведения, провоцируя трансгрессию личности. В фильме «Шоколад» (2000, реж. Л. Хальстрём) в небольшой провинциальный городок приезжает молодая женщина Виенн и открывает кондитерскую во время поста. Жители города придерживаются строгих моральных принципов, продиктованных их религиозными убеждениями, однако соблюдение множества ограничений лишает их возможности выбора и внутренней свободы личности. С позиции нравственности соблазнение жителей города запретным делает главную героиню отрицательным персонажем, который создаёт испытания, предлагая другим отказаться от своих убеждений. Однако в контексте развития фабулы фильма героиня является положительным персонажем, который помогает устранить проблемы в жизни горожан и почувствовать себя счастливыми. Виенн помогает воплотиться желаниям других людей, противоречащим установленным моральным принципам, но нарушение привычных норм поведения приводит к обретению внутренней свободы и осознанию собственного я. Этот пример во многом парадоксален, по причине обратного эффекта. Соблазн в данном случае становится благом, а разрушение привычных норм позволяет персонажам ощутить полноту жизни. Следует отметить, что большинство примеров фильмов, в драматургической основе которых присутствует мотив соблазнения, иллюстрируют процесс искушения иначе, придавая негативную нравственную оценку нарушению традиционной нормативности.

Процесс соблазнения также связан с принципом запрета и последующего воздаяния за непослушание, что наиболее ярко иллюстрируется в народных сказках. В своей книге «Исторические корни волшебной сказки» В. Пропп приводит примеры последствий нарушения запрета: «...непослушных царевен, вышедших в сад погулять, уносит змей; непослушных детей, ушедших к пруду, околдовывает ведьма— и вот они уже плавают белыми уточками»⁶⁷. Как правило, запрет возникает извне и представляет собой конкретное действие. В сказке «Сестрица Алёнушка и братец Иванушка» младший брат, Иванушка, мучаемый жаждой, всё же преступает через запрет старшей сестры и пьёт из копытца, после чего сразу же превращается в козлёнка. Подобный пример иллюстрирует классический вариант элемента запрета и его последствий, однако соблазнение в данном случае соотносится с фактором внутренних потребностей, когда основной побудительной силой является личное желание, в то время как герой-соблазнитель в традиционном понимании отсутствует, а его роль частично занимает образ героя-запретителя.

Воздаяние за нарушение запрета может осуществляться фактически, как в вышеприведённом примере из сказки. Но в то же время этот драматургический приём следует анализировать более развёрнуто, рассматривая ситуацию соблазнения не только в контексте фабульного действия, но в качестве основной или второстепенной сюжетной линии. Воздаяние как драматургический элемент может проявлять себя в виде разрушения жизни главного героя, преступившего своими идеалами в угоду соблазну. Зачастую подобная ситуация воспроизводится в историях о запретной любви и коррелирует с драматической ситуацией «Любовь к врагу»⁶⁸, но в то же время отличается от неё набором элементов и целями героев. Примером запретной любви может послужить страсть Анны

⁶⁷ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. С. 22.

⁶⁸ Polti G. The thirty-six dramatic situations / Translated into English by Lucile Ray. Franklin (Ohio): James Knapp Reeve, 1924. С. 98.

Карениной и Алексея Вронского в экранизации романа Л. Н. Толстого. Новое чувство соблазняет героиню отказаться от прошлой жизни, чтобы разделить свою любовь с молодым офицером Вронским. Безусловно, её поступок кажется во многом провокационным по отношению к светскому обществу, осуждающему такое поведение замужней женщины. Сцена, в которой Анна приходит в театр, будучи в новом статусе, становится иллюстрацией попытки главной героини продемонстрировать собственную независимость от социальных предрассудков, лежащих в основе внешнего благополучия. Однако история любви Анны и Алексея Вронского пронизана трагичной предначертанностью. Жизнь Карениной, поддавшейся соблазну запретной любви, постепенно разрушается, что приводит героиню к гибели.

Разрушение личного пространства героя, поддавшегося искушению нарушить устоявшиеся нормы, также характерно для сюжетной линии Марии в фильме Робера Брессона «Наудачу, Бальтазар» (1966). В первых сценах образ героини рисуется чистым и непорочным, она живет в доме с родителями, помогает им вести хозяйство, заботится о сбежавшем ослике, проявляет любовь и нежность. Постепенная трансформация образа героини происходит после того, как её соблазняет Жерар. Несмотря на свою первоначальную неприязнь к Жерару девушка начинает испытывать к нему привязанность, а чувство вины за совершенную ошибку уже не позволяет ей вести прежний образ жизни. Её связи с родителями полностью разрушаются, и Мария предаётся беспорядочным связям. Образ разрушенного внутреннего мира героини выражается в отсутствии пристанища в мире внешнем. Кульминационная сцена, в которой Мария перед вступлением в брак с Жаком решает навестить Жерара, завершает сюжетную линию соблазна героини, которую она не может преодолеть, в результате чего полностью разочаровывается в своей жизни и уезжает из города. Нарушение запрета на прощальную встречу с Жераром в данном эпизоде совершенно органично завершается воздаянием и публичным унижением главной героини.

В фильме «Пола Х» (1999, реж. Л. Каракас) сюжетная линия аналогичным образом воспроизводит деструктивную силу запретной любви, которая поглощает жизнь главного героя, Пьера. Запретность чувства выражается, как в предыдущем примере, неодобрением матери (или родителей) существующей любовной связи. Загадочная девушка Изабель, назвавшаяся сестрой главного героя, о существовании которой он прежде не знал, воплощает в себе чувственность и таинственность женского начала. Она предстаёт в образе жертвы жизненных обстоятельств, смиренно принимающей тяготы жизни. Характер героини пассивен, в то же время алогичность и загадочность, оторванность от социума порождают ощущение хаоса. Можно также предположить, что все характеристики героини, ее образ жизни, путаная манера речи, чувственность и нарушение естественной социальной коммуникации свидетельствуют о том, что её образ соотносится с бессознательным (ИД) началом человеческой психики. Рассматривая историю запретной любви героев аллегорически, можно предположить, что герой, постигая запретные желания бессознательного уровня своего разума, все больше погружается в хаос и теряет связь с реальностью. Погружение в бессознательное также напрямую связано в творческом процессом, что во многом помогает герою в написании романа. Следует обратить внимание на трансформацию пространства главного героя. Если в начале картины он живет в родовом особняке, пребывает в буржуазном мире полном достатка, а картина жизни напоминает идиллический пейзаж, то поддавшись искушению, герой отказывается от прежней жизни и обретает новое пристанище в коммуне люмпенов на территории заброшенной фабрики. Новое пространство имеет явно выраженный оттенок декадентства, а главный герой начинает терять прежнюю силу. В финале картины Пьер совершает убийство кузена из-за своей возлюбленной, что окончательно разрушает его жизнь.

В картине Пьера Паоло Пазолини «Теорема» (1968) мотив соблазнения играет сюжетообразующую роль. Загадочный герой появляется в доме главных героев и постепенно соблазняет всех членов семьи, тем самым разрушая их жизни. Сюжет фильма метафоричен, он иллюстрирует уязвимость буржуазного общества, из-за скрывающейся за внешним лоском внутренней пустоты. Мотив пустоты находит визуальное воплощение в образе мрачной пустыни, в которой оказывается персонаж фильма в финале картины. «Пространство пустыни “не имеет духа”, что значит в данном случае: это пространство не имеет языка, а точнее – не имеет языка, покоящегося на некой божественной грамматике, гарантирующей смысловую связь элементов. Пустыня – уникальное место–объект, свидетельствующий об отсутствии объектов, место, где мир сущего теряет свои права»⁶⁹.

Образ пустыни, как смыслового пространства, говорит не столько об отсутствии целей персонажей буржуазного мира, сколько об отсутствии конкретной системы ценностей, наличие которой формирует прочный фундамент человеческих взаимоотношений. Отсутствие подобной системы делает персонажа хрупким при столкновении с соблазном, позволяя соблазнителю получить власть над своей личностью.

3.2.2. Ценности соблазняемого персонажа

Нормативность, которая помещает персонажа в определенные рамки поведения и позволяет вырабатывать стереотипы мышления, произрастает из аксиологической системы, обозначающей основные ориентиры в социуме. Ценности придают смысл человеческим действиям⁷⁰. Система ценностей – аппарат оценки действий человека и внутреннего контроля. Критерии ценностей напрямую зависят от причастности личности к той или иной культуре, что делает понятие ценностей явлением субъективным и порой

⁶⁹Пьер Паоло Пазолини. Теорема. М.: Ладомир, 2000. С. 606–607.

⁷⁰Шохин В.К. Философия ценностей и ранняя аксиологическая мысль: Монография. - М.: Изд-во РУДН, 2006. – 457 с.

индивидуальным. Аксиология и нормативность формируют границы Сверх-я, которое в процессе соблазнения и выступает в качестве запретительного элемента, продиктованного общественной моралью, религией, культурными традициями и законом. Следует принимать во внимание, что наряду с индивидуальными культурными особенностями, существуют также общечеловеческие ценности, которые подразумевают созидательное начало в человеке и присутствуют во многих религиозных учениях вне зависимости от определённого культурного кода.

В картине «Джульетта и духи» (1965, реж. Ф. Феллини) главная героиня, Джульетта, узнав об измене мужа, испытывает внутренние противоречия и противостоит соблазнам окружающего мира, который кажется героине враждебным, лишённым чистых возвышенных чувств и полным земных страстей. Автор также использует образную символику для иллюстрирования нравственного падения общества: дети обнаруживают на пляже рыбу без головы, в сцене выступления фокусников зрители передают друг другу яблоко, как символ искушения. В сцене разговора Джульетты со своей приятельницей-скульптором, та излагает ей своё понимание Бога, который прежде подавлял и угнетал её, так как существовал в её сознании в качестве абстракции, а теперь предстаёт явлением телесным с безупречными формами, что позволяет ей ассоциировать Бога с любовником. В ответ Джульетта говорит, что ещё с детства считает, что Бог родился с большим окном, которое всегда занавешено и покрыто пылью. Это высказывание героини свидетельствует об экзистенциальном кризисе, который является причиной её внутреннего конфликта, выраженном в противоречии между желанием и запретом. Также приятельница Джульетты призывает дотронуться до её обнажённых статуй, так как на них нельзя просто смотреть, а прикосновение позволяет получить импульс божественной энергии, однако та не поддаётся призыву своей собеседницы. В кульминационной сцене фильма Джульетта всё же решается совершить

измену, но в последний момент отказывается от своего решения, не поддавшись искушению раствориться в окружающем мире полном пороков и лишённом духовного начала. Общая сюжетная конструкция выстраивается по принципу путешествия главной героини, так как каждый отдельный эпизод описывает встречу с определённым персонажем, который порождает драматургическую ситуацию соблазна. Преодолев соблазны и обретя «внутренний храм», Джульетта завершает своё аллегорическое путешествие и приходит в согласие со своими нравственными идеалами.

В фильме «Голгофа» (2016, реж. М. МакДонах) главный герой, отец Джеймс, узнает на исповеди, что один из прихожан планирует его убийство с целью мщения за грехи духовных представителей католической церкви. Однако убийца решил лишить жизни безгрешного священнослужителя, чтобы, по его мнению, своим поступком обескуражить общественность. Священник, проводя последнюю неделю своей жизни в служении, борется с искушением – оказать сопротивление убийце или же принять свою судьбу. Проводя духовные беседы с жителями городка, он все больше убеждается в развращенности человеческой души, разочаровываясь в собственном предназначении. Накануне дня убийства он решает сбежать из города, чтобы избежать приготовленной ему участи, но встречает в аэропорту женщину, которая недавно лишилась мужа в автокатастрофе. Чувство глубокой веры и внутренняя сила, позволяющая вдове пережить личную трагедию, заставило отца Джеймса вернуться в город и пройти уготованное ему испытание. Объектом искушения главного героя фильма становятся его религиозные убеждения, которые вступают в диссонанс с окружающей действительностью и вызывают сомнения в целесообразности его действий. Однако в результате герой преодолевает страх и расплачивается за чужие грехи ценой своей жизни. В данном случае объектом соблазна героя становится не запретительная норма, а личные потребности персонажа, которые сводятся к желанию сохранить свою жизнь.

Искушение верой неоднократно находит отображение в библейских сюжетах. В картине М. Скорсезе «Последнее искушение Христа» (1988), экранизация романа Никоса Казандзакиса, Евангельский сюжет претерпевает фабульную трансформацию, но не утрачивает своего первоначального смысла. Авторы переосмысливают традиционный христианский сюжет, видоизменяя определенные событийные моменты и дополняют его нововведениями. В первую очередь, следует отметить десакрализацию образа Иисуса Христа, изображённого в фильме человеком смертным и склонным к саморефлексии. Главный герой откровенно говорит с экрана, что сомневается в своей богоизбранности и считает, что его праведная жизнь результат постоянного внутреннего страха и отсутствия смелости для совершения греховных действий. Внутренний конфликт главного героя базируется на противлении своей природной человеческой сущности, желании физической близости, обычной мирской жизни, лишённой возвышенной цели, и миссии проповедника, который вынужден отказаться от мирских благ, чтобы посвятить свою жизнь и смерть Богу. В картине присутствует ряд эпизодов, содержащих мотив духовного соблазна. В сцене уединения Христа в пустыне к нему является дьявол в различных обликах, который соблазняет его различными методами. Явившийся в облике змеи, искушитель говорит Христу, что знает всё о страхе одиночества и призывает Иисуса отказаться от желания спасти всё человечество, вместе этого создать семью и наслаждаться земными благами. Спустя десять дней его посещает лев, символизирующий царственную власть, и соблазняет душу Христа мыслями о господстве над простыми людьми, превращая идею богослужения в желание власти. Главный герой не поддаётся искушению и сохраняет веру в собственные убеждения, однако эпизод с деревом познания становится исключительным. Учитывая дуальную природу Христа-мессии и Христа-человека, авторы намеренно делают акцент на том, что увидев перед собой дерево с растущими спелыми яблоками, Христос срывает одно и вкушает плод, из которого начинает истекать кровь, а дьявольский голос напоминает

о себе и предзнаменует последующую встречу. Именно стремление к познанию делает главного героя уязвимым перед силами искушителя. Следует охарактеризовать также визуальное решение этой сцены. Христос описывает белый круг и находится в центре него на протяжении всех этапов искушения в пустыне. Таким образом, следует отметить, что главный герой очерчивает границы своего личного пространства, за которые дьявол не может проникнуть самостоятельно, и только сам искушаемый персонаж имеет возможность выйти из круга, когда решает срубить дерево познания.

Финальный эпизод фильма, описывающий параллельный вариант развития событий, в котором Христос, сошедший с креста, следует за ангелом хранителем, убеждающим его в том, что земные страдания уже позади и Бог дарует ему спокойную мирскую жизнь. Данный эпизод включает в себя сцену физической близости с Марией Магдалиной, которая вызвала широкое осуждение среди зрителей картины⁷¹. Примечателен тот факт, что после внезапной смерти его возлюбленной, ангел хранитель советует Христу сразу найти себе другую женщину, аргументируя это тем, что женщина на самом деле всего одна, просто она обладает множеством лиц. В конце своей мирской жизни, Христос узнаёт от своих учеников, что существо, называвшее себя ангелом хранителем, на самом деле является дьяволом, который уводит его от истинного предназначения. Главный герой преодолевает это искушение путём раскаяния и в финальных кадрах картины вновь оказывается распятым на кресте, избрав путь жертвенности ради спасения душ других людей. Эпизод с мирской жизнью Христа можно трактовать не с точки зрения реального фабульного действия, а скорее условного, внутреннего переживания главного героя, которое выражается в сомнении относительно правильно избранного пути. Ведь, именно сомнение в собственных ценностях и идеалах становится уязвимостью при столкновении с дьяволом-искушителем.

⁷¹ Martin Scorsese. The Last Temptation of Christ // Culture shock. URL: <https://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/theater/lasttemptation.html> (датаобращения: 11.11.2019).

ГЛАВА 4. ТИПОЛОГИЯ МОТИВА СОБЛАЗНЕНИЯ

Предмет соблазна может быть как индивидуальным, так и коллективным, в зависимости от классификации потребностей: личных, субъективных, или же базовых, первичных, таких как стремление к власти, комфорту, продолжению рода и самосохранению. Предмет соблазна может иметь материальную основу или нематериальную, но, как правило, даже конкретный материальный объект в кинопроизведении всё же является лишь художественным образом и подразумевает одну из основополагающих базовых потребностей человека. Предмет соблазна, желаемая цель, непосредственно связана с властью, ведь основная задача соблазнителя заключается в подавлении воли искушаемого, что приводит к его полному подчинению. В связи с этим можно выдвинуть предположение, что соблазнитель тоже является соблазнённым, так как его мотивация зачастую оправдана стремлением к обретению контроля над своей жертвой с целью достижения личной выгоды. Следовательно, соблазн представляет собой манипулятивную борьбу за власть, которая может распространяться на различные сферы жизни человека.

Предмет соблазнения следует классифицировать в соответствии с иерархией ценностей. Соблазн существует в различных пластах человеческого бытия, затрагивая все сферы жизни человека. Наиболее значимым, исходя из христианской догматики, следует считать этическое и духовное искушение, которое сродни гордыне, как самому тяжкому из семи смертных грехов. Иным уровнем соблазна является соблазн властью над жизнью человека или же социальное соблазнение, искушение которого заключается в стремлении к материальным благам в ущерб уважению к чувствам ближнего. Соблазн материальный напрямую связан с соблазном телесным, что находит отображение в соблазне эротическом, воздействующем на животную природу человеческой природы.

4.1. Этическое и религиозное искушение

Этический и религиозный соблазн стремится поглотить душу человека. Вектор соблазна направлен на подчинение вследствие разрушения прежних идеологических установок и разрушения аксиологической системы соблазняемого. С точки зрения развития драматургии сценария процесс этического и религиозного соблазна в большинстве случаев выражается в качестве наличия преград на пути главного героя, который подвергается искушению персонажа-дьявола. «Христианская теология перераспределяет ответственность за совершение зла и добра. То, что свершается в жизни доброго, свершается с божьей помощью, по божьей милости. Зло творится исключительно по воле человека»⁷². Искушение и соблазн являются неизбежными атрибутами пути человека к познанию основы божественной природы бытия, которое обуславливается преодолением животного начала в человеке. В контексте использования данного типа соблазнения, имеющего религиозный и этический подтекст в драматургии фильма, следует отметить, что в образе соблазнителя выступает персонифицированный антропоморфный дьявол-искуситель.

В картине «Монах и бес» (2016, реж. Н.Досталь) Николая Достала в первой части фильма бес действует через монаха Ивана, благодаря чему тот исполняет все трудновыполнимые послушания с лёгкостью и за короткий срок. Образ беса, в контексте зрительского восприятия, сливается с образом самого монаха, что приводит к дуальной оценке его действий. Во второй части картины, когда на экране появляется сам действующий персонаж, драматургия взаимодействия основных персонажей становится более наглядной. Бес пытается манипулировать монахом, искушает его вкусной едой, питьём, заставляет писать донос на действующего настоятеля монастыря, пытается спровоцировать его гордыню. В разговоре с бесом Иван хочет узнать у него, почему бес кажется таким чудным. На что бес отвечает,

⁷²Царьков И. Концепция безопасности в христианской теологии // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева, 2014. № 1(80). С. 195–212.

что чудным его сделало такое длительное пребывание вместе с Иваном, а после добавляет, что было бы лучше, если бы он кинул бомбу под ноги государю, для создания государства-республики, но не может этого сделать, так как радеет за карьеру Ивана и хочет продвинуть его. Тем не менее монах противостоит бесу, пытаясь не поддаваться на его провокации. Во второй части картины Иван находится в уединении, в лесу, вдалеке от людей и монастыря. В отшельничестве ему проще бороться с искушениями беса, отделившись от социального процесса монастырской жизни. Основной поворот в фильме заключается в том, что монах не только выдерживает все испытания, не поддаваясь искушениям беса, но и своим следованием христианскому закону побуждает беса к отказу от своей демонической сущности. Главный герой не столько побеждает беса, сколько искореняет его изначальную природу, так как победа в агрессивном понимании этого слова противоречит основной христианской догматике о непротавлении злу насилием, которое также было сформулировано в контексте русского христианского дискурса Л. Н. Толстым. «Не противься злу насилием!(...)- перефразированный фрагмент евангельского текста»⁷³, ставшее крылатым выражение принадлежит Л. Н. Толстому и призывает к внутреннему смирению, прекращению зла путём собственного отказа от него в противодействии, что приводит к очищению души от злой первородной агрессии.

Мотив искоренения зла и победы над дьяволом искушителем в традиционных христианских источниках носит догматический характер, однако в современной культуре зачастую происходит осмысление учения Христа с помощью возможной интерпретации Евангелия и других христианских парадигм. Существуют различные мнения в теологии относительно трансформации священного писания, которые в большинстве своём выражают отрицательное отношение к неточному воспроизведению

⁷³ Шулежкова С. Г. Непротивление злу насилием и не могу молчать (крылатые выражения Л. Н. Толстого) // Проблемы истории, филологии, культуры, 2013. № 1 (39). С. 225–240.

библейских сюжетов. Однако наряду с ними существуют также и положительные мнения. «Флоровский подчеркивал, что развитие должно идти “вперед, к Отцам”. Задача состоит в том, чтобы понять религиозный и нравственный смысл их наследия, а не в том, чтобы коллекционировать их разрозненные мнения по конкретным вопросам. Александр Мень призывал своих читателей не бояться творческого подхода и критического мышления в богословии»⁷⁴.

Образ героя-искусителя в фильмах в большинстве случаев представляет собой традиционный образ дьявола, но наряду с подобным трактованием исследуемого персонажа, в качестве соблазнителя может выступать обычный человек, наделённый демоническими свойствами, без конкретных указаний на его мифологическую природу. В картине «Пятая печать» (1976, реж. З. Фабри) режиссёра Золтана Фабри, экранизация одноимённой повести Ференца Шанты, соблазнение носит этический характер. В финальной части картины герои оказываются арестованными тайной полицией по ложному доносу, а чтобы вернуть свою свободу им приходится сделать непростой выбор. После пыток их отводят в комнату, в центре которой находится заключённый, подвешенный за руки так, что его фигура напоминает распятого Христа. Тюремщики ставят условие, что свободу получают лишь те, кто ударит заключённого два раза по щеке. В данном случае возникает аналогия со Священным писанием и Нагорной проповедью Христа. Эта сцена в полной мере воспроизводит драматургическую ситуацию соблазнения, которая подразумевает выбор между искушением и противлением злу. Лишь один из четырёх героев решается поддаться соблазну и ударяет заключённого, после чего оказывается на свободе. Учитывая дополнительные факты описываемой истории, персонаж, ударивший заключённого, сделал это не только исходя из своей собственной выгоды, желая получить свободу, но он также стремился

⁷⁴ Намли Е. Православное богословие и искушение властью // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2014. № 3. С. 12–41.

сохранить свою жизнь, так как укрывал в своём доме детей, чьи родители были арестованы за неугодные политические соображения. Неоднозначность исследуемого сюжета в том, что герой совершает зло во благо, и в результате, сохранив свою жизнь, идёт по опустевшим улицам, в то время как вокруг раздаются взрывы снарядов, рушатся дома, так что создаётся ощущение, будто из одного пространства тюремного ада, он оказывается в ином аду, своём собственном.

Соблазн и нарушение запрета, как правило, подразумевает воздаяние, которое настигает персонажа, поддавшегося искушению. Однако данное суждение пребывает в обществах, культура которых основывается на религиозной парадигме, в то время как менее подверженные религиозно-этическим догмам общества пренебрегают подобными выводами. Согласно опросу американского института общественного мнения Gallup International, Франция является страной с одним из самых невысоких показателей религиозности среди европейских государств ⁷⁵. Мотив соблазнения, встречающийся в некоторых произведениях французской литературы и кино, может обладать иной структурой, нежели традиционное использование исследуемого явления. В качестве примера можно привести экранизацию одноимённого романа Ги де Мопассана «Милый друг» (2012, реж. Д. Доннеллан), главный герой которого поднимается вверх по карьерной и социальной лестнице путём обольщения женщин, но в финале не получает разоблачения или наказания за свои действия, а наоборот, получает желаемое. Мотив соблазнения, воспринимающийся как благо, присутствует в фильме «Амели» (2001, реж. Ж.-П. Жёне) и в картине «Откройте, полиция» (1984, реж. К. Зиди), сюжет которого выстраивается на основе мотива соблазна. Полицейский Рене обучает своего младшего напарника Франсуа тонкостям работы. Рене коррупционер, который пользуется

⁷⁵GlobalIndexofReligiosityand Atheism // Wayback Machine. URL: <https://web.archive.org/web/20131021065544/http://www.wingia.com/web/files/news/14/file/14.pdf> (дата обращения: 18.11.2019).

профессиональным положением, но при этом сохраняет баланс преступности в своём районе. Полицейский не платит в ресторанах, шантажируя хозяев обнаружением нарушений, не арестовывает нарушителей закона, с которыми сохраняет негласное соглашение, вместо ведения службы делает ставки на конных скачках, где нередко выигрывает. Примечателен тот факт, что Рене, несмотря на свои порочные слабости, создаёт впечатление положительного и добродушного персонажа, что делает его образ дуальным и неоднозначным, так как он не чужд таких понятий, как любовь и дружба. Первая реакция Франсуа на подобные действия своего старшего напарника оказывается отрицательной, но вскоре он соблазняется благами своей работы и начинает действовать аналогичным образом. Рене стремится полностью подчинить Франсуа своей воле, он демонстрирует ему уязвимость идеалистических взглядов на стражей правопорядка и знакомит с проституткой Наташей, которая соблазняет Франсуа, и тот полностью попадает под её обаяние. Франсуа постепенно попадает под полное влияние Рене и вовлекается в криминальные дела своего напарника. Концовка фильма в мировом и советском прокате различна. Изначальный финал включает в себя сцену, в которой Франсуа встречает Рене, вышедшего из тюрьмы, подъехав к зданию тюрьмы на беговой повозке с лошадью, предназначенной Рене в качестве подарка. Таким образом, фильм заканчивается хэппи-эндом, что также говорит об отсутствии элемента воздаяния, так как тюремное заключение героя тоже проходило в комфортных условиях. В советской версии, концовка фильма претерпевает изменения, и кадр обрывается в момент, когда Рене выходит из тюрьмы и оглядывается на пустынную улицу. Подобный эпизод иначе интерпретирует финал, лишая историю, рассказанную в фильме, положительного исхода.

4.2. Политическое соблазнение

Исследование драматургических механизмов, способствующих построению сюжетообразующих элементов кинокартин, затрагивающих

политическую тематику, напрямую связано с анализом социального процесса и его воздействием на ход исторических событий. В случае социального соблазна происходит нарушение персональных границ субъекта, в то время как политическое соблазнение стремится к нарушению границ общественных, воздействуя на широкую аудиторию.

Иллюзорный мир кинематографа не стремится к существованию в замкнутой парадигме собственной мифологии, а находится в непрерывном взаимодействии с реальностью, отображая социальные и культурные метаморфозы настоящего. Любое историческое событие или же общественные процессы, влияющие на развитие отдельного социума и цивилизации в целом, как правило, находят отображение в кинематографических произведениях. Художественное отображение исторических событий может происходить напрямую, в виде документальной кинохроники или же условно, сквозь призму индивидуального взгляда на события. В первом и во втором случае основополагающим фактором является осмысление исторического фрагмента реальности в рамках художественного пространства фильма, которое создаётся по законам драматургии. Задачи драматургии сводятся к описанию жизненных процессов, существующих или существовавших в реально-историческом контексте, в рамках сюжетной структуры с помощью конкретных суггестивных приёмов.

Соблазнение в политической сфере обращено к массовой аудитории и работает по принципам воздействия на коллективное бессознательное, что подразумевает использование манипулятивных стратегий соблазнителя, апеллирующих к базовым потребностям. Для более детального анализа исследуемой темы следует рассмотреть картины американского и европейского кинематографа, режиссёров Б. Левинсона, М. Ритчи, И. Сабо и других, наиболее подробно описывающих манипулятивные методы в политической сфере западных государств.

В картине «Хвост виляет собакой» (1997, реж. Б. Левинсон) нет персонафицированной искушаемой жертвы, так как в этой роли выступает весь электорат Соединённых Штатов Америки. Однако есть группа лиц, которая организует фиктивную войну с Албанией, чтобы отвлечь общественность перед выборами от сексуального скандала, в котором задействован действующий президент. Конрад Брин, в исполнении Роберта де Ниро, и его помощница обращаются за помощью к голливудскому продюсеру Стенли Мотсу, чтобы тот помог воплотить в жизнь задуманную политическую фантазмагорию. В процессе инсценировки военных действий Мотс использует классические манипулятивные приёмы для воздействия на массовую аудиторию. Он записывает видеоролик, в котором несчастная албанская девушка убегает от террористов, держа в руках котёнка, фальсифицирует встречу президента с албанскими беженцами, в ходе которой маленькая девочка вручает президенту сноп пшеницы в честь народного праздника, а президент укрывает пожилую женщину своим плащом от дождя. Все эти драматургические приёмы традиционно используются в голливудском кинематографе и воздействуют на массовую аудиторию, вызывая сопереживания, так как зрителю свойственно ассоциировать себя с жертвой, которая терпит бедственное положение и ждёт появления сильного героя, готового прийти на помощь, но в данном случае голливудский киноязык переходит на уровень политической манипуляции. После неудачного завершения иллюзорной военной компании, Мотс решает не останавливаться на достигнутом и продолжить своё шоу, введя в игру нового героя – оставшегося в плену после вывода войск сержанта Шумана. Этот ход вновь привлекает внимание электората, который начинает переживать за судьбу несчастного военнопленного и надеяться на его скорейшее спасение. Подобный ход также рассчитан на провоцирование сопереживания и приводит к сплочению людей перед общей трагедией. Президент в этом сценарии выполняет функцию благородного спасителя, который заботится о своих гражданах и пытается спасти из плена

несчастливого сержанта. Особую изюминку добавляют отдельные детали в виде написанной по случаю поддержки героя войны песни «Старый башмак», название которой также является кличкой сержанта и фразы переданной азбукой морзе на свитере пленного: «Мужайся, мама». Создавая иллюзию внешней угрозы, продюсер позволяет повысить рейтинг президента, делая его образ на фоне развернувшихся фиктивных военных действий спасителем американского народа от международного терроризма. Образ продюсера Мотса полностью соответствует классическому манипулятору-соблазнителю, который играет на чувствах аудитории, провоцируя её на определённые действия с целью собственной выгоды.

В сериале «Карточный домик» (2013–2018), который описывает интриги на политической арене США, также представлены различные варианты манипуляций и присутствуют отдельные сцены манипулятивного соблазнения. В третьей серии первого сезона конгрессмен от демократической партии Френк Андервуд отправляется в небольшой провинциальный город на юге страны, чтобы уладить инцидент, связанный с персикомером, большим монументом в виде персика, который послужил причиной гибели молодой девушки. С одной стороны, ситуация кажется нелепой и не подразумевает вины политика – ведь девушка попала в автокатастрофу по своей вине, так как будучи за рулём писала смс про увиденный только что персикомер, но её родители и другие жители города винят в её смерти Андервуда, который в своё время отказался от демонтажа монумента. Андервуду необходимо быстро загладить этот конфликт, чтобы избежать судебной тяжбы с родителями девушки, что может негативно сказаться на его репутации. Прямые извинения политика вызывают лишь раздражение у скорбящей семьи, после чего Андервуд выступает с речью в церкви во время службы. Конгрессмен начинает свою речь с разговора о том, о чём «все не любят говорить – о ненависти» и далее рассказывает, как сам был зол на Бога, когда умер его отец, тем самым приравнивая своё

положение к положению скорбящей семьи. Однако герой раскрывает свои истинные чувства, в процессе речи обращаясь на камеру и рассказывая, что на самом деле смерть отца не произвела на него сильного впечатления, так как он считал его лишним человеком, а его уход никак не отразился на его дальнейшей жизни. В начале монолога, он сразу снимает запрет на высвобождение негативных эмоций, что позволяет ему войти в контакт с аудиторией и далее продолжать разговор в открытом доверительном ключе. Речь политика для прихожан выглядит убедительной и в результате меняет отношение к Андервуду. Политик воспользовался довольно простой манипулятивной стратегией развенчания своего образа холодного лидера, рассказав лживую историю личной трагедии, и дал понять, что разделяет горе семьи погибшей девушки, так как сам когда-то был в схожем положении. К тому же во время речи он использует импульсивные ораторские приёмы, использует жестикуляцию, ударяет кулаком по аналою, что с точки зрения психофизики отдалённо напоминает ораторскую манеру Адольфа Гитлера. Имплицитно воздействуя на эмоции своих оппонентов и установив с ними доверительный контакт, он приходит к желаемой цели и разрешает проблему, избежав судебной тяжбы.

Также как властитель имеет возможность оказывать влияние на общество, так и сама власть способна трансформировать личность персонажа, который вступает в игру с властью. В таком случае, сама власть становится основным объектом соблазна.

В фильме «Кандидат» (1972, реж. М. Ритчи) адвокат Билл Маккей выдвигает свою кандидатуру на пост сенатора США. Маккей вступает в политическую борьбу с честными намерениями, он представляет интересы простых людей и не стремится к власти ради личной выгоды. В процессе предвыборной кампании его искренность и идеалистические взгляды используются в качестве элементов имиджа политика для привлечения большей избирательной аудитории. Маккей стремится открыто выразить

свою позицию и высказывается прямолинейно, что отнюдь не добавляет ему политического веса и количества сторонников. Для достижения успеха ему необходимо создать публичный образ, маску, которая является неотъемлемой частью политической игры. В первой части картины герой отрицательно воспринимает условия предвыборной кампании, которые навязывают ему люди из штаба. Однако чем дальше он увязает в политической борьбе, тем меньше становится его сопротивление. В финальной части картины Маккей, соблазнившись властью, сам становится соблазнителем, и его экранный образ полностью трансформируется: он открыто играет на публику, избегает в речи прямых высказываний и соображений, говорит оживлённо об абстрактных и пустых понятиях, что вызывает у обширной аудитории больший интерес, нежели честное политическое высказывание. Можно сделать вывод, что с точки зрения авторов фильма, успех на политической арене в большей степени зависит от образа кандидата, нежели его предвыборной программы.

Иной пример заигрывания с властью можно встретить в фильме «Мефисто» (1981, реж. И. Сабо), экранизация романа Клауса Манна «Мефисто: история одной карьеры». Главный герой, актёр Хендрик Хофнер, изначально осуждает национал-социалистов и не разделяет их политических взглядов. Он позиционирует себя как «человек искусства», живёт театром и держится вне политических споров. С приходом к власти нового правительства, Хендрик ещё не осознаёт бедственность своего положения и отказывается уехать вместе со своей женой, объясняя это тем, что не верит в тотальную власть новой идеологии. Вскоре главный герой понимает, что для сохранения карьеры ему необходимо примкнуть к новой власти и отныне работать на новую идеологическую систему. «Продав душу» нацистам, главный герой получает карьерный взлёт и становится директором театра, ему симпатизирует министр иностранных дел и обеспечивает протекцию. Примечателен тот факт, что симпатия министра возникла после того, как он

увидел Хендрика на сцене в роли Мефистофеля, который, по его мнению, является новым национальным героем Германии, а политика, с его слов, «это тот же театр, здесь тоже идёт игра, только сцена – весь земной шар». Получив власть и карьеру, Хендрик оказывается в золотой клетке, откуда уже не может найти выход, так как его жизнь отныне не принадлежит ему, а представляет собой лишь звено идеологической системы.

Структура процесса соблазнения в фильмах, посвящённых политике, в большей степени основывается на воздействии на большую аудиторию, электорат, поэтому включает в себя манипулятивные приёмы, обращённые к базовым потребностям, свойственным большинству людей. Политическое соблазнение, наряду с социальным, подразумевает вертикальный вектор воздействия, по причине существования в иерархической системе власти, борьба за которую осуществляется не столько в контексте соперничества между персонажами, сколько в воздействии на коллектив людей.

4. 3. Социальное соблазнение

Драматургические приёмы мотива соблазнения в фильмах, затрагивающих социальную и политическую проблематику, отличаются от внесоциальных картин наличием иерархической структуры, в рамках которой существуют персонажи истории. Основополагающими факторами социальной структуры являются «господство» и «подчинение», которые представляют собой оптимальную модель социальных взаимоотношений в связи с изначальным неравенством людей, обусловленным множеством факторов. «...В целях взаимного самосохранения необходимо объединяться попарно существу, в силу своей природы властвующему, и существу, в силу своей природы подвластному»⁷⁶.

В сюжетообразующей структуре кинопроизведения ситуация соблазнения зачастую коррелирует с драматической ситуацией

⁷⁶Аристотель. Сочинения: в 4 томах / пер. с древнегреческого; общ. ред. А. И. Доватура. М.: Мысль, 1983. Т. 4. С. 377.

«соперничество неравных»⁷⁷, которая входит в число тридцати шести драматических ситуаций по теории Польти. Если рассматривать эту ситуацию в исследуемом контексте, то подобная иерархическая расстановка подразумевает не столько конкуренцию двух героев, сколько попытку одного из них воздействовать с помощью манипулятивных методов на другого с целью получения желаемой цели. Образ героя-соблазнителя представляет собой доминирующего персонажа, владеющего большей информацией и, следовательно, властью, нежели его жертва. Таким образом, жертва, то есть искушаемый герой, проходит определённое испытание-инициацию, результат которого влияет на развитие и смысловое наполнение основной или же побочной сюжетной линии.

В картинах, затрагивающих социальную проблематику, может существовать два различных варианта развития событий. В первом случае герой-соблазнитель находится на низкой социальной ступени, стремясь с помощью искушаемого героя, который обладает более высоким социальным статусом, изменить своё социальное положение и перейти на ступень выше. Зачастую такая перемена социальных ролей в большей степени напоминает психологическую игру, когда герой-соблазнитель стремится не напрямую (в юридическом смысле) «захватить территорию», а подавить личность своей жертвы и за счёт этого изменить свой социальный статус. В данном контексте, мотив соблазнения напрямую связан с трансформацией социального статуса героя.

В фильме «Слуга» (1963, реж. Дж. Лоузи) Хьюго Баррет, слуга главного героя, обеспеченного молодого человека Тони, входя в круг доверия, постепенно подчиняет себе своего хозяина подавляя его волю, что со временем приводит к перемене психологического статуса главных героев. Вера, подруга Баррета, представляющаяся его сестрой, по его указанию

⁷⁷Polti G. The thirty-six dramatic situations / Translated into English by Lucile Ray. Franklin (Ohio): James Knapp Reeve, 1924. С. 76.

соблазняет Тони, что приводит к необратимой цепи событий, завершающейся полным разрушением личности Тони и его привычного образа жизни. Баррет намеренно приглашает в дом свою подругу для соблазнения хозяина, чтобы оградить Тони от влияния его невесты и полностью подчинить своей воле. Герой-соблазнитель, стремящийся к власти над своей жертвой, выстраивает свою стратегию, основываясь на системе ценностей искушаемого героя с целью разрушить её или совершить подмену. Подобный ход делает жертву максимально уязвимой для дальнейших манипулятивных воздействий.

В картине «Брак по-итальянски» (1964, реж. В. де Сика) Филумена, в исполнении Софи Лорен, стремится соблазнить Доменико, в исполнении Марчелло Маджорани, чтобы сочетаться с ним законными узами брака. Её стремление в получении социального статуса жены обусловливается желанием иметь права на недвижимость и улучшить благосостояние своих детей. Героиня прибегает к различным манипулятивным воздействиям. В первую очередь она пытается добиться своей цели, прибегая к эротическому соблазнению. Однако эти методы не приводят к желаемому результату, так как Доменико пользуется её расположением не планируя официально оформлять их отношения, ведь Филумена обладает более низким социальным статусом, нежели он. В дальнейшем Филумена переезжает в дом к Доменико в качестве любовницы, но живёт в отдельной комнате бывшей домработницы. Филумена, узнав, что Доменико решил жениться на другой женщине, в результате добивается своей цели лишь притворившись смертельно больной, и на смертном одре просит, чтобы Доменико заключил с ней официальный брак. Следует отметить, что в данной картине манипулятивная стратегия персонажей обладает зеркальным эффектом, когда оба действующих героя ведут двойную игру, исходя из личных интересов.

Другим примером может послужить фильм «Кококо» (2016, реж. А. Смирнова). Главная героиня работница музея, Лиза, предлагает своей

малознакомой попутчице, Вике, пожить у неё в период отпуска. Получив такую возможность, Вика, будучи из иной социальной среды, поначалу входит в доверие к главной героине, дарит подарки, занимается домашним хозяйством, но после, убедившись в полном расположении Лизы, начинает вести себя более раскованно, вытесняя её из пространства собственной квартиры и вторгаясь в личную жизнь. Героини Лиза и Вика существуют в различных социальных и психологических парадигмах. Лиза попадает под очарование авантюрного характера Вики, так как сама ограничена собственными предрассудками, социальными рамками и поведенческими нормами, но не предполагает, что её новая подруга просто пытается воспользоваться её гостеприимством и интеллигентностью, что в результате приводит к разрушению личного пространства Лизы.

Иным вариантом развития мотива соблазнения в драматургии фильма в контексте социальной проблематики может служить расстановка, в которой герой-соблазнитель обладает более высоким социальным статусом, нежели соблазняемый герой. В качестве иллюстрации такого случая можно привести пример из фильма Юрия Быкова «Дурак» (2014). С драматургической точки зрения, в начале и финале картины главным героем является инженер Никитин, который пытается спасти людей из разрушающегося дома. Однако во втором акте главным действующим лицом, принимающим решения и развивающим сюжетную и фабульную линии, становится антагонист, мэр города, Нина Галаганова. Она пытается оказывать сопротивление системе, которую сама же и контролирует, но оказывается не в состоянии изменить давно запущенный механизм. В разговоре с Богачёвым, инвестором нового жилого комплекса, в который отказываются переселять жильцов аварийного дома, Галаганова поддаётся искушению отказаться от идеи спасти людей, которые находятся в опасности, чтобы сохранить благополучие собственной жизни. Несмотря на высокую должность Галагановой, Богачёв, обладающий большими финансовыми ресурсами, оказывается в социальной иерархии на

ступень выше, что не даёт возможности мэру осуществить задуманное, так как она делает выбор в пользу собственной выгоды.

В южнокорейском фильме Пон Джун-хо «Паразиты» (2019) также можно обнаружить пример социального соблазна и попытки смены социальных ролей. Каждый из членов семьи бедняков, живущих в подвальном помещении, стремится по-своему завоевать доверие своих новых работодателей, семья которых относится к более высокой социальной касте. Джи-Ву на первом занятии со своей ученицей устанавливает тактильный контакт, измерив её пульс, и делает акцент в разговоре не столько на предмете изучения, сколько на личных качествах ученицы. Его сестра после первого урока по рисованию пытается объяснить матери мальчика, что её сын имеет психологические отклонения, которые она сможет исправить с помощью арт-терапии. Постепенно всё семейство бедняков обманным образом устраивается на работу в особняк семьи Пак, где до определённого момента продолжает играть роль любезной прислуги. В данном случае образы героев-соблазнительщиков выстроены по классической модели, характеризующейся наличием маски и попыткой играть чужую роль. Сцена, в которой семейство бедняков остаются одни в особняке Пак, в то время как хозяева уехали за город, описывает их потаённое желание занять место своих работодателей. Джи-Ву рассказывает о своих планах жениться на дочери Пак, которой он даёт уроки английского, чтобы стать частью более высокого социального слоя, пока его родственники напиваются элитным виски. Следует отметить, что, несмотря на их нахождение в доме Пак и свободное поведение в отсутствие хозяев, пластическое решение их застолья сохраняет за ними статус низших слоёв общества, по причине их неряшливости и распущенности. Тем не менее их мечты оказываются лишь утопией, о чём свидетельствует финальная сцена в фильме, когда Джи-Ву мечтает о том, что в будущем разбогатеет и сможет выкупить особняк, в котором по воле случая остался в заточении его отец.

Отображение пространства в фильме Пон Джун-хо также имеет немаловажное значение в реализации образа иерархической структуры. Семья бедняков изначально жила в полуподвальном помещении, где им приходилось ловить вай-фай соседей и дурно пахло. Получив новую работу, они постепенно, словно паразиты, переползают в особняк семейства Пак, окружённый прекрасным садом. Однако даже в этом идиллическом пространстве обнаруживается тайный подвал, в котором обитает муж прошлой домработницы. «В сюжетных текстах дом отнюдь не является пространством защищенности. Дом может поглощать, убивать героя, став для него не убежищем, а ловушкой»⁷⁸. Образ лестницы фигурирует в контексте социального спуска и подъёма, отображая подсознательные лабиринты разума и символическое восприятия общественного статуса. Подобное обозначение выражает социальную принадлежность героев к той или иной касте и разграничивает пространство фильма, открывая возможность для спуска и подъёма героев. Следовательно, в картине создаётся ощущение вертикали, а процесс соблазнения позволяет героям подниматься вверх, изменяя свой социальный статус. Схожий визуальный образ вертикального взаимодействия персонажа и смены ролей присутствует в картине «Слуга» (1963, реж. Д. Лоузи). В сцене, когда слуга Баррет и его хозяин Тони играют в мяч, стоя на лестнице ведущей на второй этаж, Тони сначала стоит наверху, но в процессе игры герои символически меняются местами, что представляет собой метафорическое решение сцены.

Социальный статус, как объект соблазна, отражает внутреннее желание персонажа овладеть желанным положением в обществе и занять место более успешных. Драматургия социального взаимодействия сродни гегелевской диалектике Господина и Раба в «Феноменологии духа». Самосознание одного находит себя в самосознании другого, тем самым обретая признанность, которая по сути своей является иллюзорной, но порождает

⁷⁸ Мариевская Н. Е. Художественное пространство фильма в динамике сюжета // Пространство и персонаж. Сборник статей; под редакцией Л. Д. Бугаевой. СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2018. С. 178.

желание к достижению иного статуса, применяя при этом манипулятивные стратегии соблазнения.

4.4. Эротическое соблазнение

Современное медийное пространство тяготеет к культивированию сексуальности в её раскрепощённой форме, что порождает социокультурный дискурс относительно трансформации восприятия межполовых отношений. Основными источниками, транслирующими информацию, связанную с сексуальными проявлениями, являются телевидение и интернет. «Главными факторами формирования сексуальной культуры молодежи являются СМИ (в первую очередь телевидение и интернет) и социум. Что касается социальных и культурных факторов, то они, хотя и играют свою роль (особенно это проявляется в системе гендерных отношений в обществе и в стереотипах), но сейчас претерпевают значительные изменения»⁷⁹. Современный кинематограф также поддерживает тенденцию откровенного изображения сексуальных проявлений, что во многом разрушает границы запретного и формирует иное отношение к процессу соблазнения. Существуют различные точки зрения относительно предпосылок к возникновению массового распространения открытого эротизма в культуре. С точки зрения Фуко, сексуальность в культуре напрямую связана с политическими и экономическими аспектами в обществе, а её преобразование является результатом дискурсивности современного общества в целом. «Наше общество, порвав с традициями *ars erotica*, снабдило себя некой *scientia sexualis*. Точнее говоря, оно преследовало задачу производить истинные дискурсы о сексе (...). *Scientia sexualis*, возникшая в XIX веке, парадоксальным образом сохраняет в качестве своего ядра своеобразный

⁷⁹ Рукавицина О. А. Сексуальная культура современной молодежи // Молодой ученый, 2012. №4. С. 367–371. URL <https://moluch.ru/archive/39/4503/> (дата обращения: 11.11.2019).

ритуал обязательной и исчерпывающей исповеди, которая была на христианском Западе первой техникой производства истины о сексе»⁸⁰.

Популяризация сексуальной культуры приводит к десакрализации сексуальных отношений в обществе, что в прежние исторические эпохи подвергалось табуированию. «Переход секса в дискурс о сексе, с одной стороны, повышает его контроль, с другой – разжигает у власти желание усиления контроля, в то время как у проговаривающего может и подавить желание, вызвав страх и стыд. Секс, с одной стороны, подавлен и взят в рефлексивный контроль, в том числе в форме выражения, с другой стороны, чем шире контроль, тем шире и многообразнее его проявление из подполья»⁸¹.

Вид соблазнения в кинематографе, связанный с проявлением сексуальности, имеет широкое распространение в фильмах как западной, так и восточной культуры. Характерной особенностью эротического соблазнения является прямое нарушение личных физических границ человека. Безусловно, любой процесс соблазнения строится по принципу воздействия и подчинения искушаемой персоны или группы лиц. Однако, если рассматривать процесс социального и политического соблазнения, то становится очевидным принцип иерархичности. Процесс эротического соблазнения, в свою очередь, подразумевает сокращение дистанции и в результате – полное её отсутствие. Следует так же отметить, что сексуальный подтекст соблазна может быть реализован в фильмах любой жанровой направленности, что позволяет уделить внимание анализу приёмов исследуемого процесса.

Столкновение гендерных приоритетов имеет прямую взаимосвязь с проявлением власти, что характеризует процесс соблазнения в целом. Соблазнитель, он же – завоеватель, стремится к получению власти над

⁸⁰ Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности / М. Фуко. – М.: Магистериум и Касталь, 1996. С. 169.

⁸¹ Николина О. И. Роль дискурса сексуальности в современной массовой культуре (на примере феномена любви) // Омский научный вестник, 2013. № 4. С. 93–96.

желаемым объектом, используя различные методы. Согласно теории немецкого социолога М. Вебера, существует три вида власти, каждый из которых подразумевает определённые социальные доминанты: рационально-правовая, традиционная и харизматическая. «Наиболее универсальным в любовных отношениях видом власти является не власть-принуждение, а харизматическая власть, создающая для объекта любви ощущение добровольности его плена, что только усиливает власть субъекта (мужчины или женщины, которые могут меняться местами в оппозиции, не отменяя присущего бинаризму неравенства)»⁸². Соблазн, как поиск власти, может осуществляться как мужчиной, так и женщиной, однако изначальная природа исследуемого явления, с точки зрения современной французской философии, обладает феминным началом в связи с отсутствием проявления агрессии в методах завоевания и формировании симулятивных образов соблазна. Несмотря на единую природу, приёмы соблазнения у мужчин и женщин оказываются различными, что характеризует наличие феминного и маскулинного методов соблазнения.

4.4.1.Феминный соблазн

В современной культуре именно женское тело выступает источником соблазнения. Физиологическое устройство женского тела и его способность к репродуктивным функциям является основным фактором формирования эстетических представлений о красоте и сексуальной привлекательности. Безусловно, эстетические предпочтения у лиц противоположного пола могут формироваться в зависимости от множества различных факторов, однако рассмотрение данного утверждения относится к обобщённым критериям женской привлекательности, которые в свою очередь используются в ряде кинематографических произведений.

⁸² Шапинская Е.Н. Любовь как властное отношение: Дон Жуан как архетипичный герой в пространстве репрезентации // Культура культуры, 2014. № 1.

В картине Луиса Бунюэля «Этот смутный объект желания» (1977) соблазнительница Кончита представляет собой воплощение феминного соблазна, играя то роль чувственной и страстной особы, то надевая маску холодной и в то же время невинной молодой женщины. Этот приём осуществляется автором с помощью двух разных актрис, выражающих различные стороны характера женского персонажа. Кончита принимает знаки внимания пожилого поклонника, но всё время уходит от прямого контакта с ним, сохраняя свою недоступность и неуловимость. Тем не менее, девушка периодически демонстрирует ему своё тело, тем самым подогревая интерес влюблённого мужчины. В сцене, когда Матьё приходит к ней домой, она раздевается до нижнего белья, но увиливает от прикосновений, сохраняя дистанцию. Последующий эпизод, в котором Кончита и Матьё остаются одни в доме, чтобы провести ночь вместе, девушка обнажается перед ним, но не полностью, оставляя в качестве гарантии отсутствия интимной близости деталь нижнего белья, которую практически невозможно снять. Телесный соблазн подразумевает лишь возможность наблюдения, но не возможность обладания желаемым объектом.

В фильме южнокорейского режиссёра Пак Чхан-ук «Служанка» (2016) также используются приёмы телесного соблазна в сценах, где госпожа Хидэко соблазняет свою горничную. Однако наряду с телесным соблазном в картине есть эпизод отображающий иллюзорные свойства соблазнения, в котором госпожа Хидэко читает эротическую литературу для слушателей. Не прибегая к демонстрации тела и другим тактикам обольщения, она зачитывает фрагменты из книг с подробным описанием действий сексуального характера, тем самым вызывая интерес и чувство возбуждения у слушателей, посетителей дома её дяди. Данный эпизод во многом отображает сущность соблазна, для которого характерны иллюзорность, недостижимость и симулятивность. Основной целью феминного соблазна является не столько попытка физического сближения ради осуществления

сексуального контакта, сколько желание пробудить сексуальное влечение. Соблазн как иллюзия может быть визуальным как фактически, так и иллюзорно, тем самым сохраняя свои телесные свойства.

4.4.2. Маскулинный соблазн

Маскулинные методы соблазнения имеют определённые отличия от женских манипуляций. Если учитывать факт, что в основе феминного эротического соблазна лежит культивирование телесности и сексуальная привлекательность, то представители мужского пола за редким исключением прибегают к подобным тактикам, отдавая предпочтение вербальному соблазнению. Вербальные приёмы маскулинного соблазна характеризуются вниманием к искушаемой персоне и выстраиванием диалога не столько на отстранённые темы, сколько вокруг её персоны или своих собственных достижений. Тактильный контакт в силу социальной табуированности возможен в незначительных проявлениях, которые либо предшествуют, либо дополняют процесс соблазна.

В картине «В прошлом году в Мариенбаде» (1961, реж. А. Рене) главные герои проводят время в старинном замке на светском мероприятии. Персонажи фильма остаются безымянными, а их образы напоминают блуждающие тени, лишённые простых человеческих эмоций. Центральный персонаж, женщина, знакомится с мужчиной, который пытается убедить её в том, что они уже знакомы и намекает, что между ними уже были отношения в прошлом году в Мариенбаде, тем не менее женщина пытается отвергать связь с незнакомцем. Третьим персонажем является муж героини, который испытывает чувство ревности от появления навязчивого незнакомца. Мужчина описывает женщине различные моменты и детали их прошлогодней встречи. Несмотря на полное отрицание событий, женщина идёт на контакт со своим соблазнителем, выслушивая его рассказы. Таким образом создаётся ощущение дуальности происходящего: с одной стороны,

история их знакомства, о которой настойчиво повествует мужчина может являться лишь уловкой соблазнителя, но с другой, она может являться правдой, в то время как женщина не может публично признаться в этом, так как поставит под сомнение свою честь. Авторы сохраняют неоднозначность повествовательной структуры не раскрывая фабульных подробностей. Дополнительным символическим элементом в картине является мотив игры, который коррелирует с мотивом соблазнения своей изначальной схожестью. Герои время от времени играют в настольные игры, которые, помимо разговоров, являются их основным времяпрепровождением. Игра становится ключевым образом к интерпретации фабульных и смысловых элементов фильма. Пластическое решение пространства, выраженное с помощью сменяющихся панорам длинных коридоров, отображает игру сознания, блуждающего в лабиринтах памяти и времени, где реальность всё время ускользает, как и время. Следует отметить, что пространство фильма разворачивается исключительно в горизонтальной плоскости, исключая иерархическое взаимоотношение героев и концентрирующей внимание на горизонтальной проекции соблазна чувств и разума. Таким образом маскулинный соблазн сливается с феминным, выражающим мерцание смыслов и неуловимость желаемого.

В картине А. Сокурова «Фауст» (2011) главный герой желает соблазнить юную Маргариту, прислушиваясь к советам ростовщика— Мефистофеля. В сцене исповеди Маргариты Фауст прячется в исповедальне и слушает как Маргарита раскаивается в неприязни к собственной матери. Воспользовавшись личной информацией девушки, Фауст идёт на откровенность и рассказывает, что также не испытывал тёплых чувств к своей матери, а после её смерти, которая показалась ему ироничной, не испытывал никакого сожаления. Описываемый приём соблазна — попытка Фауста использовать личные переживания Маргариты для игры с её чувствами, с целью найти общие точки соприкосновения и получить

эмоциональное расположение искушаемого. Схожий пример вербального эротического соблазнения встречается в фильме «Мыс страха», где присутствует сцена соблазнения дочери адвоката бывшим заключенным, желающим отомстить своему обидчику. Герой подобным образом пользуется личными интересами своей жертвы, манипулируя эмоциями девушки, чтобы пробудить интерес к собственной персоне.

Основным маскулинным приёмом соблазнения является вербальный метод воздействия на искушаемого персонажа. Подобная манипулятивная стратегия свидетельствует о желании подчинить себе чувства жертвы, играя на её эмоциональных потребностях. Феминный метод соблазнения в большей степени обращён к первичным физиологическим потребностям, что подразумевает иные визуальные приёмы соблазна.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мотив соблазнения оказывает значимое влияние на формирование драматургической основы кинопроизведения. Сюжетопорождающая роль мотива соблазнения определяется его глубинной связью с культурой, ее ценностями и запретами. Это делает мотив соблазнения значимым для искусства в целом и кинематографии в частности.

Мотив соблазнения раскрывает фундаментальные аксиологические проблемы, которые затрагивают вопросы о границах нормативности и формировании понятий добра и зла. Включённый в ткань кинопроизведения мотив соблазнения формирует его на всех уровнях. Исследуемый мотив образует художественный конфликт фильма, влияет на распределение ролей персонажей, искушаемых и соблазняющих, а также зарождает внутренний конфликт, который обретает реализацию во внешнем конфликте.

Широкое распространение мотива соблазнения характеризует это явление с позиции его метанарративности, что напрямую определяет связь изучаемого мотива и ценностной системы общества. В контексте христианской религиозной мысли соблазн является первоисточком становления духовной природы человека. Адам и Ева искушаются вкусить запретный плод с древа познания, что в результате разрушает их нравственную чистоту и приравнивает к простым смертным, лишая возможности оставаться в Раю.

Проведённое исследование драматургических функций мотива соблазнения открывает возможности для построения сюжета соблазнения, который присутствует в фильмах различных жанров и направлений в кинематографе как в XX, так и в XXI веке. В диссертации предложен концепт «сюжет соблазнения», его основополагающим признаком является специфика драматургического конфликта, в котором желание сталкивается с запретом и ставит под сомнение ценностные ориентиры искушаемого.

Исследуемый мотив зачастую становится ключевым драматургическим приёмом, создающим основу для конфликтного взаимодействия персонажей фильма. Всемирный кинематограф представляет целую вереницу персонажей, соблазнённых и соблазняющих: Джокер соблазняется славой, Анна Каренина пренебрегает мнением светского общества и поддается искушению запретной любви, Сотников остаётся верен своим идеалам и жертвует своей жизнью.

История возникновения мотива соблазнения уходит корнями в политеистическую мировоззренческую концепцию и получает широкое распространение в кинематографе. Соблазн, как таковой, есть признак существования в обществе запретительной нормы, которая создана для контроля и регулирования, но также способна становиться преградой к достижению удовольствия и реализации желаний. Уникальность соблазна заключается в его неизменном присутствии в различных исторических эпохах, вне зависимости от определённых тенденций мышления. Драматургия соблазна нередко встречается в античной мифологии, что выражается в многочисленных мифах о похищении Зевсом прекрасных дев, встрече Одиссея и сирен, описанной в поэме Гомера, история Эдипа, а также в мифе о Психее и Амуре и др. Соблазн напрямую связан с запретительной нормой, которая, в свою очередь, является неотъемлемой частью культуры, определяющей общечеловеческие ценности и регулирующей поведенческие аспекты. Соблазн ассоциируется с первородным грехом, с земными страстями, которые не позволяют человеку существовать в гармонии с миром. Однако именно это свойство соблазна создаёт почву для формирования художественного конфликта произведения.

Взаимодействие персонажей мифов обладает универсальной структурой, которая характерна для ситуации соблазнения в целом, что позволяет определить общие драматургические принципы механизма соблазнения, применяемые в кинопроизведениях. Каждый из героев тайно

желает достичь заветную цель, приносящую удовольствие, преградой к достижению которой является существующий запрет, а его нарушение может привести к фатальным последствиям.

Современная эпоха характеризуется превалированием маркетингового сознания и потребительскими интересами общества, что непосредственно связано с желанием быстрого получения удовольствия и разрушением традиционной аксиологической системы. По причине своей иллюзорности и полисемантичности образ желаемого объекта воплощает в себе свойство тайны соблазна и удовольствия. Кинематограф во многом родственен явлению соблазна по причине своей симулятивности и использованию суггестивных приемов, позволяющих овладеть зрительским вниманием.

Мотив соблазнения представляет собой неделимый элемент сюжета. Исследование структуры соблазнения показало, что с её помощью формируется драматическое взаимодействие героев, состоящее из последовательных парных столкновений участников событий в сценарии фильма. Структура соблазна – это комплекс драматургических приемов, который включает в себя набор взаимосвязанных элементов: система ценностей и норма, желание и запрет, удовольствие и наказание, игра и манипуляция, иллюзия и тайна.

Каждый из этих элементов может формировать собственный мотив, интонацию кинопроизведения, однако их синтез становится основой для построения драматургических механизмов соблазнения. Мотив соблазнения в сюжете фильма, как и в любом другом виде искусства, обладает суггестивными свойствами, которые используются на разных уровнях восприятия киноматериала.

Наиболее объемный уровень в градации мотива соблазнения охватывает кинопроизведение в целом. Кино порождает иллюзию. Иллюзия реальности способна воздействовать на зрителя с помощью суггестивных

приемов. Так возникает соблазн кино. Проецируемое на экране изображение порождает коллективную зрительскую реакцию с помощью определённых приемов воздействия, лежащих в основе кинематографической природы. Суггестивные методы кино сродни ранее сформулированным элементам мотива соблазнения и оказывают воздействие как с помощью художественных средств, так и на уровне идейно-смыслового наполнения фильма. Другим уровнем воздействия мотива соблазнения является драматургическая основа фильма, в частности сюжет и фабула, в реализации которых нередко используются тайна, табу и другие элементы исследуемого мотива. Немаловажным аспектом выступает и образ центрального персонажа фильма, призванный обольстить зрителя, увлечь его, чтобы зритель мог полностью погрузиться в повествовательную структуру фильма. Таким образом, мотив соблазнения пронизывает все уровни кинопроизведения, используя при этом фиксированный набор элементов, функциональные возможности которых обладают суггестивными свойствами.

Мотив соблазнения предполагает активную попытку одного персонажа трансформировать внутренний мир другого персонажа, смещение границы, разделяющей в нём дозволенное и запретное, возможное и невозможное, ценное и ничтожное. Запретное желание находится в оппозиции к системе ценностей человека, призывая нарушить значимые для него нормы морали с целью достижения удовольствия. По причине вариативности объекта соблазна, приносящего желаемое удовлетворение искушаемому персонажу, следует трактовать это явление не только в эротическом контексте, но в нравственно-этическом и религиозном. В связи с этим соблазнение, исследуемое в качестве основы взаимодействия персонажей, подразумевает обширную сферу применения в сценариях фильмов различной жанровой направленности.

Для подробного исследования мотива соблазнения был проведён комплексный анализ, который привёл к разрешению следующих теоретических задач:

- Найдена методология для изучения мотива соблазнения, которая основывается на анализе связи структурных элементов мотива и сюжета фильма. Междисциплинарный подход позволяет подробно рассмотреть исследуемый мотив и выявить закономерности в воспроизведении его структурных особенностей.
- Выявлены структурные принципы мотива соблазнения, которые основываются на стремлении к достижению запретного желания, подавляемого общепринятыми нормативными ограничениями; борьба между стремлением к запретному и ограничениями образует как внутренний, так и внешний конфликт в сюжете фильма, и приводит к преобразованию и становлению нравственных ориентиров.
- Выявлена взаимосвязь мотива соблазнения и формирования сюжета фильма. Литературоведение определяет сюжет как совокупность мотивов. Мотив соблазнения может присутствовать во всех четырёх универсальных сюжетных схемах, представленных Х. Л. Борхесом. Первая история – об осаждённой крепости – подразумевает ситуацию завоевания, в которой мотив соблазнения способен исполнять основополагающую роль. Персонаж-соблазнитель воплощает наступательную силу, покоряющую условную крепость – искушаемого персонажа. Подобная драматургическая ситуация подразумевает наличие различных гендерных ролей и стратегий соблазнения. В свою очередь смена стереотипного гендерного

поведения может быть использована в комедийном жанре. Объектом завоевания может также являться не только человек, но и нематериальный объект или явление. Такой сюжетный принцип непосредственно связан с постижением тайны и желанием познания. Вторая история – о возвращении – раскрывает сюжетную конструкцию, которая основана на путешествии героя. Мотив соблазнения в анализируемом типе истории реализуется в качестве возможных препятствий, возникающих на пути героя. Соблазны искушают персонажа, что мешает ему достичь изначальной цели. Таким образом, если в первом типе истории мотив соблазнения играет целеполагающую роль, то во втором он выступает в качестве локальных перипетий, возникающих в процессе развития фабульного действия. Третья сюжетная конструкция раскрывает историю о поиске, что делает её схожей со вторым типом истории, так как фабульная структура выстраивается по принципу путешествия героев. Основным отличием является то, что герой третьей истории не достигает своей цели или же результат оказывается неудовлетворительным. Причина нередко заключается в ложном попутчике, который указывает ложное направление центральному персонажу. Мотив соблазнения выражается в том, что герой легко поддаётся искушениям, которым подвергает его попутчик-конфидент, что приводит к разрушительным последствиям. Следует отметить, что сама цель героя зачастую отображает его эгоистические побуждения, которые продиктованы соблазном власти. Четвертая история в типологии Х. Л. Борхеса – о самоубийстве Бога – главным образом раскрывает сюжет об утрате или обретении веры. Главным действующим лицом подобного типа сюжета выступает искушаемый персонаж, чья система ценностей подвергается испытаниям, однако с их

преодолением он утверждает истинность своих идеалов. В четвёртой истории соблазняющий персонаж выступает в роли антагониста, пытающегося разрушить нравственные убеждения своей жертвы. Главный герой нередко приносит себя в жертву, так как это является единственным способом противостоять соблазну. Из анализа сюжетной типологии следует, что мотив соблазнения, будет частью различных сюжетных схем, сохраняет свои структурные особенности, которые заключаются в формировании конфликта.

- Произведена тематическая классификация фильмов, в сюжете которых присутствует исследуемый мотив, что позволяет рассматривать мотив соблазнения не только в эротическом контексте, но также в религиозном, социальном и морально-этическом. Подобная классификация произведена в соответствии с предметом соблазна. Желание получить удовольствие от постижения запретного проистекает из потребности в контроле и ощущении власти. Соблазнитель, в свою очередь, также стремится получить власть над своей жертвой, что отчасти делает его искушённым. Соблазн представляет собой манипулятивную борьбу за власть, однако понятие власти распространяется на различные сферы человеческой жизнедеятельности, что даёт возможность классифицировать предмет соблазна в соответствии с иерархией ценностей. Этический соблазн связан с духовным искушением и затрагивает нравственные основы человека. Фильмы, сюжеты которых напрямую связаны с религиозным искушением, нередко воспроизводят подвиг Христа или же раскрывают канонические библейские сюжеты. В фильмах, сюжеты которых включают мотив соблазнения, образ соблазнителя воплощён в дьяволе-искусителе, который

подвергает веру искушаемого персонажа испытаниям. Религиозное и этическое искушение, в основе которого лежит мотив соблазнения, также связано с сюжетом преображения, иллюстрирующем нравственное преобразование героя, его победу над соблазнами. Политический соблазн подразумевает власть над жизнью ближнего. В подобных фильмах применяются суггестивные приёмы соблазна, рассчитанные на массовую аудиторию. Персонажи являются политическими фигурами, пытающимися удержать власть с помощью воздействия на свой электорат. Как правило, искушающие персонажи в подобных сюжетах сами оказываются в зависимом положении по причине соблазняющей их власти, способной дать не только возможности управления и контроля, но и трансформирующие их личность, лишая внутренней свободы. Социальное соблазнение раскрывает проблему межклассовой борьбы за материальные блага. Сюжет соблазнения в фильмах с социальной проблематикой нередко воспроизводит драматическую ситуацию соперничества неравных, мотивируя персонажей бороться за лучшие условия жизни. Эта категория фильмов подразумевает строгую социальную иерархию, в которой низшие слои стремятся путём соблазна и обмана заполучить блага, достоящиеся высшему социальному классу. Эротическое соблазнение пробуждает животную природу человеческой натуры. Фильмы, обращённые к этой теме, классифицируются по принципу феминного и маскулинного соблазна в зависимости от гендерных особенностей соблазняющей стороны. Феминный соблазн характеризуется пассивной стратегией получения власти. Он всегда связан с проявлением телесного эротизма и воздействует по принципу демонстрации и недоступности. Маскулинный

соблазн представляет собой вербальную стратегию соблазнения, которая способна пробуждать фантазию искушаемого персонажа.

- Показана применимость психоаналитического подхода к анализу мотива соблазнения как художественной структуры произведения. Выявлены основополагающие приёмы воздействия соблазнения, базирующиеся на постфрейдистской психоаналитической теории, отписывающей три уровня сознания человека (Я, Сверх-я и ИД), в реализации которой Сверх-я выступает в качестве запретительной Сверх-нормы, а ИД становится источником природного стремления к постижению удовольствия. Запретное желание является недостижимым, то есть непознанным, что в свою очередь образует иллюзорное восприятие желаемого объекта, а удовольствие обуславливается субъективным восприятием и инстинктивным желанием к постижению. Психоаналитический подход к анализу мотива соблазнения позволяет также проанализировать дуальность человеческой природы в контексте теории К. Г. Юнга о Персоне и Тени. Понятие Тени воплощает в себе противоположную демонстрируемой обществу Персоне тёмную сторону личности человека, которая находится в подавленном состоянии по причине ограничивающих её социальных и моральных норм. Однако именно она сродни нерациональному ИД, способному порождать импульсы желания, пробуждающие стремление к низменным деструктивным удовольствиям.
- Обоснованы основные суггестивные методы кинодраматургии, воздействующие на зрительскую аудиторию с помощью тех же драматургических приемов, применяемых при формировании структуры мотива соблазнения. Исследуемые приёмы оказывают воздействие с помощью элемента тайны, которая может быть

выражена в качестве тайны героя или отложенного события или с помощью нарушения Табу, обозначающем нравственные ограничения в социуме. Тайна напрямую связана с понятием интриги, в то время как нарушение Табу обладает трансгрессивными свойствами, позволяющими воздействовать на потаённые желания зрителя. Такой драматургический приём как тайна героя представляет собой суггестивный крючок, способный создать дуальный образ персонажа в фильме и тем самым сделать его образ притягательным для зрителя. Отложенное событие действует по схожим принципам, формируя основную интригу в сюжете фильма, позволяя зрителю ожидать разрешение конфликтной ситуации. Отложенное событие может находить подтверждение в финале картины, но также может оставаться неразрешённым, сохраняя завесу тайны кинопроизведения. Иными драматургическими суггестивными приёмами являются аттракционы Эроса и Танатоса, которые совмещают в себе принципы Тайны и Табу. Наглядная демонстрация эротики и насилия в кинематографе позволяет ментально преодолеть социальные ограничения, однако реализация подобных приёмов для наилучшего воздействия должна основываться на недосказанности. Акт жестокости или физической близости оказывает больший эмоциональный эффект на зрителя в том случае, если он демонстрируется не напрямую, а с помощью визуальных образов и драматургических деталей, пробуждая тем самым фантазию смотрящего и порождая иллюзию происходящего. Благодаря своей структуре соблазн формирует градацию суггестивных приёмов кинематографа, которые распространяются на кинопроизведение в целом. Первым уровнем воздействия является идейно-смысловой, позволяющий зрителю погружаться в пространство

кинематографической реальности фильма. Ко второму уровню относятся аудиовизуальные приёмы кинематографа, рождающие экранный образ. К третьему – различные драматургические приёмы, способные вовлечь зрителя в экранное действие и установить связь воспроизводимого иллюзорного мира с социальной реальностью.

- Исследована связь мотива соблазнения с постмодернистским философским дискурсом. Соблазн рассматривается в качестве основополагающего элемента модели сознания современного человека, которое начало формироваться в результате деконструкции бинарных оппозиций и преобладания симуляционных принципов восприятия реальности. Симулякр – условная копия объекта – обладает иллюзорными свойствами и воздействует по принципу соблазнения субъекта, искажая истинную информацию и создавая иллюзию изначального объекта. Таким образом, соблазн в контексте постмодернистического философского дискурса трактуется с позиции иллюзорности, рождающей желание обладания.
- Выявлены основные драматургические приёмы, которые используются при формировании мотива соблазнения: *система ценностей, желание, норма, игра, манипуляции, тайна, иллюзия, запрет, наказание*. Каждый из перечисленных элементов способен существовать обособленно в теле сюжета, однако их совокупность определяет развитие мотива соблазнения и напрямую влияет на формирование конфликта в сюжете фильма. Система ценностей образует границы нормативности, которые выстраивают внутренние ограничения, препятствующие достижению запретного желания. Объект желания зачастую являет собой иллюзию удовольствия по причине своей

недостижимости и непосредственно связан с наказанием в случае нарушения границ дозволенного. Соблазнитель стремится искушить свою жертву, проводя манипулятивную игру с целью подчинить себе искушаемого персонажа и сломить его волю.

- Установлена связь между композиционным значением сцены соблазнения в определённом акте сценария и формированием сюжета соблазна. Мотив соблазнения может присутствовать как в фильмах, сюжет которых напрямую не связан с соблазном, так и формировать отдельный тип сюжета. Сюжет соблазнения обладает характерным типом конфликта, в основе которого заложено противостояние системы ценностей персонажа и запретного желания. Если в первом акте картины сцена соблазнения непосредственно связана с исходным событием и завязкой центрального конфликта, то подобный сюжет раскрывает основную проблематику соблазна. Кульминация сюжета соблазнения выражает решающую стадию, за которой следует либо отказ от прежней системы ценностей, либо её укрепление. Мотив соблазнения может также лежать в основе иных сюжетов, таких как сюжет инициации или сюжет преобразования, где получает реализацию в качестве отдельной сцены, эпизода или второстепенной сюжетной линии.
- Определены динамикообразующие свойства мотива соблазнения, способные формировать ритм развития сюжетной линии. Принцип соблазна основывается на парном взаимодействии персонажей и подразумевает поступательные действия соблазнителя по отношению к искушаемому персонажу. Ритм соблазнения как процесса завоевания выстраивается на основе постоянной игры сближения и отдаления, которая позволяет завладеть вниманием соблазняемого персонажа и постепенно

подчинить его своей воле. Отсрочка получения желаемой цели соотносится с задержкой удовольствия, которое в связи с возникающими препятствиями лишь усиливается, достигая своей кульминации. Длительность процесса завоевания необходима для предотвращения быстрого пресыщения желаемым.

- Определена структура драматической ситуации соблазнения, сформулированы манипулятивные методы взаимодействия персонажей, их драматургическая характеристика и представлены различные поведенческие схемы в рамках ситуации соблазнения. Ключевыми элементами ситуации соблазнения являются *соблазнитель, искушаемый персонаж, предмет соблазна и запретительная норма*. Соблазнитель применяет манипулятивные стратегии, пробуждая тайные желания своей жертвы, сохраняя своё истинное лицо под маской, что делает его неуязвимым. Предметом соблазна зачастую являются базисные потребности или же нематериальный объект (слава, власть, социальный статус и др.), которые могут находить воплощение в материальном мире киноповествования.
- Исследована роль мотива соблазнения в формировании сюжета фильма, в связи с чем представлена сюжетная типология и определена метанарративная роль мотива соблазнения в контексте аксиологической системы кинематографического произведения. Сюжет соблазнения затрагивает фундаментальные вопросы этики, разграничивающие представления о добре и зле, что напрямую влияет на формирование системы ценностей и мировоззрения. Метанарративность исследуемого сюжета непосредственно связана с христианским мировоззрением, духовные ценности которого лежат в основе европейской культуры. Наряду с религиозными нравственными догмами

следует выделить также общечеловеческие гуманистические ценности, присущие иным религиозным учениям и светской этике.

- Произведена типологическая дифференциация различных драматургических приёмов, способствующих реализации мотива соблазнения в отдельных эпизодах фильма или сценах; наряду с этим охарактеризовано драматургическое значение этих сцен в контексте развития основного сюжетного действия и обозначено их влияние на развитие центрального конфликта. В качестве фабульного решения сцены соблазнения может выступать драматургическая деталь, которая выражает материальный предмет соблазна или же его условное обозначение. Подобная деталь носит дуальный характер по причине подмены понятий фактического и желаемого. Для эротического соблазнения характерны сцены с демонстрацией обнажённого тела, которое остаётся недоступным для искушаемого персонажа, либо соблазн осуществляется вербально, пробуждая фантазию слушателя.

Главный вывод исследования заключается в том, что мотив соблазнения, обладающий собственной драматургической структурой, включён в ткань художественных кинопроизведений и способен образовывать сюжетные линии. Наряду с этим мотив соблазнения способен формировать отдельный тип сюжета. Сюжет соблазнения обладает автономностью и всегда обращён к теме утраты или сохранения системы ценностей, что позволяет рассматривать это явление с точки зрения его метанарративности. Универсальность мотива соблазнения как обособленной драматургической структуры продиктована особенностями культуры, одной из черт которой является формирование нормативности, ограничивающей желания человека для урегулирования социальных взаимоотношений. Однако соблазн непосредственно связан с первородным желанием познания,

которое заключается в самой природе человеческой психики, порождая перманентный неисчерпаемый конфликт между желаемым и допустимым. Таким образом, мотив соблазнения формирует архетипический сюжет соблазнения, основанный на устойчивых психических связях и обладающий трансгрессивными свойствами.

В настоящем исследовании рассмотрены основные драматургические приёмы мотива соблазнения, выработанные в культурном наследии европейской цивилизации. С введением понятия автономной структуры мотива соблазнения, которая непосредственно связана с манипулятивными стратегиями воздействия как на уровне взаимодействия персонажей, так и в контексте суггестивных свойств кинематографа, открываются возможности для изучения иных манипулятивных драматургических средств, структура которых на данном этапе ещё не обозначена.

Перспективы исследования заключаются в возможности изучения различных драматургических суггестивных приёмов, которые заложены в сюжетной основе кинопроизведения, что позволит расширить драматургический инструментарий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдуллина М. Топос соблазнения в экранизациях «опасных связей»: от игры к насилию // Кинематограф желаний и насилия.–СПб.: Петрополис, 2016. – С. 67–81.
2. Аквинский Фома Сумма теологии. Часть II-II. Вопросы 1-46. –К.: Ника-Центр, 2011. – 576 с.
3. Арабов Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия. – М.: ВГИК, 2003.– 106 с.
4. Арабов Ю. Мастер-класс 01: музей В. Маяковского, ноябрь 2008: кинодраматургия. –М., 2008 : Арткино: Мир искусства. – 84 с.
5. Аристотель. Сочинения: в 4 томах / пер. с древнегреческого; общ. редА. И. Доватура.– М.: Мысль, 1983. Т. 4. – 830 с.
6. Базен А. Что такое кино? Сборник статей. – М.: Искусство, 1972. – 383 с.
7. Батова М. А. Драматургия образа антигероя: соблазн зла // Философия и культура. – 2020. – № 3.–С. 65 – 73.
8. Батова, М. А. Драматургия образа персонажа дьявола-искусителя в кино // Вестник ВГИК. – 2020. – № 1 (43).–С. 82–91.
9. Батова М. А. Суггестивные приёмы кинодраматургии: запрет и тайна// Человек и культура. – 2020. – № 1.–С. 123 –131.
- 10.Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. –М.: Прогресс, 1968. – 328 с.
- 11.Белинская Е.П. Социальная психология личности: учеб. пособие / Е.П. Белинская. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 301 с.
- 12.Берн Э. Люди, которые играют в игры. Игры, в которые играют люди / Э. Берн // пер. с англ.; общ. ред. М.С. Мацковского; Послесл. Л.Г. Ионина, М.С. Мацковского. – СПб.: Лениздат, 1992. – 399 с.
- 13.Библейская энциклопедия/Сост. Никифор, архимандрит. 3-е изд. –М.: ЛОКИД- ПРЕСС; РИПОЛ классик, 2005. – 768 с.

14. Блинов Е. Н. Смутный субъект желания: Московский курс Мигеля де Бестеги (аналитический обзор) // Философский журнал. – 2012. – № 2. – С. 45–50.
15. Бодрийяр, Ж. Б75 Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр ; [пер. с фр. А. Качалова]. – М. : Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. – 240 с.
16. Бодрийяр Ж. Соблазн. – М.: Ad Marginem, 2000.– 315 с.
17. Борхес Х. Л. Расследования: [эссе и статьи] / Хорхе Луис Борхес. СПб.: Амфора. 2009. – 460 с.
18. Борхес Х. Л. Четыре цикла // Сочинения: в 3 томах.– М.: Полярис, 1997.Т. 2. – 638с.
19. Бочаров С. Характеры и обстоятельства, в кн.: Теория лит–ры. Основные проблемы в историческом освещении, кн. 1. –М.: Советский писатель, 1962. –С. 312–450.
20. Бычков В.В. Эстетика: учебник / В.В. Бычков // Рецензенты: А.В Новиков, Н.Б. Маньковская. – М.: КноРус, 2012. – 526 с.
21. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л.: Художественная литература, 1940. – 645 с.
22. Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино / Кристофер Воглер; пер. с англ. – М.: Альпина нон-фикшн, 2015. – 476 с.
23. Выготский Л.С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции / Л.С. Выготский. Изд. 5. –М.: Лабиринт, 1997. – 416 с.
24. Г. В. Ф. Гегель Феноменология духа.–СПб.: Наука, 1994. – 444 с.
25. Голышко-Вольфсон. Соблазн, Эссе о соблазне (опыт интерпретации одной из культурологических категорий). Сборник статей. – СПб., 1999. – С. 107–115.
26. Грицанов А.А., Можейко М.А. Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001. – 1040 с.
27. Доценко Е. Л. Психология манипуляции: феномены, механизмы и защита. –М.: ЧеРо, 1997. – 344 с.

28. Жижек С. Метастазы удовольствия. Шесть очерков о женщинах и причинности; АСТ. – М., 2005. – 316 с.
29. Индик У. Психология для сценаристов: Построение конфликта в сюжете / Уильям Индик / пер. с англ. – М.: Альпина нон-фикшн, 2014. – 348 с.
30. Йохас, Х. Возникновение ценностей / Х. Йохас. – СПб.: Алетейя, 2013. – 312 с.
31. Катюхина Т. В поисках следов «человека без сущности» // Философская антропология. – 2016. – № 1. – С. 177–194.
32. Киреева Н.В. Постмодернизм в зарубежной литературе: учебный комплекс для студентов-филологов / Н.В. Киреева. – М.: Флинта; Наука, 2004. – 216 с.
33. Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – 442 с.
34. Коллективный труд. Н.Д. Тамарченко (ред.). Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Издательство Кулагиной INTRADA, 2008. – 358 с.
35. Кэмпбелл Дж. Пути к блаженству: мифология и трансформация личности / Дж. Кэмпбелл; пер. с англ. А. Осипова. – М.: Открытый мир, 2006. – 320 с.
36. Кьеркегор С. Дневник обольстителя / С. Кьеркегор. – М.: Эксмо, 2019. – 416 с.
37. Лакан Ж. Семинары. Книга V: Образования бессознательного (1957/1958). – М.: Гнозис; Логос, 2002. – 608 с.
38. Лакан Ж. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/1955): пер. с фр. А. Черноглазова / Ж. Лакан. – М.: Изд-во «Гнозис», 1999. – 520 с.
39. Лебон Г. Психология народов и масс / Г. Лебон. – СПб.: Макет, 1995. – 311 с.

40. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николукина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
41. Лиотар, Ж. Состояние постмодерна / Ж.Лиотар. – СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
42. Луначарский А. Театр и революция. – М.: Госиздат, 1924. – 484 с.
43. Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Роберт Макки; пер. с англ. – М.: Альпина нон-фикшн, 2008. – 456 с.
44. Маньковская Н. Б.. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
45. Мариевская Н. Е. Художественное пространство фильма в динамике сюжета // Пространство и персонаж. Сборник статей; под редакцией Л. Д. Бугаевой. – СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2018. – С. 178.
46. Метц К. Воображаемое означающее. – 2. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. – 334 с.
47. Мельникова Н. А. Социальная психология / Н. А Мельникова – М.: Рипол-классик, 2017. – 160 с.
48. Намли Е. Православное богословие и искушение властью // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. – 2014. – № 3. – С. 12–41.
49. Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма: учебник. – М.: ВГИК, 2009. – 342 с.
50. Николина О. И. Роль дискурса сексуальности в современной массовой культуре (на примере феномена любви) // Омский научный вестник. – 2013. – № 4. – С. 93–96.
51. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: ООО "А ТЕМП", 2006. 944 с.

52. Перельштейн Р. М. Конфликт «внутреннего» и «внешнего» человека в киноискусстве / Р. М. Перельштейн. – Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 255 с.
53. Подорога В. А. Насилие в современном кинематографе // Политическая концептология. – 2016. – № 1. – С. 189–208.
54. Полный православный богословский энциклопедический словарь : В 2 т. – СПб. : Изд. П.П. Сойкина / Т. 1. – 1912. 1120 стб.
55. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. – М.: ВГИК, 2004. – 454 с.
56. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2000. – 333 с.
57. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / сост., научн. ред., текст. коммент. И.В. Пешкова – М.: Лабиринт, 2009. – 128 с.
58. Пьер Паоло Пазолини. Теорема. – М.: Ладомир, 2000. – 672 с.
59. Разлогов К. Э. Боги и дьяволы в зеркале экрана: Кино в западной религ. пропаганде. – М.: Политиздат, 1982. – 224 с.
60. Рассел Дж.Б. Дьявол. Восприятие зла с древнейших времен до раннего христианства.–СПб.: Евразия, 2001. – 408 с.
61. Рассел Дж. Б. Князь тьмы. Добро и зло в истории человечества. – СПб.: Евразия, 2001. – 408 с.
62. Ростоцкая М. Андрей Тарковский: начало... и пути. – М.: ВГИК, 1994. – 208 с.
63. Руднев В.П., Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 2009. – 608 с.
64. Саймон Дж. Кто в овечьей шкуре? – М.: Альпина Паблишер, 2015. – 198 с.
65. Сандулов Ю. А. Дьявол. Исторический и культурный феномен. – СПб.: Лань, 1977. – 192 с.

- 66.Тарасов К.А. Роль насилия в кинокоммуникации: дефиниция, эффект воздействия и его регулирование // Коммуникология. Т. 5. № 2. –С. 168–180.
- 67.Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект пресс, 1996. – 334 с.
- 68.Трубецкой Н. С. Основы фонологии / пер. с нем. А. А. Холодовича; под ред. С. Ц. Кацнельсона. М.: Аспект Пресс, 2000. 352 с.
- 69.Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.:Наука,1977.– 574 с.
- 70.Туркин В. К. Драматургия кино: учебное пособие. –2-е изд. –М.: ВГИК, 2007. –320 с.
- 71.Успенский Б. А. История и семиотика // Избранные труды: в 2 томах. – М.: Гнозис, 1994. Т.1. –432 с.
- 72.Феофан Затворник. Начертание христианского нравоучения. –М.: Директ медиа, 2014. – 352 с.
- 73.Фёдоров Ю. В. Образ дьявола в культуре и искусстве конца тысячелетия. Проблема этического отношения искусства к действительности // Культура народов Причерноморья,2000. – № 14. – С. 54–58.
- 74.Фигуровский Н.Н. Непостижимая кинодраматургия. –М.:ВГИК,2004. – 92 с.
- 75.Фрейд З. Введение в психоанализ. – М.: Наука, 1990. – 379с.
- 76.Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произведений.– М.: Просвещение, 1990. – 448 с.
- 77.Фрейд З. Тотем и Табу. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 256 с.
- 78.Фрейд З. Толкование сновидений. –М.: ЭКСМО–Пресс; Харьков: Фолио, 2001. – 620 с.
- 79.Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности / М. Фуко. – М.: Магистериум и Касталь, 1996. – 448 с.

80. Фуко М. Использование удовольствий. История сексуальности. Т. 2. / пер. с фр. В. Каплуна. – СПб.: Академический проект, 2004. – С. 57–98.
81. Хализев В. Е. Теория литературы. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2004. – 405 с.
82. Хализев В. Ценностные ориентации русской классики. – М.: Гнозис, 2005. – 432 с.
83. Хёйзинга Й. *Homo ludens*. Человек играющий / сост., предисл. Х 35 и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; коммент., указатель Д. Э. Харитоновича. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.
84. Хренов Н.А. Воля к сакральному. – СПб.: Алетейя, 2006. – 571 с.
85. Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности. – М.: Аграф, 2006. – 704 с.
86. Хренов Н.А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 536 с.
87. Царьков И. Концепция безопасности в христианской теологии // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. – 2014. – № 1(80). – С. 195–212.
88. Шапинская Е.Н. Любовь как властное отношение: Дон Жуан как архетипичный герой в пространстве репрезентации // Культура культуры. – 2014. – № 1.
89. Шкловский В.Б. За шестьдесят лет. Статьи о кино / сост. Е. Левин. – М.: Искусство, 1985. – 573 с.
90. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
91. Шопенгауэр А. Метафизика половой любви / пер. с нем. Ю. И. Айхенвальда. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 224 с.
92. Шохин В.К. Философия ценностей и ранняя аксиологическая мысль: Монография. – М.: Изд-во РУДН, 2006. – 457 с.

93. Шулежкова С. Г. Непротивление злу насилием и не могу молчать (крылатые выражения Л. Н. Толстого) // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2013. – № 1 (39). – С. 225–240.
94. Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни / пер. с нем. Н. Ман; вступ. статья Н. Вильмонта; коммент. и указатель А. Аникста . – М.: Художественная лит., 1986 . – 669 с.
95. Эпштейн М. Ирония идеала. Парадоксы русской литературы. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – С. 357.
96. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 томах. – М.: Искусство, 1964. Т.2. – С.120–121.
97. Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // ЛЕФ. –1923. – № 3.–С. 70–75.
98. Эйзенштейн С.М. Метод: в 2 томах. Т.1. – М.: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2002. – 496 с.
99. Эйзенштейн С.М. Метод: в 2 томах.Т. 2. – М.: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2002. – 689 с.
100. Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. 297 с.
101. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов: пер. с англ. – К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.
102. Юнг К.Г. Воспоминания, сновидения, размышления / К.Г. Юнг. – Мн.: ООО Харвест, 2003. – 496 с.
103. Ямпольский М. Язык–тело–случай. Кинематограф в поисках смысла / М. Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 388 с.
104. W. Schwanebeck, M. Stiglegger, C. Bullerjahn, G. Wegner, E. Pabst, N. Seligmann. Reassessing the Hitchcock Touch: Industry, Collaboration, and Filmmaking. – Dresden : Palgrave Macmillan, 2017. – 272 с.
105. Pamela, L. C. Seduction and Theory: Readings of Gender, Representation, and Rhetoric / L. C. Pamela, Hunter Dianne.// The Modern Language Review. – 1991. – № 86(4). – С. 969–970.

106. Polti G. The thirty–six dramatic situations / Translated into English by Lucile Ray. –Franklin (Ohio): James Knapp Reeve, 1924. –182 с.
107. Laura Mulvey Visual and Other Pleasures Authors. – 1989: Palgrave Macmillan, London. – 215 с.
108. Laura, Mulvey Visual Pleasure and Narrative Cinema. Screen. – 1991. – № 16. – С. 6–18.

Интернет-источники:

109. Новейший философский словарь. Соблазн // Gumer. URL: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fil_dict/726.php (дата обращения: 29.04.2019).
110. Рукавицина О. А. Сексуальная культура современной молодежи // Молодой ученый. – 2012. – №4. – С. 367–371. – URL <https://moluch.ru/archive/39/4503/> (дата обращения: 11.11.2019).
111. Art // Harper Douglas. Online Etymology Dictionary URL: https://www.etymonline.com/word/art#etymonline_v_17037 (дата обращения: 5.07.2020).
112. Global Index of Religiosity and Atheism // Wayback Machine. URL: <https://web.archive.org/web/20131021065544/http://www.wingia.com/web/files/news/14/file/14.pdf> (дата обращения: 18.11.2019).
113. Martin Scorsese's The Last Temptation of Christ // Culture shock. URL: <https://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/theater/lasttemptation.html> (дата обращения: 11.11.2019).

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. **АДВОКАТ ДЬЯВОЛА** / The Devil's Advocate (1997, США, Германия). Режиссёр: Тейлор Хэкфорд. Авторы сценария: Джонатан Лемкин, Тони Гилрой (по мотивам романа Эндрю Нейдермана «Адвокат дьявола»).
2. **АМЕЛИ** / Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (2003, Франция, Германия). Режиссёр: Жан-Пьер Жёне. Авторы сценария: Гийом Лоран, Жан-Пьер Жёне.
3. **АНДРЕЙ РУБЛЁВ** (1966, СССР). Режиссёр: Андрей Тарковский. Авторы сценария: Андрей Кончаловский, Андрей Тарковский.
4. **АННА КАРЕНИНА** / Anna Karenina (2012, Великобритания). Режиссёр: Джо Райт. Автор сценария: Том Стоппард (по роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина»).
5. **БОЙЦОВСКИЙ КЛУБ** / Fight Club (1999, Германия, США). Режиссёр: Дэвид Финчер. Автор сценария: Джим Улс (по роману Чака Паланика «Бойцовский клуб»).
6. **БРАК -ПО ИТАЛЬЯНСКИ** / Matrimonio all'italiana (1964, Италия, Франция). Режиссёр: Витторио Де Сика. Авторы сценария: Ренато Кастеллани, Тонино Гуэрра, Леонардо Бенвенути.
7. **БРАТ** (1997, Россия). Режиссёр: Алексей Балабанов. Автор сценария: Алексей Балабанов.
8. **БРИЛЛИАНТОВАЯ РУКА** (1968, СССР). Режиссёр: Леонид Гайдай. Автор сценария: Леонид Гайдай, Яков Костюковский, Морис Слободской.
9. **ВОЗВРАЩЕНИЕ** (2003, Россия). Режиссёр: Андрей Звягинцев. Автор сценария: Владимир Моисеенко, Александр Новотоцкий.
10. **ВОСХОЖДЕНИЕ** (1976, СССР). Режиссёр: Лариса Шепитько. Автор сценария: Юрий Клепиков (по повести В. Быкова «Сотников»).
11. **В ДЖАЗЕ ТОЛЬКО ДЕВУШКИ** / Some Like It Hot (1959, США). Режиссёр: Билли Уайлдер. Автор сценария: Билли Уайлдер, И. А. Л. Даймонд.

12. **В ПРОШЛОМ ГОДУ В МАРИЕНБАДЕ** / *L'année dernière à Marienbad* (1961, Франция). Режиссёр: Ален Рене. автор сценария: Ален Роб-Грийе.
13. **ГИБЕЛЬ БОГОВ** / *La caduta degli dei (Götterdämmerung)* (1969, Италия, Германия). Режиссёр: Лукино Висконти. Автор сценария: Никола Бадалукко, Энрико Медиоли, Лукино Висконти.
14. **ГОЛГОФА** / *Calvary* (2013, Ирландия, Великобритания). Режиссёр: Джон Майкл Макдонах . Автор сценария: Джон Майкл Макдонах.
15. **ДЖОКЕР** / *Joker* (2019, США, Канада). Режиссёр: Тодд Филлипс. Автор сценария: Тодд Филлипс, Скотт Сильвер.
16. **ДЖУЛЬЕТТА И ДУХИ** / *Giulietta degli spiriti* (1968, Италия, Франция). Режиссёр: Федерико Феллини. Автор сценария: Федерико Феллини, Туллио Пинелли, Эннио Флайяно.
17. **ДОМ, КОТОРЫЙ ПОСТРОИЛ ДЖЕК** / *The House That Jack Built* (2018, Дания, Франция, Германия). Режиссёр: Ларс Фон Триер. Автор сценария: Ларс Фон Триер, Йенли Халлунд.
18. **ДУРАК** (2014, Россия). Режиссёр и автор сценария: Юрий Быков.
19. **ЗАБАВНЫЕ ИГРЫ** / *Funny Games* (2007, США, Франция, Великобритания, Германия). Режиссёр и автор сценария: Михаэль Ханеке.
20. **ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН** / *A Clockwork Orange* (1971, Великобритания, США). Режиссёр: Стэнли Кубрик. Авторы сценария: Стэнли Кубрик (по мотивам романа Энтони Бёрджеса «Заводной апельсин»).
21. **ЗЕЛЁНАЯ КНИГА** / *Green Book* (2018, США, Китай). Режиссёр: Питер Фарелли. Автор сценария: Ник Валлелонга, Брайан Хейес Карри, Питер Фарелли.
22. **ИСТОРИЯ ОДНОГО НАЗНАЧЕНИЯ** (2018, Россия). Режиссёр: Авдотья Смирнова. Автор сценария: Авдотья Смирнова, Анна Пармас (по мотивам книги П. Басинского «Святой против Льва»).
23. **КАНДИДАТ** / *The Candidate* (1972, США). Режиссёр: Майкл Ритчи. Автор сценария: Джереми Ларнер.

24. **КАРТОЧНЫЙ ДОМИК** / House of Cards (2013–2018, США). Режиссёр: Джеймс Фоули, Робин Райт, Джон Дэвид Коулз и др. Автор сценария: Эндрю Дэвис, Бо Уиллимон(по роману Майкла Доббса).
25. **КИСЛОТА** (2018, Россия). Режиссёр: Александр Горчилин. Автор сценария: Валерий Печейкин.
26. **КОКОКО** (2012, Россия). Режиссёр: Авдотья Смирнова. Автор сценария: Анна Пармас, Авдотья Смирнова.
27. **КОНТАКТ** / Contact (1997, США). Режиссёр: Роберт Земекис. Автор сценария: Карл Саган, Джеймс В. Харт, Майкл Голденберг, Энн Драйэн (по мотивам романа Карла Сагана«Контакт»).
28. **КОРОТКИЙ ФИЛЬМ О ЛЮБВИ** / Krótki film o miłości (1988, Польша). Режиссёр: Кшиштоф Кесьлёвский. Автор сценария: Кшиштоф Кесьлёвский, Кшиштоф Песевич.
29. **ЛЕВИАФАН** (2014, Россия). Режиссёр: Андрей Звягинцев. Автор сценария: Олег Негин, Андрей Звягинцев.
30. **ЛЮБОВЬ** / Amour (2012, Франция, Австрия, Германия). Режиссёр и автор сценария: Михаэль Ханеке.
31. **ЛУЧШЕЕ ПРЕДЛОЖЕНИЕ** / La migliore offerta (2012, Италия). Режиссёр и автор сценария: Джузеппе Торнаторе.
32. **МЕЛАНХОЛИЯ** / Melancholia (2011, Дания, Швеция, Франция, Германия). Режиссёр и автор сценария: Ларс фон Триер.
33. **МЕЧТАТЕЛИ** / The Dreamers (2003, Великобритания, Франция, Германия, США). Режиссёр: Бернардо Бертолуччи. Автор сценария: Гилберт Адэр.
34. **МЕФИСТО** / Mephisto (1981, Германия, Венгрия, Австрия). Режиссёр: Иштван Сабо. Автор сценария: Петер Добаи, Клаус Манн (по роману Клауса Манна «Мефисто: история одной карьеры»).
35. **МИЛЫЙ ДРУГ** / Bel Ami (2012, Великобритания, Италия). Режиссёр: Деклан Доннеллан, Ник Ормерод. Автор сценария: Рейчел Бенетт (по роману Ги де Мопассана «Милый друг»).

36. **МОЛОХ** (1999, Россия, Германия, Италия, Франция). Режиссёр: Александр Сокуров. Автор сценария : Юрий Арабов.
37. **МОНАХ И БЕС** (2016, Россия). Режиссёр: Николай Досталь. Автор сценария: Юрий Арабов.
38. **МЫС СТРАХА / Care Fear** (1991, США). Режиссёр: Мартин Скорсезе. Автор сценария: Джейм Р. Уэбб, Уэсли Стрик.
39. **НАУДАЧУ, БАЛЬТАЗАР / Au hasard Balthazar** (1966, Франция, Швеция). Режиссёр и автор сценария: Робер Брессон.
40. **НЕЗНАКОМЦЫ В ПОЕЗДЕ / Strangers on a Train** (1951,США). Режиссёр: Альфред Хичкок. Автор сценария: Рэймонд Чандлер, Ченци Ормонде, Бен Хект (по роману Патриции Хайсмит «Случайные попутчики»).
41. **НЕЛЮБОВЬ** (2015, Россия). Режиссёр: Андрей Звягинцев. Автор сценария: Олег Негин, Андрей Звягинцев.
42. **НИМФОМАНКА: Часть I , II / Nymphomaniac: Vol. I , II** (2013, Дания, Германия, Франция, Бельгия). Режиссер и автор сценария: Ларс фон Триер.
43. **ОПАСНЫЕ СВЯЗИ / Dangerous Liaisons** (1988, США, Великобритания). Режиссёр: Стивен Фрирз. Автор сценария: Кристофер Хэмптон (по мотивам романа Шодерло де Лакло «Опасные связи»).
44. **ОСНОВНОЙ ИНСТИНКТ / Basic Instinct** (1992, США, Франция, Великобритания). Режиссёр: Пол Верховен. Автор сценария: Джо Эстерхаз.
45. **ОТКРОЙТЕ, ПОЛИЦИЯ / Les giroux** (1984, Франция). Режиссёр: Клод Зиди. Автор сценария: Дидье Каминка, Клод Зиди, Симон Микаэль.
46. **ОТСТУПНИКИ / The Departed** (2003, США). Режиссёр: Мартин Скорсезе. Автор сценария: Уильям Монахен, Алан Мак, Феликс Чон.
47. **ПАРАЗИТЫ / Gisaengchung** (2019, Южная Корея). Режиссёр: Пон Джун-хо. Автор сценария: Пон Джун-хо, Хан Джин-вон.
48. **ПОД ПОКРОВОМ НЕБЕС / The Sheltering Sky** (1990, Великобритания, Италия). Режиссёр: Бернардо Бертолуччи. Автор сценария:

Марк Пиплоу, Бернардо Бетолуччи (по роману Пола Боулза «Под покровом небес»).

49. **ПОЙМАЙ МЕНЯ, ЕСЛИ СМОЖЕШЬ** / Catch Me If You Can (2002, США, Канада). Режиссёр: Стивен Спилберг. Автор сценария: Джефф Натансон (по мотивам автобиографии Фрэнка Эбигнейла мл., написанной в соавторстве со Стеном Рэддингом).

50. **ПОЛА X** / Pola X (1999, Франция, Германия, Швейцария, Япония). Режиссёр: Леос Каракс. Автор сценария: Леос Каракс, Жан-Поль Фаржо (по мотивам романа Германа Мелвилла «Пьер или двусмысленности»).

51. **ПОСЛЕДНЕЕ ИСКУШЕНИЕ ХРИСТА** / The Last Temptation of Christ (1988, Канада, США). Режиссёр: Мартин Скорсезе. Автор сценария: Пол Шредер (по роману Никоса Казандзакиса «Последнее искушение Христа»).

52. **ПОСЛЕ ПРОЧТЕНИЯ СЖЕЧЬ** / Burn After Reading (2008, США, Великобритания). Режиссёр: Итан Коэн, Джоэл Коэн. Автор сценария: Итан Коэн, Джоэл Коэн.

53. **ПСИХО** / Psycho (1960, США). Режиссёр: Альфред Хичкок. Автор сценария: Джозеф Стефано, Роберт Блох.

54. **ПЬЕТА** / Pieta (2012, Южная Корея). Режиссёр и автор сценария: Ким Ки Дук.

55. **ПЯТАЯ ПЕЧАТЬ** / Az ötödik pecsét (1976, Венгрия). Режиссёр: Золтан Фабри. Автор сценария: Золтан Фабри, Ференц Шанта.

56. **РАССЕКАЯ ВОЛНЫ** / Breaking the Waves (1996, Дания, Швеция, Франция). Режиссёр: Ларс Фон Триер. Автор сценария: Ларс Фон Триер, Питер Асмуссен, Дэвид Пири.

57. **СИМЕОН СТОЛПНИК** / Simón del desierto (1969, Мексика). Режиссёр: Луис Бунюэль. Автор сценария: Луис Бунюэль, Хулио Алехандро.

58. **СЛУГА** / The Servant (1963, Великобритания). Режиссёр: Джозев Лоузи. Автор сценария: Гарольд Пинтер, Робин Моэм (по мотивам романа Робина Моэма «Слуга»).

59. **СЛУЖАНКА** / Agassi (2016, Южная Корея). Режиссёр: Пак Чхан-ук. Автор сценария: Чон Со-гён, Пак Чхан-ук (по роману Сары Уотерс «Тонкая работа»).
60. **СПИСОК ШИНДЛЕРА** / Schindler's List (1993, США). Режиссёр: Стивен Спилберг. Автор сценария: Стивен Зеллиан, Томас Кенилли.
61. **СТЫД** / Shame (2011, Великобритания, Канада, США). Режиссёр: Стив МакКуин. Автор сценария: Стив МакКуин, Эби Морган, Харольд П. Меннинг.
62. **С ШИРОКО ЗАКРЫТЫМИ ГЛАЗАМИ** / Eyes Wide Shut (1999, Великобритания, США). Режиссёр: Стенли Кубрик. Автор сценария: Стенли Кубрик, Фредерик Рафаэль (по мотивам повести Артура Шницлера «Новелла о снах»).
63. **ТЕОРЕМА** / Teorema (1968, Италия). Режиссёр и автор сценария: Пьер Паоло Пазолини.
64. **ТИТАНИК** / Titanic (1997, США, Мексика, Австралия, Канада). Режиссёр и автор сценария: Джеймс Кэмерон
65. **УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОГО** / Il bisbetico domato (1980, Италия). Режиссёр: Франко Костеллано, Джузеппе Мочиа. Автор сценария: Франко Костеллано, Джузеппе Мочиа.
66. **ФАВОРИТКА** / The Favourite (2018, Ирландия, Великобритания, США). Режиссёр: Йоргос Лантимос. Автор сценария: Дебора Дэвис, Тони МакНамара.
67. **ФАУСТ** (2011, Россия, Германия, США, Франция, Великобритания). Режиссёр: Александр Сокуров. Автор сценария: Юрий Арабов.
68. **ФОРРЕСТ ГАМП** / Forrest Gump (1994, США). Режиссёр: Роберт Земекис. Автор сценария: Эрие Рот, Уинстон Грум.
69. **ХВОСТ ВИЛЯЕТ СОБАКОЙ** / Wag the Dog (1997, США). Режиссёр: Барри Левинсон. Автор сценария: Хилари Хэнкин, Дэвид Мэмет (по мотивам книги Ларри Бейнхарта «Американский герой»).

70. **ХЭППИ-ЕНД** / Happy End (2018, Франция, Австрия, Германия).
Режиссёр и автор сценария: Михаэль Ханеке.
71. **ЧЕЛОВЕЧНОСТЬ** / L' Humanité (1999, Франция). Режиссёр и автор сценария: Брюно Дюмон.
72. **ШОКОЛАД** / Chocolat (2000, Великобритания, США). Режиссёр: Лассе Хальстрём. Автор сценария: Роберт Нельсон Джекобс, Джоанн Харрис.
73. **ЭТОТ СМУТНЫЙ ОБЪЕКТ ЖЕЛАНИЯ** / Cet obscur objet du désir (1977, Франция, Испания). Режиссёр: Луис Бунюэль. Автор сценария: Луис Бунюэль, Жан-Клод Карьер (по мотивам романа Пьера Луиса «Женщина и паяц»).
74. **2001 год: КОСМИЧЕСКАЯ ОДИССЕЯ** / 2001: A Space Odyssey (1968, Великобритания, США). Режиссёр: Стенли Кубрик. Автор сценария: Стенли Кубрик (по рассказу Артура Ч. Кларка «Часовой»).
75. **99 ФРАНКОВ** / 99 francs (2007, Франция). Режиссёр: Ян Кунен. Автор сценария: Николас Шарле, Бруно Лавэн, Ян Кунен (по роману Фредерика Бегбедера «99 франков»).