

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования

«Всероссийский государственный университет кинематографии
имени С.А. Герасимова»

Работа на конкурс киноведческих работ


в рамках XLII Международного фестиваля ВГИК

«ПОЭТИКА ЧУДА В ДРАМАТУРГИИ ФИЛЬМА»

в номинации «Лучшая работа по теории кино»

Рудюк Евгения Сергеевна

Факультет: Сценарно-киноведческий
Специальность драматургия
Курс 2 магистратура
Мастерская Ю.Н. Арабова,
Т.А. Дубровиной, Н.Е. Мариевской
Форма обучения очная



Москва,

2022

Чудо долгое время оставалось вне предметной области позитивного философского анализа, будучи понятием сугубо религиозным. Эта тенденция, в свою очередь, сохранялась не только в науке, но и в искусстве. В настоящее время наблюдается возрождение интереса авторов к категории чуда. В современных произведениях искусства чудесное становится элементом, выходящим за пределы сугубо религиозного дискурса, но тем не менее продолжающим подключать трансцендентную реальность — отсюда можно сделать вывод о маргинальной природе этого понятия. Современный исследователь Н.А. Хренов видит в этом явлении признак становления культуры идеационального (альтернативного) типа, апеллируя к терминологии концепции социокультурной динамики Питирима Сорокина.

Чудо как категория и его связь с катарсисом подробно и всесторонне разработаны в философской науке, но до настоящего момента системно не проанализированы с точки зрения функционирования в кинодраматургической конструкции — именно это и является ключевой задачей настоящего исследования. Г. Лейбниц в «Теодицее» определяет чудо как то, «что превышает разум, противоречит только тому, что обыкновенно испытывают и узнают на основании опыта» [1, с. 91], говорит, что «Бог... совершает только те чудеса, которые в нем (универсуме) необходимы» [1, с. 301], а также называет чудом явленную способность Бога «освобождать свои создания от предписанных им законов и совершать посредством этих созданий то, что превышает их природу» [1, с. 76]. Резюмируя вышесказанное, попробуем выделить основные атрибуты такой философской категории, как чудо, и найти особые его характеристики в пространстве кинофильма:

1. Необъяснимость — невозможность вскрыть логику произошедшего, докопаться до механики совершения чуда. С точки зрения кинодраматургии чудо — это мощнейшая перипетия, работающая по принципу «невозможное стало возможным». В фильме могут предприниматься попытки поиска научного объяснения чудесного события,

однако, в таком случае они должны увенчаться провалом: там, где есть разумные основания, чудо исчезает, — таким образом, зритель и герои фильма ощущают действие надмирного, сверхрационального закона. Например, в картине «Чудо» (2009, реж. Александр Прошкин, автор сценария Юрий Арабов) предпринимаются попытки объяснить стояние Зои с идеологических позиций материализма, с помощью медицинских фактов, но сделать это в косном советском мире никому не удастся.

2. Закономерность (неслучайность) — то есть наличие причинно-следственной обусловленности чуда как события для данного субъекта: если в жизни не всегда есть возможность проследить эту логическую цепочку, то в сценарной конструкции эта связь должна быть определима зрителем. Например, в фильме «Орда» (2012, реж. Андрей Прошкин, автор сценария Юрий Арабов) чудо исцеления совершается не сразу, по первому явлению митрополита Алексия в стан татаро-монгол, а посещает его в точке наивысшего самоуничтожения. Однако, речи о жесткой предопределенности в данном случае не идет: как только возникает предопределенность, то включаются жанровые инструменты хоррора и трагедии, несовместимые с механизмом функционирования чуда в фильме, о чем подробнее будет сказано далее.

3. Трансгрессивность — чудо есть пограничное явление, лежащее на грани между возможным и невозможным, и функционирует благодаря преодолению этого предела, то есть как результат прорыва одной реальности бытия в другую; в этом акте происходит нарушение предписанного закона физической вселенной: например, преодоление границы между жизнью и смертью, рациональным и иррациональным в фильме «Слово» (1955, реж. Карл Дрейер), когда Йоханнес воскрешает свою невестку Ингер.

Какому чуду сопереживает зритель? Что вызывает у него наибольший эмоциональный отклик? Функционирование «чуда» в пространстве фильма зависит напрямую оттого, какую логику присутствия человека в мире предполагает автор произведения: ограничивает ли автор бытие логикой

разума или допускает нахождение истины и первопричины вне рационального. Именно автор закладывает тот механизм, благодаря которому зритель испытывает сильнейшее эмоционально-психологическое воздействие, или этого не происходит. В связи с этим можно выделить еще одно свойство чуда как события — его катарсический характер, то есть, очистительное воздействие на зрителя, возникающее как результат обостренной чувствительности восприятия и прочтения морально-нравственных ценностей, затрагиваемых сюжетным конфликтом, под определенным углом. Если этот взгляд позитивный, если категории человеческой (как правило, европейской) культуры, включенные в дискурс фильма (Бог, добро, вера, любовь, милосердие и т.д.) трактуются как значимые, и при этом не нарушается ни один из вышеупомянутых атрибутов, то зритель имеет дело с чудом в его классическом понимании. Аристотель в «Поэтике» определял механику катарсиса как очищение «посредством сострадания и страха» [2, с. 651]. Отсюда следует, что непременным условием катарсического переживания является не только положительное прочтение культурных идеалов, заявленных в сюжете, пластический жест их подчеркивания, утверждения, но и сюжетная подготовленность перипетии: чудо должно произойти только после того, как герой пройдет через сложные препятствия и внутренние необратимые изменения — только тогда у зрителя будет возможность опасаться за судьбу героя и активно сопереживать ему.

Кроме того, можно выделить еще две альтернативных формы функционирования чуда в кинематографе — античудо и псевдочудо, каждое из которых родственно по отношению к первому, но нарушает одно или несколько его неотъемлемых свойств, описанных выше. Так, античудо — это событие, характеризующееся необъяснимостью, трансгрессивностью и закономерностью, но производящее антикатарсическое воздействие на зрителя за счет дискредитации позитивных ценностей. Например, в фильме «Рассекая волны» (1996, реж. Ларс фон Триер) персонаж Бесс Макнилл фактически приносит себя в жертву во имя исцеления своего

парализованного мужа Яна. Мы наблюдаем за страшным грехопадением чистой, наивной девушки, и до последнего не можем поверить, что ее действия на самом деле могут повлиять на течение тяжелой болезни. Вина Бесс выглядит сомнительно, самообличение кажется безосновательным: разве может страстное желание молодой девушки, чтобы муж скорее вернулся домой, привести к страшной аварии и его инвалидности?! В финале Ян парадоксальным образом выздоравливает, но главная героиня умирает — отсюда в зрителе возникает смешанное чувство: равноценен ли произведенный обмен? Уж не справедливее было бы, если умер муж-мучитель, толкнувший Бесс на путь самобичевания? «Мученик дает своему мучителю возможность откровения, осознания. И если грешник это реализует, он сможет покаяться, отказаться от совершенного» [3, с. 23] — говорит нам христианская традиция. И именно этого компонента не хватает в фильме Л. Фон Триера, чтобы зритель распознал произошедшее как чудо: искреннего раскаяния Яна в невинно загубленной жизни Бесс.

Псевдочудо, в свою очередь, кроме зрительского катарсиса, игнорирует свойство необъяснимости. Оно может нести катарсис персонажам фильма, но зрителю определенно нет, потому что иллюзия чуда либо сразу заявляется как обман: достаточно вспомнить новеллу «Не сотвори себе кумира» из фильма «Дьявол и десять заповедей» (1962, реж. Жюльен Дювивье), где герой, явившийся на ферму и предстающий в образе мессии, «исцеляет» дедушку Огюста от паралича, который тот симулирует уже много лет, чтобы избежать домашних обязанностей — очевидно, что перед нами сюжет комический; либо псевдочудо находится в завязочной части фильма, когда зритель еще не успевает эмоционально «прилепиться» к герою, и непременно подвергается развенчанию впоследствии — такова фабула картины «Искушение» (2021, реж. Пол Верховен), где проявившиеся на теле католической монахини Бенедетты Карлини стигматы оказываются в конце фильма самоповреждением и умышленной мистификацией.

Следует отметить, что чудо находится в специфической связи с личностью чудотворца: почему именно это событие дано в чуде, во имя кого оно даровано (кто является объектом чудодействия в пространстве фильма), а также какова искупительная цена, которую чудотворец заплатит за то, чтобы чудо свершилось? На эти вопросы драматургу важно дать ответы. При этом персонаж-чудотворец может действовать самым прямым, непосредственным образом, своими силами преобразуя действительность, — так, что зритель видит поступки чудотворца и вершащееся в кадре чудо. Например, в картине «Симеон-пустынник» (1965, реж. Луис Бунюэль) христианский аскет собственноручно исцеляет вора, которому отрубили кисти, и изгоняет бесов из священника. Отдельный вопрос, при чьем посредстве совершаются сверхъестественные явления в данном случае: Бога, поддерживающего святого мученика, или искушающего его Дьявола — но, как бы то ни было, к желаемому результату приводят именно молитвы и аскезы Симеона. Таков же модус чудотворства в фильмах «Слово» и «Остров» (2006, реж. Павел Лунгин, автор сценария Дмитрий Соболев). В других случаях чудо совершается незримой силой, не через прямые действия персонажа, но посредством символической жертвы, им принесенной, — такова уничтожающая свою нравственную чистоту и человеческое достоинство Бесс из фильма «Рассекая волны», таков митрополит Алексей в картине «Орда», исцеляющий от слепоты монгольскую княжну Тайдуллу, только оказавшись по собственной воле в рабстве у татаро-монгол, в предельно обездоленном и отчаянном положении, и признав исключительную власть Божественной воли. Следовательно, основным модусом бытия чудотворца становится мученичество, то есть мученичество, жертвенность — понятия, совершенно бессмысленные с точки зрения рационального мышления, но в парадоксальной христианской логике находящие выражение в следующем законе: ущерб, нанесенный себе, определяет потенциал приобретаемого блага для другого. «Мученик свидетельствует о Боге, прославляет Его своим

подвигом, и в то же время спасается, спасает свою душу» [3, с. 22]. Теряя всё земное, мученик обретает вечность.

Чудотворец — это всегда пограничный персонаж, обладающий чертами трикстера. В случае псевдочуда, герой может быть откровенным плутом, хитрецом или обманщиком, притворяющимся не тем, кем он является. Таковы Бенедетта Карлини в «Искушении» и герой-Бог четвертой новеллы из картины «Дьявол и десять заповедей». В конструкциях чуда и античуда герои-чудотворцы могут быть святыми, то есть посредниками между мирами человеческого и божественного, как Симеон-пустынник из одноименного фильма Бунюэля; блаженными, общающимися напрямую с Богом, как Бесс Макнилл из «Рассекая волны»; юродивыми, чьи действия сначала воспринимаются как безумные и кощунственные — таков Йоханнес, вернувшийся в дом Боргенов, возмнив себя Христом, и приносящий хаос в их быт («Слово»).

Итак, обратимся к рассмотрению жанровых тяготений чуда в кинематографе и попытаемся ответить на вопрос, почему в одних жанровых конструкциях чудо отличается правдоподобием и обеспечивает мощное эмоциональное воздействие на зрителя, а в других — нет. На наш взгляд, чудо как элемент драматургии плохо встраивается в конструкции:

- фантастики, изначально предполагающей пространство-время невозможной реальности, где нарушение физических законов мира, привычного зрителю, возведено в принцип, и возникает новый мир, со своей, измененной логикой («Догма», 1999, реж. Кевин Смит);
- абсурдистского кино, существующего в системе координат разорванных причинно-следственных связей, где многочисленные случайные события неотличимы от чуда как мощной перипетии;
- хорроров и триллеров, так как фильмы страха полагают правдоподобным существование потусторонней силы, регулярно и самым неожиданным образом вторгающейся в реальность персонажей; они работают с психологией зрительского восприятия в негативной тональности

таким образом, что событию-чуду как сильной перипетии, меняющей состояние героев от предельного несчастья к счастью, не остается места даже в такой развязочной драматической ситуации как спасение;

- детективов — с одной стороны, здесь чувствуется давление угрозы, кошмара и ужаса, связанных с преступлением, с другой, в этом жанре особенно важно докопаться до сути произошедшего, вскрыть его механику, что входит в противоречие с одним из главных атрибутов чуда — его необъяснимостью, но открывает широкий потенциал для сюжетов, посвященных расследованию преступлений, совершенных в форме псевдочуда.

Удачными жанровыми структурами для чуда представляются:

- драма — в этом жанре чудо себя чувствует наиболее органично, потому что в основе драмы лежит локальная человеческая история, цели героев находятся в других персонажах, во взаимоотношениях, отсюда возникает большой потенциал для жертвенности и мученичества во имя кого-то другого; в драме решаются вопросы жизни и судьбы с точки зрения человеческой логики, поэтому чудо как мощное событие, взрывающее эту логику, придает дополнительное духовное измерение сюжету;

- историческое кино — чудо иногда используется для катарсического разрешения конфликта, зачастую в иной, потусторонней, реальности, когда в реальности посюсторонней это разрешение невозможно. Например, в биографической военной картине «Корчак» (1990, реж. Анджей Вайда) главный герой, польский врач Януш Корчак, и дети, в действительности погибшие от рук фашистов в концлагере Трешлинка, спасаются чудесным образом: их вагон отцепляется от поезда на перегоне, и герои буквально воспаряют в прыжке, погружаясь в туманное ирреальное пространство жизни и свободы. Здесь чудо используется, чтобы примирить жестокую реальность, где есть место массовому детоубийству, и моральную позицию автора, его представления о справедливости, пусть и

перечеркивающие историческую объективность. Чудо в данном случае приобретает качество художественного символа.

Таким образом, при включении чуда в киносюжет важно учитывать законы его функционирования: жанровые предпочтения, категориальные атрибуты и механизм эмоционального воздействия на зрителя. Чудо как элемент драматургии фильма таит в себе большой потенциал для использования в киносценариях, причем не только в традиционных конструкциях, но и в самых неожиданных сочетаниях: псевдочудо может найти применение в жанре детектива, античудо — в жанре триллера, и так далее. Преодолев критическое отношение со стороны позитивистской науки, категория чуда уже прочно вошла в поле дискурса современного искусства в целом и кинематографа в частности.

Литература

1. Лейбниц Г.В. Соч.: В 4 тт. Т. 4. М.: Мысль, 1989. С. 76–301.
2. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Соч.: В 4 тт. Т. 4. М.: Издательство «Мысль», 1983. 788 с.
3. Кришталева Л.Г. Проблема эксперимента в кинематографическом дискурсе Ларса фон Триера // Научный электронный журнал АРХИКУЛЬТ. 2014. № 16 (4–2014). С. 22–23.

Фильмография

1. «Догма» (1999), реж. Кевин Смит.
2. «Дьявол и десять заповедей» (1962), реж. Жюльен Дювивье.
3. «Искушение» (2021), реж. Пол Верховен.
4. «Корчак» (1990), реж. Анджей Вайда.
5. «Остров» (2006), реж. Павел Лунгин.
6. «Орда» (2012), реж. Андрей Прошкин.
7. «Рассекая волны» (1996), реж. Ларс фон Триер.
8. «Симеон-пустынный» (1965), реж. Луис Бунюэль.
9. «Слово» (1955), реж. Карл Дрейер.
10. «Чудо» (2009), реж. Александр Прошкин.