



Динамика телесности и статичные модели пространства в драматургии триллера

С.С. Козлова

В статье анализируется механизм построения конфликта в кинодраматургии на оси противостояния «живое — мертвое» через динамику телесности — от «живого» телесного мира протагониста к «мертвой», статичной модели мира антагониста. Схема взаимодействия рассматривается на примере фильмов, решенных в жанре триллера, а также авторских фильмов, использующих элементы этого жанра.

УДК 778.5.04.072:8.017.29

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

телесность,
триллер,
оппозиция
«живое —
мертвое»,
статичные
модели
пространства,
динамика

Хорошо известен кинематографический эффект, когда пустое пространство становится наполненным, если в нем оказывается живой человек, даже если он неподвижен. Также и тело человека в экранных искусствах стремится к пространственному воплощению, пытается прирасти пространством, наполнить его своим содержанием. Михаил Ямпольский отмечал, что в кинематографе тело «предстает как зрелище, а следовательно, нуждается в объеме для своей наиболее полной репрезентации»¹.

Кинематографисты добиваются «полной репрезентации» тела, выстраивая конфликт телесности и пространства в рамках базовой оппозиции «живое — мертвое». Именно между этими полюсами, между жизнью и смертью, происходят наиболее разительные изменения с человеком телесным. Развитие сюжета приводит к тому, что человек телесный либо выживает, либо разрушается, и, приближаясь к порогу смерти, гибнет.

Жанр триллера раскрывается именно в противостоянии воли к жизни и воли к смерти. В энциклопедии кино отмечается, что триллеру как поджанру приключенческого фильма присуща «напряженная фабула, основанная на событии неожиданном... заключающем в себе потенциальную опасность побуждающем героя к действию»². Чем опаснее ситуация и враждебнее пространство, тем острее конфликт, при этом в триллере он переходит из зоны открытого физического столкновения в область психологического противоборства героев, в пространственные миры сознания и подсознания.

¹ Ямпольский М.
Язык — тело — случай.
Кинематограф в поисках
смысла. М.: НЛЮ,
2004. С. 183.

² Кино. Энциклопедический словарь / Гл.ред. Юткевич С.И.; Редкол.: Афанасьев Ю.С., Баскаков В.Е., Вайсфельд И.В. М.: СЭ, 1987. С. 334.

Нет более враждебного пространства для героя телесного, чем пространство статичное, лишённое пульсации времени. Статичная модель пространства создается антагонистом. Он, как паук, вьет вокруг себя смертельно опасную паутину: создает и охраняет замершее пространство, где время остановилось. Это воплощение неких психологических травм и обид, которые засели в памяти антагониста. Этот психологический феномен рассматривал Гастон Башляр, который считал, что образы, отложившиеся в памяти, не имеют длительности, то есть не знают временного измерения. Антагонист, герой триллера, прочно привязывает образы, живущие в памяти, к понятной ему пространственной системе координат, ибо «воспоминания недвижны и тем более прочны, чем лучше они размещены в пространстве»³.

Статичные модели пространства в фильмах-триллерах не однотипны. Модель пространства может быть решена как несложная метафора, возможно и построение целого мира, многомерного и многозначного. Чем сложнее модель, тем больше опасности для героя, тем мощнее пружина сюжета.

Прежде чем рассмотреть пространственные решения в конкретных фильмах, стоит определиться — с каким абрисом телесности работают кинематографисты, и на какой границе происходит конфликт человека телесного и окружающего мира.

Современные гуманитарные науки трактуют телесность с различных точек зрения, однако сходны в одном — это сложная гомогенная структура. Этой же точки зрения придерживается и психолог Дарья Бескова, которая считает, что «телесность является топологической структурой, <...> комплексным биопсихосоциальным образованием»⁴. В ее трактовке важно определение слоев топологии телесности или границ — они проводятся довольно зримо.

Первая «внутренняя граница телесности совпадает с поверхностью тела»⁵, то есть с кожным покровом. Она наиболее ощутима, видима и воспринимается равнозначно как субъектом, так и объектом.

Вторую границу Бескова соотносит с феноменом «культурного тела», и эта граница уже более зыбкая, не так однородна, но все так же зрима. Это «кожа культурного тела», или одежда, являющаяся некой комфортной для субъекта «упаковкой», которая позволяет отнести человека телесного к какому-то социуму, эпохе, соотнести с неким местом в цивилизационном потоке.

Третью границу телесности условнее других и еще более субъективна. Это некое близкое пространство жизни субъекта, освоенное им. Однако и его можно обозначить зримыми объектами, некими вещами и предметами, которые могут нести в

³ Башляр Г.
Избранное. Поэтика
пространства.
М.: РОССПЭН,
2004. С. 30.

⁴ Бескова И.,
Князева Д.,
Бескова Д. Природа
и образы телесности.
М.: Прогресс-Тради-
ция, 2011. С. 328.

⁵ Там же. С. 331.

себе метафорическое или символическое значение, шифровать или открывать человека телесного.

Все три границы телесности по отношению друг к другу подвижны, взаимопроницаемы, восприимчивы к любым манипуляциям, их легко проверять на прочность, сдвигать, искать лазейки, чем создатели киносюжетов активно пользуются при создании образа героя. С тем же успехом границы телесности могут утратить подвижность, заостенеть и работать уже на формирование мира антигероя.

Криминальный триллер

Жанр триллера в кино сегодня все чаще работает с образами телесности, с «переживаниями» тела, с опасностью его разрушения, с незащищенностью телесной оболочки. Пространственные модели жизни и смерти сближаются так, что атакуются границы телесности, и конфликтная зона приближается к телу-организму. Границы «кожи культурного тела», то есть одежды, и пространства, освоенного человеком телесным в социуме, не защищают.

Жертва в современном триллере довольно часто предстает без одежд, она обнажена, что создает ощущение незащитности, доступности к телу-организму. Отсутствие одежды — это и отсутствие социального, культурного, любого иного цивилизационного статуса. Человек телесный одним жестом вынужденного обнажения низводится до вещи, обезличивается.

Антагонисту гораздо легче вписать обнаженное, то есть обезличенное тело жертвы в свой статичный мир. Тело для него лишь вещь, деталь пазла. Антигерой предпринимает максимум усилий, чтобы преодолеть все границы телесности и превратить живое в мертвое. Мало того, он самоотверженно защищает свой однажды умерший и заостеневший мир. Любые попытки обнаружить и вскрыть границы статичного пространства антагониста смертельно опасны для живых. На этом строится основной конфликт современных триллеров.

Кадр из фильма
«Багровые реки»
("Les Rivières
pourpres", 2000,
реж. Матьё Кассовитц)



В фильме «Багровые реки» режиссера Матьё Кассовитца ("Les Rivières pourpres", Франция, 2000) жертвы, обнаженные, связанные в позе эмбриона, помещаются убийцей среди

скал, в вечном горном леднике, ибо антагонист — альпинистка. Снег и ледники в горах — воплощение ее статичного мира. Она заиклена на детской обиде, нанесенной руководством и студентами закрытого элитарного колледжа, и последовательно умерщвляет виновников своего унижения, предельно обезличивая их, лишает стандартных личностных телесных признаков (рук и глаз), и только так им находится место среди ледников.



Кадр из фильма
«Настоящий детектив»
("True Detective", 2014,
реж. Кэри Фукунага)

Американский сериал «Настоящий детектив» ("True Detective", США, 2014) начинается с обнаружения жертвы — девушка обнажена, связана в позе коленопреклоненной молитвы, украшена рогами оленя. Это часть ритуала, который вновь и вновь воспроизводит антигерой, став-

ший однажды, в детстве, свидетелем подобного жертвоприношения и навсегда заиклившись на нем. Антигерой с маниакальной тщательностью строит свой статичный мир: он помещает жертвы в мертвом лесу, который он соорудил в заброшенном бункере.

В сериале «Ганнибал» ("Hannibal", США, 2013–2015) жертвы преступлений также предстают без одежд. Для Ганнибала Лектера, для героев вертикальных новелл, жертвы всего лишь объект манипуляций, некий «кирпичик», необходимый для строительства их статичного мира. И «кирпичик» должен быть непременно мертв, ибо человек живой тут же прирастает индивидуальными телесными оболочками, то есть жизнью.

По этим фильмам заметно, что современный триллер намеренно избегает городского индустриального пространства и предпочитает либо обледенелые горы («Багровые реки», Франция, 2000), либо лес, болезненный и заболоченный («Настоящий детектив», США, 2014), или зимний пейзаж, визуально мертвый («Ганнибал», США, 2013–2015).

В пространстве города человек телесный находит множество социальных опор. Герой в городе чувствует себя относительно защищенным потому, что индустриальная среда создана человеком, а следовательно, предполагается, что она подвластна человеку. Кроме того, город — это место, где множество других «Я», видимых и невидимых, создают иллюзию общности. Городские многоэтажные жилища лишь закрепляют эту иллюзию. Как отмечает

⁶ Башляр Г. Избранное. Поэтика пространства. М.: РОССПЭН, 2004. С. 44.

Г. Башляр, «городские квартиры лишены космизма»⁶, они лишены вертикали, непредсказуемой магии. Это лишь уютный уголок, где за стенами есть другие представители человеческого рода, и есть непременные условия городского улья, где индивидуализированная «сота» защищена толстыми стенами, дверьми с хорошим замком.

Городское пространство в идеале — это пространство жизни. Поэтому современный триллер предпочитает поместить героя в пространство, неизвестное для него, потенциально тающее опасность, непредсказуемость которого закреплена в мифах и сказках. Это пространство леса.

Природный ландшафт нельзя, конечно, назвать идеально статичным. Но если соотнести пространственно-временные границы бытия данных ландшафтов и человека телесного, то есть, более плотского и тленного, то возникает ощущение, что человек смертен, а лес вечен. «Как измерить лес во времени?»⁷, — задается вопросом Г. Башляр. И отвечает, что субъекту постичь это не дано, ибо лес был до нас и после нас — лес царит в предыстории.

Мифологическая статика леса в фильмах-триллерах подчеркивается различными стадиями омертвления — это может быть лес, погруженный в зимнюю спячку, или лес, искусственно созданный. Это территория антигероя, территория, зараженная смертью. С равнодушием и беспощадностью пространства, погруженного в вечность, лес готов поглотить человека, превратить в безликий гумус, как это и происходит в одном из сюжетов сериала «Ганнибал». В новелле «Комплимент от шеф-повара» аптекарь, страдающий маниакальным расстройством, выращивает в лесу грибочки, заботливо разместив их на телах своих жертв. Он находит «бреши» в их телесной оболочке — болезнь, диабет (грибы, как известно, любят сахар), и через эту телесную немощь трансформирует телá-организмы. Процесс разрушения происходит на границе жизни и смерти — лес поглощает живые, но обездвиженные тела, обращая их в почву.

Во втором сезоне сериала «Ганнибал», в новелле «Блюдо из сашими», безразличие зимнего спящего леса удваивается пространством не работающей обсерватории. Здание обсерватории законсервировано. Оптический механизм телескопа не вглядывается в просторы космоса, и его

⁷ Там же. С. 164.

Кадр из фильма «Ганнибал» ("Hannibal", 2013, реж. эпизода «Блюдо из сашими» Майкл Раймер)



сущность словно вывернута антигероем наизнанку — все важные события происходят внутри обсерватории, и герой сериала, доктор Ганнибал Лектер иронично предлагает рассмотреть их с предельной пристальностью, словно под микроскопом. Для этого он разрезает свою жертву на тонкие пластины и помещает их между гигантскими, в рост человека, приборными стеклами. Для доктора Лектера именно человек и есть космос, правда, изучение глубин этого космоса он проводит своеобразно — расчленения и поедая части своих жертв. Жертва новеллы вновь обнажена: антигерой методично, в эстетизированном порядке, демонстрирует, как человек теряет присущие жизни телесные оболочки и превращается в вещь — в пласты плоти.

Кстати, эта сцена не только метафорическая игра, но и значимый этап в конфликте героя и антигероя. Антагонист, Ганнибал Лектер, столь ужасающим образом расчленил и поместил в метафорические приборные стекла патологоанатома Биверли Катц только за то, что она слишком близко подобралась к разгадке его тайны, вторглась в его статичное пространство. Это предупреждение-головоломка для протагониста, профайлера Уилла Грема, отражающая внутренний мир антигероя, — опасная, но заманчивая ловушка.

Если вернуться к пространству леса, то можно его обнаружить и в триллере «Настоящий детектив». Лес здесь используется как структура неявленная, скрытая, что сгущает атмосферу опасности. Гастон Башляр подчеркивает, что «не обязательно долгое время находиться в лесу, чтобы возникло всегда немного тревожное впечатление, будто “углубляешься” в безграничный мир. Если не знаешь, куда идешь, то очень скоро уже не знаешь, где ты»⁸. Это еще один вариант лишить человека телесного спасительной оболочки, того самого третьего слоя телесности, который опирается на привычный предметный мир, в том числе и на узнаваемые ландшафты.

В кульминационный момент поединка с антагонистом герои-детективы сериала «Настоящий детектив» оказываются именно в лабиринте леса, искусственно созданного маньяком. Сухие колючие ветки мертвых деревьев так же опасны для детективов, как и нож убийцы. Это пространство антигероя, только он знает его структуру, и именно из морока древесных стволов он появляется с «веткой» — ножом. Убийца помещает в этот лес только мертвых, и мы видим их тела среди веток. Это подчеркивает опасность данного пространства для детективов Харта и Коула. Примечательно, что герои, исколотые ножом, сначала проигрывают маньяку, но затем побеждают на архаично застывшей территории антагониста, пустив в дело часть своего телесного мира, — они убивают антагониста из револьвера.

⁸ Башляр Г.
Избранное. Поэтика
пространства.
М.: РОСПЭН,
2004. С. 162.

Схема триллера в авторском кино

Авторское кино традиционно не следует жанровым канонам, но заходя в пределы триллера, также проверяет границы телесности на прочность по уже заявленной схеме — герой, существующий в пространстве живом и подвижном, сталкивается с анти-героем, который маниакально держится за мертвый мир своей психологической травмы. Любое вторжение в это пространство, случайное или намеренное, смертельно опасно для героя. В традиционном триллере есть «правила игры», есть четкая граница двух миров — мертвого и живого. Пространство подвижное, обыденное не подвластно воле антагониста, как бы ни был он силен и изобретателен, что дает возможность героям «живым» перевести дух и собраться с силами для следующего этапа поединка. Тогда как в авторском фильме с элементами триллера таких «правил игры» нет. Опасность может быть тотальной.

В триллере горный ледник или лес остаются вполне реальными природными структурами. В авторском кино, которое охотно использует локацию леса, природа чаще всего преобразуется в метафорическое пространство. По воле автора фильма лес преобразуется в некую декорацию, воплощаясь в бессознательном «Я» героев, где разворачиваются сюжеты бреда, сна, фантазии. Декорация маскируется под живой лес, и эта иллюзия подчеркивается деталями, знаками, которые напоминают, что перед нами опасная для человека телесная территория.



Кадр из фильма
«Северяне»
("De Noorderlingen",
1992, реж. Алекс ван
Вармердам)

Алекс ван Вармердам в фильме «Северяне» (1992) моделирует особый лес, который словно позаимствован из картин сюрреалистов, например, Поля Дельво. Это темный лес плотских подсознательных желаний и страхов, которые охватывают героев фильма. Лес подчеркнуто декоративен, недвижим, а стволы хвой-

ных деревьев врыты в песок. В этом лесу нет ни зелени, ни животных, есть лишь крохотный искусственный пруд, гладь которого недвижима и мертва, как сам лес. Декоративность, статичность леса в «Северянах» подчеркивается отсутствием света и малейшей перспективы. Это пространство антагониста, охотника, который в фильме следит за порядком в лесу, в деревне. Любое

проявление жизни — любовные приключения соседей, витальное любопытство почтальона, игры подростка, сексуальные попользования жены, мечтающей о ребенке, охотник осуждает и стремится пресечь. Сам он бесплоден, не может дать жизнь, и он не дает жизнь своим желаниям, заиклен на мертвых правилах.

Каждый из тех, кто приходит в мертвый лес — мальчик, дикарь, почтальон, мясник, деревенская дурочка, проходят испытание, борются со статичностью этого пространства. Деревенская дурочка, героиня естественная и живая, гибнет от рук охотника. И убийца здесь же в мертвом лесу находит для нее место — привязывает тело к каменному идолу и топит в пруду. Только так она может присутствовать в лесу охотника.



Кадр из фильма
«Антихрист»
("Antichrist", 2009,
реж. Ларс фон Триер)

Фильм «Антихрист» (2009) Ларса фон Триера также разворачивается по канонам триллера. В его фильме есть герой — Мужчина, и антигерой — Женщина. И есть модель пространства, которое она в себе несет.

Эта модель статична, потому что по сюжету фильма это пространство психического состояния Женщины. Мужчина, психоаналитик, пытается избавить Женщину от фобии с помощью гипноза. Фобия связана с боязнью природы, то есть жизни, — и потому мы вслед за героями углубляемся в лесную чащу, в историю под названием Эдем.

Пространство фильма — это пространство гипнотической реальности или сновидения. В «Антихристе» герои борются за то, по чьим правилам будут разворачиваться в фильме события — Мужчины или Женщины? Кто кого заманит в свое пространство?

Ларс фон Триер охотно использует при моделировании пространства фильма различные метафоры и символы: дом в лесу, мастерская, чердак дома, лисья нора, и при этом меняет для героев их привычный комфортный статус, выворачивая его наизнанку. В анализе Г. Башляра чердак — это пространство Мужчины, где присутствуют «ясность мысли, устремленность к небу и ... рациональные страхи»⁹, которые предположительно можно легко понять и обуздать. Но именно на чердаке герой «Антихриста» находит обилие средневековых гравюр с пытками женщин — они развешаны по стенам его женой. Женщина, героиня «Антихриста»,

⁹ Башляр Г. Избранное. Поэтика пространства. М.: РОСПЭН, 2004. С. 33.

как подobaет антагонисту в триллере, пытается оставить Мужчину в своем статичном мире: она нападает на него в мастерской, то есть на территории Мужчины, пробивает ему ногу сверлом, навешивает на него точильный камень. Потом она закапывает тело в лисьей норе, уподобляя мертвецу, хотя казалось бы образ норы должен быть убежищем, а не могилой. И все это пространство контролирует Женщина, тогда как телесность Мужчины в этом мире не защищена ни одним из слоев. Отвоевать телесную целостность и полноту пространства Мужчина сможет только отказавшись от рациональности, поступая по-женски иррационально, — он душит и сжигает Женщину на костре.

Подводя итог, можно сказать, что склонность к конструированию статичного пространства антагониста, к созданию сложносочиненного мира его психологической травмы, страхов, к выстраиванию системы его взаимодействия с героем телесным, включая отношение к живому телу как таковому, стала весьма популярна, потому как доказала свою эффективность и зрелищность. Раскручивание пружины триллера, традиционного или авторского, по оси «живое — мертвое», безусловно, работает. Сюжеты большинства популярных триллеров как телевизионного формата, так и полнометражных, выигрывают именно за счет создания максимальной опасности для героев на уровне слоев телесности, а само тело становится конфликтным полем битвы для протагониста и антагониста, предметом для построения изобретательных детективных ребусов. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Башиляр Г. Избранное. Поэтика пространства. — М.: РОССПЭН, 2004. — 376 с.
2. Бескова И.А., Князева Е.Н., Бескова Д.А. Природа и образы телесности. — М.: Прогресс-Традиция, 2011. — 456 с.
3. Долин А.В. Уловка XXI: Очерки кино нового века. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2010. — 552 с.
4. Кино. Энциклопедический словарь / Гл. ред. Юткевич С.И.; Редкол.: Ю.С. Афанасьев, В.Е. Баскаков, И.В. Вайсфельд. — М.: СЭ, 1987. — 640 с.
5. Ямпольский М.Б. Язык — тело — случай. Кинематограф в поисках смысла. — М.: НЛО, 2004. — 360 с.

REFERENCES

1. Bachlar G. Izbrannoe. Poetika prostranstva [Favorites. The Poetics of space]. — M.: ROSSPEN, 2004. — 376 p.
2. Beskova I.A., Knyzeva E.N., Beskova D.A. Priroda i obrazi telesnosti [The nature and images of physicality]. — M.: Progress-Tradition, 2011. — 456 p.
3. Dolin A.W. Ulovka XXI: Oчерki kino novogo veka [Trick XXI: Film New Century essays]. — M.: Ad Marginem Press, 2010. — 522 p.
4. Kino. Enciklopedicheskiy slovar [Movie: Collegiate Dictionary] / Red. S.I. Ytkevich, Ed.: Y.S. Afanasjev, V.E. Baskakov, I.V. Waysfeld. — M.: SE, 1987. — 640 p.
5. Yampolskiy M.B. Yzik — telo — sluchay. Kinematograf v poiskah smisla [Language — Body — Happening. Cinema search for Meaning]. — M.: NLO, 2004. — 360 p.

Dynamics of Corporality and Static Models of Space in Thriller Dramaturgy

Svetlana S. Kozlova

Post-Graduate student, VGIK

UDC 778.5.04.072; 8.01-29

ABSTRACT: The author considers possibility of body representation in the film with a dramatic conflict built on the borders of a bodily contact and static space. Contemporary cinema, including TV-series, increasingly uses the conflict scheme of a clash of the warring parties within the base of the opposition “living — dead”. More impressively, this circuit works in the thriller genre, as well as in the indies bearing the elements of a thriller. The author analyzes the plots of TV-series (*Hannibal*, *True Detective*), as well as the films (*Crimson Rivers* by M. Kassovitz, *De Noorderlingen* by A. van Warmerdam, *Antichrist* by L. von Trier).

The author analyzes and systemizes the methods of shaping of static space in a thriller, resulting in the effect of framework of movement under fixed space-time coordinates. The author emphasizes the fact that a static and psychologically traumatised antagonist is the carrier and spokesman of the “dead” space, whereas the protagonist is the spokesman of the “living” world. The conflict is exacerbated due to the fact that the antagonist is trying to push the limits of a static world, to capture it alive with as much live objects as possible, and the protagonist is trying to find the key to the “dead” world anti-hero, discover and neutralize it.

The author examines physicality as a complex homogeneous structure and bases on the definition of physicality as the topological structure with a biopsychosocial borders, both mobile and permeable. It is also noted, that the thriller-makers rather often base upon the multi-layered and dynamic interpretation of corporality, inversion of mind and the subconscious when constructing a plot and characters. This stuff is equally involved both in criminal or police genre of a thriller and in cinema d’auteur.

KEY WORDS: corporality, thriller, opposition “living — dead”, static model space, dynamics