

*В. А. Гусак*

## **ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТНО-ФАБУЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ В АВТОРСКОМ КИНО**

*Работа предоставлена кафедрой искусствознания  
Санкт-Петербургского университета кино и телевидения.  
Научный руководитель – доктор философских наук, профессор А. Л. Казин*

*Статья посвящена использованию в авторском кино сюжетно-фабульной  
конструкции, заимствованной у литературных произведений агиографического*

*жанра. Принципы данного использования рассматриваются на примере фильмов французского режиссера Робера Брессона.*

*Ключевые слова:* киноповествование, фабула, агиография.

*V. Gusak*

## FEATURES OF THE NARRATIVE STRUCTURE IN ART FILMS

*The paper is devoted to the use of the narrative construction, borrowed from literary works of the hagiographical genre, in art films. The principles of this use are considered through the example of the films by French film director Robert Bresson.*

*Key words:* film narrative, plot, hagiography.

Авторский кинематограф второй половины XX в. – явление, давно определившее свое место в истории киноискусства. В авторском кино, с которым связана деятельность крупнейших режиссеров второй половины XX в., всегда присутствовал момент творческих поисков, эксперимента. Авторский почерк подразумевал использование разнообразных средств выражения. К ряду таких средств, быстро превращающихся в нормы художественного творчества в кино, следует отнести работу с сюжетом и фабулой, при условии, что последние берутся за основу киноповествования.

В авторском кино Федерико Феллини, Луиса Бунюэля, Робера Брессона, Алена Рене, Жана-Люка Годара встречаются разные принципы построения истории и модификации в ней сюжетно-фабульной структуры. Если само понятие «киноповествование» можно понимать, следуя за мыслью Ю. М. Лотмана, как «рассказ при помощи движущихся картин» [4, с. 661], то «сюжет» в приложении к авторским методам в игровом кино следует понимать как «событие или совокупность событий в эпических и драматургических произведениях, развитие которых позволяет раскрыть характеры героев и суть изображаемых явлений в соответствии с авторским замыслом» [1, с. 175]. Под «фабулой» можно понимать «цепь, череду событий в эпическом или драматургическом произведении, положенную в основу сюжета» [1, с. 186].

В игровом кино, как и в литературном творчестве, сюжетные и фабульные принципы построения истории ведут к раскрытию авторских смыслов, выявлению философского содержания. На примере творчества одного из наиболее оригинальных художников авторского кинематографа попробуем рассмотреть случаи модификации сюжетно-фабульной структуры, а также обнаружение в ней философско-содержательного уровня фильма. Речь пойдет о картинах французского кинорежиссера Робера Брессона, в которых повествование представляет собой интересный и неожиданный случай модификации сюжета и фабулы.

Форма повествования у Брессона является одной из составляющих стилевой формы. Подобно безэмоциональной игре актеров, повторению и дублированию процессов реальности посредством монтажа, система повествования выполняет функцию трансляции своего рода оптики восприятия человека в действительности. Сюжетная структура в этом случае имеет свою специфику и тяготеет к неясности и даже завуалированности, в то время как фабула – более ясна и выпукла. Цепь событий в ней создает линию судьбы, которая служит основой для киноповествования. Фабула может восприниматься как один из механизмов-носителей религиозных смыслов, а история персонажа выглядит как житие современного святого: мучения ослика Бальтазара в фильме «Наудачу, Бальтазар», подвижничество монахини-доминиканки Анн-

Мари, наставляющей на путь истинный арестантку Терезу в «Ангелах греха», мытарства молодых парижан Шарля и Ивона Таржа в «Вероятно, дьявол» и «Деньгах». Действенность героев «Ангелов греха», деревенского кюре в «Дневника сельского священника» и вовсе определяются их религиозным самоощущением. Во многих фильмах в той или иной степени внешнему миру противопоставлен ясно не обозначенный автором внутренний мир персонажа, не совпадающий с окружающей героя фильма действительностью. Конфликтность, как и драма несоответствия, в этих картинах оказывается следствием «неумения» героев адаптироваться к условиям окружающей жизни.

Развиваясь линейно, на каждом этапе история раскрывает несоответствие героя и реальности. В «Дневнике сельского священника» каждый случай личного общения кюре с прихожанами оборачивается испытанием, истощающим героя физически (несмотря на то, что кинематографическая репрезентация этого состояния у Брессона сведена к минимуму). Оказываясь у нового хозяина, Бальтазар в «Наудачу, Бальтазар» переживает новые мучения. Аналогично положение Шарля («Вероятно, дьявол»). Все, с кем он сталкивается, не могут повлиять на его глубокую апатию, изменить суицидальных намерений.

Реальность, где существует персонаж, «прорисована» очень узнаваемо и конкретно, но фабула остается условной. Часто герои Брессона ведут себя активно в моменты отставания собственной духовной позиции. Их деятельность или отсутствие ее с каждым проявлением открывают все большее несоответствие. Вокруг героев не возникает почти ничего, что не только укрепляло бы веру, но могло поддержать их намерения. Свои поступки они совершают в условиях постоянного духовного одиночества. В финале «Дневника сельского священника», «Ангелов греха» герои окончательно предстают христианскими подвижниками, что в свою очередь мотивировано их действиями.

Для основательности данного наблюдения уместно вспомнить о героях других картин, а именно: «Процесса Жанны д'Арк» и «Ланселота Озерного». Обратимся к их прототипам. Жанна д'Арк канонизирована в 1927 г. католической церковью; Ланселот Озерный принадлежит к братству Круглого стола, члены которого, будучи христианами, пытаются отыскать Святой Грааль и т. д. Данное условие позволяет провести аналогию с агиографическим жанром, что в свою очередь позволяет понимать истории Жанны д'Арк, амбрикурского кюре, Анн-Мари, Ланселота, как утрированные (ввиду своей подчиненности игровому сюжету) жизнеописания христианских подвижников.

Фабула у Брессона, подобно фабуле агиографических текстов, имеет линейную структуру. Режиссер неоднократно подчеркивал свою нелюбовь к флэшбэкам и эллипсам, эпизодам сновидений, визуализации субъективных ощущений, что весьма характерно для нелинейных киносюжетов и часто встречается в авторском кино.

Для подтверждения актуальности «жизненной» оптики следует несколько подробнее остановиться на особенностях жанра агиографии. Произведения, созданные в этом жанре, являлись неотъемлемой частью как православной, так и католической средневековой литературной традиции. Агиографический жанр имел определенный канон, сложившийся в результате бытования устных преданий о жизни святых и выражавший отношение к герою предания. «Греческая агиографическая литература объединяет два рода произведений этого жанра: “мartyрий”, повествующий о мученичестве христианина, подвергнутого гонению от язычников в период поздней Римской империи. Вторая разновидность агиографического жанра – собственное житие, рассказывающее о жизни мирно скончавшегося святителя церкви, религиозного подвижника или вообще благочестивого, согласно этике православных христиан, человека» [5, с. 218]. Определение касается в

большей степени особенностей православной (греческой) агиографии, но в нем обозначены главные черты агиографического жанра, характерные для литературы всех христианских конфессий.

Отсутствие в фильмах французского режиссера психологических конфликтов, специальных приемов, делающих развитие событий более стремительным и обостренным, само линейное развитие истории, равно как и духовный стоицизм героев, позволяют провести параллели с агиографическими источниками. В сюжетах Брессона неизменно действует один персонаж, в поле внимания зрителя одна судьба. В конце истории происходит переход в иной мир, что является свидетельством мучений в земной жизни. Особенности эти находят свое подтверждение в следующем определении: «В принципе, житие святого – это не столько описание его жизни (биография), сколько описание его пути к спасению, типа его святости. Поэтому набор стандартных мотивов отражает, прежде всего, не литературные приемы построения биографии, а динамику спасения, того пути в Царствие Небесное, который проложен данным святым» [3, с. 10].

Учитывая частые фабульные особенности католической агиографии, трудно искать прямые параллели между фильмами Брессона и источниками, содержащими характерные черты жанра, например, житиями Блаженного Иеронима или Франциска Ассизского, других святых. Вместе с тем можно обозначить общие характерные моменты. Для этого будет уместным обратиться к произведениям обширной агиографической литературы, актуальным как для католической, так и для православной традиции – к описаниям жизни и мучений святых первых веков христианства, почитаемых в обеих церквях. Такие источники содержат архетипические ситуации и мотивы жанра. Условие это важно, поскольку в контексте исследования происходит обращение к агиографическому

жанру как к совокупности характерных мотивов, определяющих жанровый канон изначально. Дополнительные мотивы в агиографической истории, специфические подробности жизни святых, черты конкретной исторической обстановки, т. е. все, что привносилось в арсенал жанровой репрезентации в его историческом развитии, не существенно для сравнения с сюжетами фильмов.

История священника в «Дневнике сельского священника» на всех этапах имеет черты житийной истории. Известно, что одноименный роман Ж. Бернаноса, по которому создавался фильм, задумывался его автором как дневник, отражающий мысли, переживания, описывающий видения современного святого. Особенности фабулы фильма «Дневник сельского священника» соотносимы с условностями агиографической истории. Характер развития, основные события, драматическая несоотносимость героя и окружающих условий, – все особенности истории в «Дневнике сельского священника» повторяются в других фильмах, побуждая к ассоциациям и аналогиям с типичными для агиографии фабульными мотивами и событиями.

Агиографические истории часто рисуют несоответствие святого и окружающей действительности. В каждом сюжете линия святости начинает развиваться из ситуации, где прорисовано резкое несоответствие героя и окружения. Житие святого Франциска Ассизского включает сомнения в правильности своей жизни, появляющиеся у Франциска после знакомства с Евангелием. Великомученица Варвара, еще не узнавшая о христианском учении, живет в доме, где поклоняются языческим богам. Встреча с женщинами-христианками разрешает ее сомнения и одновременно вызывает негодование отца. В историях Святого Георгия и Пантелеймона «момент святости» наступает, когда, будучи отмеченными за свои боевые и спортивные достижения римским императором, герои заявляют о приверженности христианскому

учению, что не может быть одобрено Диоклетианом – одним из самых жестоких императоров-гонителей за всю историю христианских гонений.

В фабулах Брессона наблюдаются признаки этой характерной для агиографии ситуации. Анн-Мари проявляет упорство в своем намерении переселиться в монастырь для постоянной жизни, что вызывает разную реакцию окружающих. С первых эпизодов «Дневника сельского священника» кюре искренне пытается вразумить своих прихожан, приблизить их души к Царствию Небесному. Его намерения ни у кого не вызывают понимания и, тем более, поддержки. Отношения между ним и жителями городка, где расположен его приход, напряженные. В «Наудачу, Бальтазар» мотив несоответствия отчетливо звучит, когда зритель видит первые случаи жестокого обращения с животным.

Следующий мотив, подтверждающий возможность аналогии между картинами Брессона и агиографическими источниками, раскрывается в эпизодах, где происходит контакт героя с сакральным. В житиях католических святых очень часто присутствует момент экстаза, получения откровения, богосозерцания. Наличие таких эпизодов в обязательном порядке определяет специфику и полноту жанрового выражения.

В «Вероятно, дьявол» главный герой оказывается в церкви вместе с друзьями, такими же нигилистами, как он сам. Они не приемлют церковных установлений и христианского учения и весьма категоричны в своей позиции. Несмотря на это, посещение католического собора может пониматься как попытка найти духовный стимул или опору в состоянии полного безразличия. «Вероятно, дьявол» – картина, содержащая немало эпизодов, в которых герой окружен молодыми сверстниками, находящимися в процессе поиска правды и духовной стабильности.

Эпизод полемики сверстников Шарля со священником, где действие происходит в церковном пространстве, требует отдельного

рассмотрения. Вначале органист настраивает орган, затем на стулья для прихожан садятся молодые люди, среди которых Шарль. Органист начинает играть: темное пространство католического храма кажется торжественным и необычным. Особенное впечатление от происходящего заканчивается, как только начинается полемика. Но эмоциональная краска, маркирующая специфичность храмового пространства, позволяет выделить сцену, поставить в ряд сюжетных ситуаций, понимаемых как случай приобщения к сакральной реальности.

Судьба героя проясняется через ситуации, в которых его жизнь обрисована как череда мытарств. Слово «мытарство» неоднократно встречается в исследованиях, посвященных основным мотивам творчества Брессона. Персонаж, оказавшись в определенных жизненных условиях, либо мучается, либо находится в состоянии духовной изоляции.

Слово «мытарства» не является в данном случае специальным понятием, определяющим особенность фабулы. Употребление его в том семантическом значении, которое оно имеет в агиографических текстах, позволяет лишь немного приоткрыть завесу внутреннего мира, истолковать причины и характер поступков персонажей. Мытарства – суть жизни и общения с односельчанами и родителями героини «Мушетт». Хозяйка лавки, куда героиня приходит за простынями для похорон матери, жалея ее, ведет себя лицемерно. Другие – браконьер Арсен, отец, школьная учительница относятся к ней либо с животным вожделением, либо с нескрываемым раздражением. Подобное прослеживается в отношении к Бальтазару со стороны его хозяев, кому он служит на протяжении фильма – жестокая эксплуатация, переходящая в насилие. История героини «Кроткой» содержит эпизоды, где жестокость проявляется в обыденной некоммуникабельности центральных персонажей, происходящей от их принципиально разного восприятия жизни. Муж героини черств и честолюбив. Каче-

ства эти проявляют себя прежде всего в отношении к жене. Чувства молодой женщины сталкиваются исключительно с холодностью и черствостью.

Назначение агиографического источника прежде всего назидательно-дидактическое: жизненный путь святого рассматривается как пример подражания, а страдания – как знак Божественной избранности. Рисуя страдания, подробно останавливаясь на них (здесь можно опираться на большой корпус житий, описывающих страдания мучеников: Георгия Победоносца, Поликарпа Смирнского, Пантелеймона), агиографический текст актуализирует вопросы: в чем сокровенный смысл страдания, и как следует относиться к страданиям? В житиях находит отражение представление о божественном участии, которое часто возникает в финальных сценах агиографического повествования, где персонаж претерпевает мучения и предстает в сознании читателя великомучеником, которому уготована вечная жизнь. Согласно особенностям агиографической истории, пытки, страдания и следующая за ними физическая смерть святого не приносят результатов его мучителям – святой не отказывается от веры. Георгий Победоносец остается невредимым, несмотря на все мучения, которым его подвергают: живого его зарывают в землю, сажают на раскаленного железного быка, варят в кипящем олове. В истории Пантелеймона – остывает смола в чане, куда опускают святого, а львы, поначалу готовые растерзать его, лижут ему руки. После физической кончины святого, чудеса продолжают свершаться на месте казни и в местности, откуда родом святой.

Истории мытарств у Брессона, в отличие от традиционной агиографии, не отмечены подобными знаками божественного вмешательства. Чудеса как таковые отсутствуют в истории всех героев, следовательно, отсутствует важнейший элемент специфики агиографической истории. Вместе с тем образы,

возникающие в финалах картин, могут выполнять функцию, аналогичную описаниям неожиданных чудес, где подразумевается божественное участие в судьбе героя. В финале вся цепочка событий, порядок их связи обобщаются через введение пластической детали: образа или символа. Окончательно как концепция видения и как художественная структура фабула оформляется только с наличием финала, т. е. в связи с закономерным существованием последнего как смыслового и эмоционального итога всего происходящего в фильме.

Брессон настаивал на том, что специальные драматические механизмы, подразумевающие использование сюжета, настраивают зрителя на восприятие по традиционным моделям, чреватые предсказуемостью. Сюжетная конструкция, по мнению режиссера, «уставливает простое отношение между зрителем и происходящим» [2, с. 141]. Режиссер минимизирует сюжет, лишая его ходов, способствующих быстрому овладению вниманием зрителя. Он избегает оперирования сюжетом как системой алгоритмов увлекательности, подразумевающей четкую расстановку смысловых акцентов.

Оценка сюжетной «несостоятельности» кинематографа Брессона содержится в книге П. Шрейдера «Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер». Перефразируя французского режиссера, Шрейдер пишет: «Брессон хочет сказать, что внутренняя драма происходит внутри сознания, и эмоциональное вмешательство, привносимое сюжетом, отвлекает от нее внимание» [6, с. 188].

Исследователь отмечает намеренную дистанцированность режиссера от сюжета как неприемлемого зрелищно-эмоционального механизма. Шрейдер пишет о второстепенности функций сюжета по сравнению с более значительными художественными составляющими кинематографа Робера Брессона, среди которых – стилевая организация фильма. Шрейдер пишет: «Конечно, ленты Брессона не лишены сюжета полностью, ка-

ждая из них содержит последовательность событий, обладающих своим подъемом и спадом, напряженностью и ослаблением ее, и т. п.» [11, с. 188]. То есть сюжетная структура подразумевает композиционную организацию событийного ряда, без которой невозможно обходиться в принципе. Французский режиссер не мог избежать сюжетной структуры совсем, несмотря на декларативное игнорирование ее.

Итак, основываясь на особенностях фабульной конструкции, можно констатировать очевидность примата фабулы над сюжетом у Робера Брессона. События, рассматриваемые в структуре фабулы, могут подразумевать аналогию с этапами жизни агиографического персонажа. В повествовании Брессона как в агиографии не содержится экспозиция, отсутствуют подробные мотивировки линии персонажей. Кинорежиссер не использует традиционные средства, обеспечивающие «увлекательность» и «динамичность» повествования.

Аналогия с агиографией, как и сама потребность исследования особенностей повествования в кинематографе Робера Брессона, вызвана необходимостью рассмотреть механику построения истории персонажа, в которой раскрываются христианские мотивы. Сталкиваясь с данной механикой, зритель вынужден отвергать возможность восприятия истории героя как социальной драмы, несмотря на то что поначалу фильм кажется содержащим в себе ее признаки. Характерные для данных типов драматических сюжетов ситуации и мотивы, побуждающие вспомнить о реализме, проясняются в финальных сценах, где окончательно опровергаются все трактовки увиденного, кроме аналогии с житиями христианских подвижников. При таком условии уподобление истории главного персонажа агиографическому повествованию может пониматься как актуализация христианских значений в киноповествовании.

Многие традиционные и важные в агиографической истории этапы и мотивы у

Брессона опущены. Черты жанра проявляются в событиях, происходящих в узнаваемых социальных и бытовых условиях реальной жизни. Жизненный контекст выглядит менее условным, чем в агиографии: здесь больше деталей и конкретности. При этом режиссер, согласно требованиям агиографического жанра, дает информацию об иной реальности. Наличие образных кадров, сигнализирующих о функционально-смысловом характере истории на определенном этапе ее развития: крест, голубь, фрагменты религиозной музыки Моцарта или Монтеверди задают значение истории.

Каков же итог в анализе повествовательной структуры у Брессона? Как стало видно, она определяется приматом фабулы. Режиссер не только уходит от традиционных сюжетных «уловок», он ставит задачу, следуя принципу фрагментации, пунктирно показывать события. На первый план выходит *агиографическая фабула*, пригодная для стилизованной формы, используемой режиссером, и вызывающая прямую аналогию с агиографическим повествованием.

Как же происходит раскрытие персонажа в фабуле через его отношение к догматам, вере и практике церковной жизни? Фабульная конструкция в данном случае не является механизмом, который «обеспечивает» определенность персонажа относительно основ исповедования христианской религии. Форма такой конструкции становится своего рода оптимальной возможностью связать агиографическую технику повествования и картину современного мира, где пребывает герой Брессона. Исключением остаются только Жанна д'Арк и Ланселот Озерный, чьи истории уже подразумевают агиографическую оптику восприятия.

Фабула у Брессона делает более четким христианское восприятие, иначе – является результатом попытки автора показать феноменологию спасения человеческой души.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов. СПб.: «Паритет», 2007. 316 с.
2. Брессон Р. Синематограф / Пер. с фр. Н. Ставровской // Искусство кино. 1997. № 7. С. 141–145.
3. Живов В. М. Святость. Словарь агиографических терминов. М.: «Гнозис», 1994. 112 с.
4. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: «Искусство-СПб», 2000. 704 с.
5. Попова Т. В. Античная биография и византийская агиография // Античность и Византия. М.: Наука, 1975. С. 218–266.
6. Шрейдер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер // Киноведческие записки. Вып. 32. 1996–1997. С. 182–200.

### SPISOK LITERATURY

1. Belokurova S. P. Slovar' literaturovedcheskikh terminov. SPb.: «Paritet», 2007. 316 s.
2. Bresson R. Sinematograf / Per. s fr. N. Stavrovskoy // Iskusstvo kino. 1997. N 7. S. 141–145.
3. Zhivov V. M. Svyatost'. Slovar' agiograficheskikh terminov. M.: «Gnozis», 1994. 112 s.
4. Lotman Yu. M. Ob iskusstve. SPb.: «Iskusstvo-SPb», 2000. 704 s.
5. Popova T. V. Antichnaya biografiya i vizantiyskaya agiografiya // Antichnost' i Vizantiya. M.: Nauka, 1975. S. 218–266.
6. Shreyder P. Transtsendental'ny stil' v kino: Odzu, Bresson, Dreyer // Kinovedcheskiye zapiski. Vyp. 32. 1996–1997. S. 182–200.