

Тревога зрителя в кинонарративе: заметки о фильмах Бертрана Бонелло

О. С. Давыдова, Л. Е. Муравьева

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Для цитирования: Давыдова О. С., Муравьева Л. Е. (2022). Тревога зрителя в кинонарративе: заметки о фильмах Бертрана Бонелло. *Медиалингвистика*, 9 (1), 64–76.
<https://doi.org/10.21638/spbu22.2022.105>

Репрезентация эмоций и аффектов в кинонарративе способна участвовать в конструировании наррации точно так же, как и репрезентация событий. Тревога как один из «аффектов ожидания» (Э. Блох) представляет в этой связи особенный интерес. Под тревогой в нарративе мы предлагаем понимать любую зону неопределенности, связанную как с полем нарратора или участника мира истории, так и с полем зрителя. Любопытно рассмотреть случаи, когда тревога перестает соотноситься с конкретным персонажем и создается на пересечении событийно-рецептивного поля, отсылая ко всей структуре нарратива и вызывая тем самым тревогу у зрителя. Фильмы режиссера Бертрана Бонелло, рассматриваемые в качестве образца особого типа чувственности в современном французском кинематографе, оказываются вовлечены в конструирование именно этого типа тревоги. Дестабилизируя нарратив и лишая зрителя привычных ориентиров в ходе развертывания истории, Бонелло в каждом фильме отказывается обеспечивать зрителю привычно безопасное «место», как это происходит, к примеру, в классическом голливудском кино. Вместо этого фильмы провоцируют состояние зашваченности и аффективной вовлеченности, возникающей в том числе в ситуации провала привычных стратегий восприятия нарратива. Предпринимается попытка описать нарративные стратегии в кинематографе Б. Бонелло (на примере фильмов «Дом терпимости», 2011, «Сен-Лоран. Стил — это я», 2014, и «Ноктюрама», 2016), провоцирующие «тревогу зрителя», а также рассмотреть, как возникновение этой тревоги связано с опытом переживания боли.

Ключевые слова: аффективная нарратология, тревога, кинонарратив, Бертран Бонелло, кинематографический опыт.

В кинотеоретических текстах фильмы французского режиссера Бертрана Бонелло нередко упоминаются как пример способности кинематографа «затронуть зрителя и телесно, и интеллектуально» [Beugnet 2008: 173], воздействовать непосредственно на зрительскую чувственность. Манифестация аффективности как приоритетного поля кинотеоретического анализа, очевидно, требует новых методологических подходов в работе с такими привычными элементами кино, как нарратив и киноязык. Частично такие способы осмысления кинематографа будут отсылать к феноменологии кино, занятой не столько аналитикой фильма, сколько скорее проблематизацией кинематографического опыта, события встречи зрителя и фильма в ситуации просмотра [Sobchack 1992; Sobchack 2004; Chamarette 2012].

Такой подход позволяет в значительной степени преодолеть оптикоцентризм дискурса о кино, поскольку предполагает, что фильм не только просматривается, но и переживается, в том числе телесно [Barker 2009; Marks 2000]. Это движение в теории кино и в самом кинематографе совпадает с методологическими сдвигами в других дисциплинах, в частности в современных нарративных исследованиях, когнитивном литературоведении или нейронауках.

История вопроса

Интерес современной постклассической нарратологии постепенно смещается в сторону исследований эмоций и аффекта, которые неизбежно конструируются в нарративной структуре наряду с событийностью. Если внимание классических (структуралистских) нарратологов было направлено на поиски универсальных повествовательных паттернов [Barthes 1966; Greimas 1966; Todorov 1969], то изучение эмотивных аспектов нарративного дискурса оставалось по большей части в тени. Теоретизируя «роль читателя», который преимущественно рассматривался в качестве бестелесной модели, структуралистские нарратологи создавали некоторый конструкт, обладающий компетенциями и интеллектуальными интересами академика-профессионала, необходимыми для того, чтобы полноаспектно вычленивать содержащуюся в нарративе информацию [Burke et al. 2016: 11]. Эмпатия, эмоции и аффекты рассматривались как незначительные помехи, не представляющие интереса для изучения нарративов. Постклассическая нарратология, напротив, стремится исследовать способы репрезентации единичного опыта в нарративной форме. Как справедливо отмечает Л. Д. Бугаева, «опыт — чрезвычайно важное понятие для исследования эмоций в кинонарративе. Опыт, который получает субъект — перцептивный, вербальный, эмоциональный, оставляет, скажем так, “следы” в его разуме» [Бугаева 2016]. Смещение интереса к «переживаемости» (experientiality) событий, инкорпорированности нарративов в когнитивный и телесный опыт (см.: [Fludernik 1996; Carracciolo 2014; Carracciolo et al. 2017]) ставит вопрос о значении чувственности как особой зоны нарративных практик. Оформи́вшаяся сравнительно недавно аффективная нарратология (affective narratology) уделяет внимание проблемам репрезентации эмоции, аффекта и эмпатии, которые явлены в нарративной структуре в не меньшей степени, чем событийность (см.: [Hogan 2011; Hogan 2016]).

Постановка проблемы

Вместе с тем подобные исследования влекут за собой определенный методологический риск в связи с неоднозначностью локализации эмоции и/или аффекта. С одной стороны, аффект может быть локализован в самой структуре нарратива, иными словами, находится на полюсе нарративного производства. С другой — аффект и/или эмоция могут быть локализованы на полюсе рецепции и встраиваться в опыт восприятия зрителя. Подобная неоднозначность требует выработки интегративного подхода, который позволял бы учитывать множественность локализации аффекта как в репрезентированной на киноэкране событийности, так и в зрительском опыте переживания. Фильмы Бертрана Бонелло предлагают исследовате-

лю интересный пример того, как разные дискурсивные практики кинематографа могут не только передавать или выражать чувства персонажа, заставляя зрителя сопереживать (что, безусловно, очень субъективно и зачастую случайно) герою, но и в буквальном смысле слова ввергают последнего в аффективное состояние, превращая фильм в сингулярное событие переживания. И это вовсе не обязательно яркие, заметные, легко доступные для опознания состояния; напротив, речь идет о смутных, трудно обозначаемых переживаниях: чувстве беспокойства, нестабильности, тревоги. Эрнст Блох называет такие чувства «аффектами ожидания». Поясняя мысль Блоха, Фредрик Джеймисон пишет, что подобные чувства, будь то надежда и вера или тревога и страх, «нацелены в меньшей степени на какой-либо конкретный объект как фетиш их желания, чем на саму конфигурацию мира в целом, или (что то же самое) на будущее расположение или конфигурацию себя» [Jameson 1974: 127]. Именно такой тип чувственности, связанный с «аффектами ожидания», на наш взгляд, конструируется в кинематографе Бертрана Бонелло. Мы предлагаем рассмотреть конструирование одного из таких аффектов, а именно тревоги, на материале трех фильмов французского режиссера: «Дом терпимости» (2011), «Сен-Лоран. Стиль — это я» (2014) и «Ноктюрама» (2016). Безусловно, тревога — не единственный «аффект ожидания», о котором можно говорить в ситуации встречи с кинематографом Бонелло. Однако нам представляется, что осмысление механизмов конструирования тревоги может представлять собой прецедентный пример, так называемый *case study*, иллюстрирующий возможность интегративного подхода к аналитике нарратива.

Прежде чем двигаться дальше, стоит заметить, что тревога — сложноопределимый феномен в психологии и философии. Несмотря на значительный разброс дефиниций, предложенных различными теоретиками, можно выделить некоторые базовые признаки тревоги, связанные с состоянием неопределенности, ожиданием потенциально опасной ситуации, а также с иррациональностью, неосознаваемостью источников тревоги как временного или постоянного состояния (ср.: [Изард 1980; Фрейд 2005; Прихожан 2008; Bishop 2007]).

Отталкиваясь от этих определений, под тревогой в кинонарративе мы предлагаем понимать конструирование зоны неопределенности, связанной как с полем субъекта, т.е. нарратора или участника мира истории, так и с полем адресованности нарративной информации возможному реципиенту, выраженную в нагнетании событийного ожидания (см.: [Муравьева 2021]).

Тревога в кинонарративе может быть явлена двояким образом: она может либо соотноситься с конкретным эмоциональным состоянием персонажа, либо отсылать ко всей структуре нарратива и включаться в рецептивное производство, вызывая тем самым тревогу у зрителя. Первый тип тревоги можно определить как «тревогу персонажа», которая лежит в поле событийности и включена в логику нарративной репрезентации на уровне «истории» [Chatman 1978]. Речь идет о случаях, когда нам показывается персонаж в тревоге, обрисовывается его аффективное состояние. Вспомним фильм Альфреда Хичкока «Человек, который слишком много знал» (1934). Джилл Лоуренс отправляется в Альберт-холл, где, как она знает, должно произойти преступление. Однако героиня не знает, чего или кого именно следует бояться: она взволнованно озирается по сторонам, сжимает в кулаке значок, принадлежащий похищенной дочери (от действий героини зависит спасение девочки),

оглядывает публику в поисках угрозы (крупные планы взволнованного лица женщины чередуются с субъективной камерой). Ее тревога вызвана и считается как раз благодаря той самой «конфигурации мира», о которой вслед за Блохом говорил Джеймисон. В нарратологических терминах эта эмоция принадлежит диегезису, или миру истории (story world), в котором существует персонаж. Однако эмоция зрителя едва ли может быть описана как тревога, ведь зритель обладает гораздо большим количеством информации, чем героиня: мы знаем, что произойти должно не нечто, а убийство, и выстрел должен совпасть с музыкальным акцентом ударных во время концерта. Так, в частности, формируется знаменитый хичкоковский саспенс — история уже рассказана, зрительское напряжение связано с неотвратимостью надвигающегося события [Аронсон 2007].

Второй тип («тревога зрителя»), напротив, конструируется на уровне «дискурса» [Chatman 1978] за счет специфической нарративной стратегии. Она не репрезентируется в качестве показа тревожных состояний персонажей, но «вычитывается» из нарративной структуры, апеллируя к зрительскому соучастию. Именно второй случай, когда аффект не репрезентируется миметически, но создается на пересечении событийно-рецептивного поля и оказывается сопряжен с «тревогой зрителя», становится одним из базовых типов «аффекта ожидания» в кинематографе Бонелло.

Несмотря на очевидную затрудненность восприятия, киноповествовательность Бонелло избегает типичных для кинематографа XXI в. «сложных» нарративных приемов, таких как ненадежность, игра с нарративными уровнями, нарушение отношений между пролепсисами и последующими событиями и т. п. Вместо этого в кинонарративе Бонелло отдает предпочтение анахрониям, дестабилизации событийной последовательности, ослабленной фабуле. Усиление аффективности происходит за счет целого комплекса неординарных нарративных приемов, которые работают на уровне дискурсивной организации нарратива. Для изучения второго типа тревоги в кинематографе Бонелло обратимся к ряду аспектов, связанных с нарративной организацией фильмов.

Описание методики исследования

В основу методологии исследования лег междисциплинарный подход, выбор которого обусловлен спецификой рассматриваемого медиаспецифического материала в аспекте осмысления репрезентируемых в нем эмоций. Рассмотрение тревоги в кинонарративе осуществляется с привлечением методов когнитивного и трансмедиального нарратологического анализа, когнитивной семантики и структурно-семиотического описания.

Анализ материала

Событийная дестабилизация

Одной из ярких черт кинематографа Бертрана Бонелло является такое построение нарратива, в котором линейное развертывание событий и их причинно-следственная связь оказываются нарушены. Нарушение консекутивности происходит на разных уровнях. Например, в фильме «Дом терпимости» (*L'Apollonide: Souvenirs*

de la maison close», 2011) события «перемешаны» во времени, показаны с разных точек зрения, но свершаются в одном замкнутом пространстве — в пространстве публичного дома под названием «Аполлониды». Зритель постепенно знакомится с обитательницами «Аполлониды», его клиентами и хозяйкой, историями их жизни и любовных отношений, переживаниями, болезнями, смертями.

Анахроничность повествования ведет к тому, что событийная последовательность становится нестабильной, сюжет больше не является строгой рамкой для организации визуального материала, как это обычно происходит в классическом нарративном кино (например, в голливудских фильмах 1930-х годов) (см.: [Bordwell, Thompson 2003]). Кинематографические приемы, будь то монтаж, ракурс и движение камеры, использование звуковых эффектов, смена планов, больше не подчинены идее интеллигибельности сюжета и нарративной ясности. В фильме «Дом терпимости» нарушение линейного течения времени, о котором только что шла речь, не может быть описано через привычные нарративные категории, такие как аналепсис (флешбэк) или пролепсис (флешфорвард). К череде событий (как они следуют друг за другом в фильме) точно так же неприменима идея причинно-следственной связи. Замкнутое пространство «Аполлониды» сродни пространству памяти, связанность событий в котором может быть описана через механизмы ассоциативных и аффективных синтезов и не подчиняется консеквативной логике. В этом случае события, которые могут быть пересказаны (мужчина порезал женщину ножом, героиня заболела сифилисом и умерла, хозяйка «Аполлониды» столкнулась с финансовыми трудностями и пр.), отступают на второй план. На первый план выдвигается дискурсивная организация фильма, построенная на постоянных темпоральных смещениях. При этом пространство памяти (если мы так понимаем фильмическое пространство «Аполлониды») едва ли сопоставимо с памятью какой-то одной конкретной героини. Скорее имеет смысл говорить о формировании памяти коллективной, об общем опыте всех персонажей фильма, среди которых оказывается и сам зритель. Невозможность для зрителя занять определенную позицию, приглашение «нырнуть» в замкнутое пространство «коллективной» памяти и разделить его с героями фильма провоцирует состояние неопределенности, становясь одним из триггеров тревоги.

Иной тип организации событийности мы обнаруживаем в фильме «Ноктюрама» («Nocturama», 2016), в котором режиссер достигает оглушительного контрапункта между основным конфликтом и его фильмической репрезентацией. «Ноктюрама» — это фильм о молодых террористах, которые планируют и совершают в течение одного вечера ряд терактов в Париже, а затем укрываются на ночь в универсаме «Самаритэн» после ухода служащих. К утру всех заговорщиков находят силовики и убивают. Трагичность действия контрастирует с минималистическим стилем его репрезентации: фабульная канва фильма намеренно скудна, события укладываются в один астрономический день, прием ретардации затрудняет развитие нарративной логики.

Ощущение подвешенности и отсутствие динамичной сюжетной линии обуславливают перенос внимания реципиента с события на его ожидание. Условно говоря, вместо того чтобы предложить в качестве кульминационных сцен нарратива взрыв башни в квартале Дефанс, ритуальное сожжение статуи Жанны д'Арк на улице Риволи или расстрел главных персонажей, фильм «выворачивает» собы-

тийную логику наизнанку: пуантами действия становится максимально затянутое ожидание события, а сами события обесцениваются и лишаются своей семантической нагрузки. Событийность уступает место аффективности, достигаемой не в последнюю очередь за счет вовлеченности в нарративную логику акустических дискурсивных элементов, таких как ритмический монтаж или чередование пауз и электронных саундтреков, написанных самим Бонелло.

Режиссер чутко оперирует конвенциональными нормами: обычно классический нарратив, готовя какое-то драматическое событие, не показывает, намеренно выпускает из цепочки событий определенную информацию, чтобы произвести на реципиента неожиданный эффект. Именно этого неожиданного эффекта у Бонелло нет, его нарративная структура нисколько не подводит своего зрителя. Сабрина натирает керосином статую Жанны д'Арк — и она вспыхивает в нужный момент. Сара закладывает бомбу на 78-м этаже небоскреба в Дефанс — и в назначенную минуту здание взрывается. Эта ориентированность в будущее с закономерностью «сбываться» начинает звучать максимально тревожно в последней части фильма, когда молодые люди видят по телевидению, что «Самаритэн», в котором они скрываются, окружили. В самом деле, спустя несколько минут наступает развязка, и всех участников террористической группировки убивают. В кульминационной части кинонарратива — в сцене возмездия в универмаге — асимметрия между аффективностью и событийностью усиливается за счет многократно повторяющегося показа гибели каждого из персонажей. Зрительская интуиция, поддерживаемая неконвенциональной нарративной стратегией, подпитывается, таким образом, не столько событийной, сколько аффективной логикой фильма.

Так, в «Ноктюрме» перераспределение бессобытийных «аффективных» состояний и собственно событий влечет смещение акцента на структуры ожидания и создание тревоги в опыте просмотра.

Между вымыслом и реальностью

Вторым фактором, конструирующим зрительскую тревогу, становится размытие границ между реальностью и вымыслом в структуре нарратива, что нагляднее всего демонстрируется в фильме «Сен-Лоран. Стиль — это я» («Saint Laurent», 2014).

Бонелло проводит жанровый эксперимент на тему байопика: снимает фильм о десятилетии из жизни французского кутюрье (1968–1976). Это годы, когда Сен-Лоран, уже признанный мастер, переживает период острого психологического кризиса. Однако фильм ни на минуту не приближается к освещению «жизненного пути» гения и не отвечает жанровым канонам байопика. Скорее это повествование о творческом кризисе и постепенном разрыве с реальностью. Тревога в фильме конструируется с первых кадров, задающих внешнюю нарративную интригу: Сен-Лоран, инкогнито проживающий в гостинице под именем господина Свана, дает по телефону интервью о том, что у него психические нарушения («j'avais des troubles»). Зритель, начинающий ждать разрешения ситуации, очень нескоро понимает, что за нарушения у Сен-Лорана, почему он скрывается в гостинице под ложным именем Свана и правду ли он рассказывает журналистам. Нескоро, т. е. в середине двухчасового фильма. Но как только зритель узнает, что искать прибежища в гостинице Сен-Лорана подтолкнули галлюцинации, оказывается, что интрига была ложной,

ненадежной. Разрешаясь в середине фильма, она только предваряет настоящую интригу. Вся вторая часть фильма становится продолжением его «нарушений», превращается в растянутое ожидание события демистификации, которое так и не происходит. Актер Гаспар Ульель, сыгравший Сен-Лорана, в одном из интервью называет фильм Бонелло «Одиссеей в голове создателя», и неслучайно: по жанровому состоянию «Сен-Лоран» близок биофикшну, гибричному жанру, предполагающему вымышленный рассказ о реальном историческом лице (A. Buisine). И дело не только в том, что «Сен-Лоран» — это не байопик в прямом смысле слова, прежде всего это фильм о вымысле.

Нарративная структура фильма отчетливо делится на две части, которые маркированы одной и той же повторяющейся сценой: 1974 год, Сен-Лоран приходит в отель и снимает комнату на имя господина Свана. Две композиционные части маркированы по принципу «реальность vs отход от реальности». Первая часть нарратива представляет собой объективное повествование без анахроний. Однако постепенно повествование начинает скатываться в маркированный субъективизм. События сцепляются не сообразно консекутивной логике, но по принципу ассоциативных связей. Так, сцена, в которой Сен-Лорану дарят картину с изображением кровати Пруста, подготавливает эпизод с ночными кошмарами персонажа, когда Сен-Лоран оказывается распростерт на кровати, кишасей змеями, а спустя некоторое время он и сам входит в картину, чтобы выспаться на прустовской кровати. События становятся частью сознания персонажа. Постепенно зритель оказывается в пространстве фантазмов, галлюцинаций и воспоминаний главного героя, которые никак не маркированы кинематографической репрезентацией. Это постепенное и неуловимое смещение нарративной оптики подчеркивает сартровскую «заброшенность» Сен-Лорана. Вселенная замыкается в его голове, и ключевые слова главного героя: «Я создал монстра. И я должен с ним жить», — обнажают его безвыходность в замкнутом пространстве собственного воображения.

Ослабленная фабула

Неконвенциональные стратегии обращения с темпоральностью фильма, игра на границе вымысла и реальности, перестройка событийности указывают на явление, которое можно условно обозначить как ослабление фабульной истории. Это возвращает нас к широко распространенной в нарратологии дихотомии истории и дискурса, описанной в том числе применительно к кино Сеймуром Чэтменом [Chatman 1978]. В случае фильмов Бертрана Бонелло нарративное значение элементов дискурсивного уровня затмевает значение фабульных событий. Основными «событиями» фильмов становится опыт дезориентации, спутанности, «подвешенности», ожидания — и именно таким образом формируется переживание тревоги. Выше уже шла речь о том, что маркерами тревоги являются состояние неопределенности, иррациональность тревоги, неосознаваемость ее причин. Ослабление фабулы как раз и оказывается поводом для формирования зрительской тревоги, причем заметить его можно на разных фильмических уровнях. В частности, во всех трех фильмах зритель оказывается лишен привычной для нарративного кино стабильной позиции отстраненного наблюдателя, формируемой в том числе за счет консекутивной логики разворачивания событий. В фильме «Сен-Лоран. Стиль — это я» размытие границы между вымыслом и реальностью трансформирует жанровую конвенцию байопика,

ставя под вопрос стабильность кинематографической репрезентации. Наконец, ослабление фабулы за счет акцентуации дискурса приводит к тому, что события в фильме не показываются, но именно переживаются зрителем. Тревога не репрезентирована в фильмах, но является следствием их устройства.

Безусловно, здесь может возникнуть вполне закономерный вопрос: неужели любая дестабилизация зрительской позиции будет провоцировать тревогу? Ведь история кино знает массу таких примеров — достаточно вспомнить фильм «В прошлом году в Мариенбаде» Алена Рене (1961). Ответ на такой вопрос едва ли может быть утвердительным. Действительно, для конструирования тревоги одних дискурсивных механизмов недостаточно. Должно быть что-то еще. И это «что-то еще» вряд ли может быть определенным, ведь в противном случае мы не имели бы дела с тревогой. Должен быть какой-то неявный спусковой крючок, нечто, на что сложно указать пальцем, но что мы неизбежно рискуем испытать, сталкиваясь с фильмами Бонелло.

Опыт боли

Один из самых примечательных эпизодов «Дома терпимости» — эротическая сцена, в которой клиент дома ножом разрезает девушке рот, рисуя чудовищную улыбку. В фильме «Сен-Лоран» герои случайно роняют пузырек с таблетками, они рассыпаются по полу, их съедает любимая Ивом собака и погибает. «Ноктюрама» кончается эпизодом захвата полицией универмага «Самаритэн», в котором скрываются молодые герои-террористы. Все они — в разных местах. Кто-то уже понял, что полиция здесь, кто-то — еще нет. Один примеряет шелковый халат, другой ищет выход, чтобы раздобыть кофе, двое разговаривают. Ритмичная музыка, оркеструющая монтажное движение, замолкает, когда на экране появляются крадущиеся полицейские. Они убивают героев одного за другим, по очереди. Почти каждая сцена, составляющая эпизод, повторяется (иногда не один раз): камера меняет положение, и мы снова и снова вместе с каждым из персонажей слышим ритмичные звуки одиночных выстрелов, видим падающие тела, но почти никогда не видим стрелявшего. Динамичный монтаж с постоянной сменой точек зрения разрывает континуальность пространства, лишая зрителя возможности как-то «расположиться» внутри универмага. Откуда появится дуло полицейского оружия — неясно. Ритмично повторяющиеся звуки выстрелов, наоборот, «собирают» это фрагментарное пространство воедино, превращая универмаг с логичной планировкой в лабиринт лестниц, зеркал, поворотов, где угроза вездесуща и неизбежность следующего выстрела задана предыдущим. Зритель переживает смерть снова и снова.

Итак, в каждом фильме мы сталкиваемся с радикальным опытом, и это опыт боли. Всякий раз боль как будто притворяется чем-то еще, она всегда чем-то опосредована или оправдана. О героине «Дома терпимости» можно сказать, что боль сопряжена с эротическим желанием. О гибели собаки в «Сен-Лоране» мы скажем: «Это случайность!» Наконец, в «Ноктюраме» сцена расстрела может быть «прикрыта» словом «возмездие», поскольку по вине молодых людей только что взлетели на воздух здания и погибли люди. Разве их смерть не акт карательного правосудия? Попутно заметим, что зрителю «Ноктюрамы» не показывают, как гибнут жертвы взрывов. Нам вместе с героями доступны только бездушные цифры на экране телевизора в «Самаритэне». Но когда дело доходит до финала, сцена расстрела оказы-

вается акцентирована через ритмизованные звуки выстрелов и множественность точек зрения. Элейн Скэрри отмечает, что принципиальное отличие боли от психических, соматических, перцептивных состояний — это ее безобъектность: у боли «...нет объекта во внешнем мире. <...> Эта безобъектность, полное отсутствие референтного содержания почти лишает ее возможности быть отраженной в языке: безобъектная, она не может быть легко подвергнута объективации в какой бы то ни было форме, материальной или вербальной» [Scarry 1985: 161–162]. В фильмах Бонелло боль именно безобъектна: это переживание как будто изъято из опосредующих его установок, этических категорий. Это, если угодно, очищенное переживание. Прикрытое нарративными интригами (которые, как мы уже выяснили, часто ложные), спрятанное среди других событий, переживание боли оказывается тем, что постоянно незримо присутствует где-то рядом. Все герои рискуют эту боль испытать: обитательницы «Дома терпимости», юные герои «Ноктюрамы», страдающий и находящийся под постоянным давлением Ив Сен-Лоран. А вместе с ними тем же самым рискует и зритель. Боль неизбежна, как ее ни назови, чем ни прикрой — это все равно больно.

Еще одно важное свойство боли, на которое указывает Скэрри, — это то, что боль всегда переживается «сама по себе». Она сравнивается с прикосновением: «Женщина, работающая в полях, касающаяся пшеницы, чувствует не только пшеницу, но свои пальцы, касающиеся ее. <...> Если шип рассечет кожу на пальце женщины, она почувствует не шип, но свое тело, причиняющее ей боль» [Scarry 1985: 165–166]. Боль — концентрированное переживание собственной телесности, возвращение внимания через видение и слышание прикованного к объектам внешнего мира к собственному телу, к настоящему моменту, к сингулярности «здесь и сейчас»: «Боль в своем феноменальном существовании в качестве события и опыта снимает противопоставление внимания и ожидания, исключая возможность какого-либо будущего, приковывая внимание к настоящему» [Шлейфер 2015]. Особый статус реальности болевого переживания позволяет говорить о том, что боль всегда ощущается как присутствующая, не воображаемая: она «неизменно сохраняет идентичность своего гилетического качества. Боль болит независимо от того, присутствует ли еще источник боли в наличии или воспоминании» [Савченкова 2002]. Совершенно неважно, попадет ли субъект, будь то герой или зритель, в дом терпимости, станет ли террористом, впадет ли в состояние наркотического опьянения до такой степени, что (пусть и случайно) убьет свою собаку или же останется в комфортном кресле кинозала. В фильмах Бонелло как раз очищение переживания боли указывает на то, что она всегда остается собой независимо от любых опосредований, нарративных или этических. Кроме того, боль существует в фильмах именно как телесное переживание, а не как репрезентация или изображение боли персонажей. Безобъектность и вместе с тем неотвратимость, тотальность и неизбежность телесной «переживаемости» боли провоцируют состояние тревоги, постоянно подкрепляемое теми нарративными стратегиями, о которых шла речь выше. Такова боль от медицинского укола — и такова тревога перед входом в медицинский кабинет. Обе неизбежны и не поддаются ни контролю, ни объективации.

Выводы

Стирая границу между диегетическим миром нарратива и действительными переживаниями зрителя, фильмы Бертрана Бонелло оказываются исследованием, осуществляемым в области человеческой чувственности, ощущений и переживаний. Не стремясь буквально репрезентировать эмоции и аффекты, Бонелло скорее работает с опытом просмотра, создавая в своих фильмах в том числе зону «аффектов ожидания», локализуемых в зрительском рецептивном опыте. Примером такого «аффекта ожидания» является тревога. Последняя задана в фильмах как конкретными нарративными стратегиями, так и присутствием боли как хиазматического феномена, для описания которого разделение на причиняющий боль объект и опыт восприятия является нерелевантным. Таким образом, кинонарративы французского режиссера оказываются оркестрованы особым типом рецептивного восприятия, связанным с порождением аффекта.

Литература

- Аронсон, О. В. (2007). Хичкоковский саспенс как кинематографический нарратив. Часть I. *Русский журнал*. Электронный ресурс <http://www.russ.ru/Mirovaya-povestka/2007-Oleg-Aronson-o-suspense>.
- Бугаева, Л. Д. (2016). Язык эмоций в фильме. *Медиалингвистика*, 2 (12), 61–70. Электронный ресурс <https://medialing.ru/yazyk-ehmocij-v-filme/>.
- Изард, К. Е. (1980). *Эмоции человека*. Москва: Изд-во МГУ.
- Муравьева, Л. Е. (2021). Нарратология эмоций: репрезентация тревоги в художественном нарративе. *Критика и семиотика*, 1, 259–279.
- Прихожан, А. М. (2008). Формы и маски тревожности. Влияние тревожности на деятельность и развитие личности. В *Тревога и тревожность: хрестоматия* (с. 221–240). Санкт-Петербург: Пер Сэ.
- Савченкова, Н. М. (2002). Производство аффекта в греческой культуре. *Вестник ин-та психоанализа*, 1, 137–152.
- Фрейд, З. (2005). Торможение, симптом и тревога. В *Психоаналитическая хрестоматия. Классические труды* (с. 15–79). Москва: Геррус.
- Шлейфер, Р. (2015). Ужасающая фактуальность боли: семиотика и возможность репрезентации чувственного опыта. *Новое литературное обозрение*, 5 (135), 16–27. Электронный ресурс https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/135_nlo_5_2015/article/11610/.
- Шмид, В. (2014). Перспективы и границы когнитивной нарратологии (по поводу работ Алана Пальмера о «fictional mind» и «social mind»). *Narratorium*, 1 (7). Электронный ресурс <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2633109>.
- Barker, J. M. (2009). *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press.
- Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, 8, 1–27.
- Beugnet, M. (2008). Cinema and Sensation: Contemporary French Film and Cinematic Corporeality. *Paragraph*, 31 (2), 173–188.
- Bishop, S. J. (2007). Neurocognitive mechanisms of anxiety: an integrative account. *Trends in Cognitive Sciences*. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2007.05.008>.
- Bordwell, D., Thompson, K. (2003). *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Humanities.
- Burke, M., Kuzmičová, A., Mangen, A., Schilhab, T. (2016). Empathy at the confluence of neuroscience and empirical literary studies. *Scientific Study of Literature*, 6 (1), 6–41. <https://doi.org/10.1075/ssol.6.1.03bur>.
- Caracciolo, M. (2014). *The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach*. Berlin: de Gruyter.
- Caracciolo, M., Guédon, C., Kukkonen, K., Müller, S. (2017). The Promise of an Embodied Narratology: Integrating Cognition, Representation and Interpretation. In *Emerging Vectors of Narratology* (pp. 435–459). Berlin: De Gruyter.

- Chamarette, J. (2012). *Phenomenology and the Future of Film: Rethinking Subjectivity beyond French Cinema*. London: Palgrave Macmillan.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithac; London: Cornell University Press.
- Fludernik, M. (1996). *Towards a "natural" narratology*. London; New York: Routledge.
- Greimas, A. J. (1966). *Réflexions sur les modèles actantiels, dans: Sémantique structural*. Paris: Larousse.
- Hogan, P. C. (2011). *Affective narratology: The emotional structure of stories*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Hogan, P. C. (2016). Affect Studies. *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.105>.
- Jameson, F. (1974). *Marxism and Form: Twentieth-century Dialectical Theories of Literature*. Princeton; New Jersey: Princeton University Press.
- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham: Duke University Press.
- Scarry, E. (1985). *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York; Oxford: Oxford University Press.
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton; New Jersey: Princeton University Press.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Todorov, T. (1969). *Grammaire du "Décaméron"*. The Hague; Paris: Mouton.

Статья поступила в редакцию 7 сентября 2021 г.;
рекомендована к печати 10 декабря 2021 г.

Контактная информация:

Давыдова Ольга Сергеевна — канд. культурологии, ст. преп.; ol.davydova@inbox.ru
Муравьева Лариса Евгеньевна — канд. филол. наук, ст. преп.; l.muravieva@spbu.ru

The spectator's anxiety in film narrative: Notes on films by Bertrand Bonello

O. S. Davydova, L. E. Muravieva

St Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russian Federation

For citation: Davydova O. S., Muravieva L. E. (2022). The spectator's anxiety in film narrative: Notes on films by Bertrand Bonello. *Media Linguistics*, 9 (1), 64–76. <https://doi.org/10.21638/spbu22.2022.105> (In Russian)

The representation of emotions and affects in cinematic narrative can participate in the construction of narration in the same way as the representation of events. Anxiety as one of the “expectant emotions” (E. Bloch) is of particular interest in this regard. By anxiety in the narrative, we mean any zone of uncertainty associated both with the field of the narrator or participant in the world of history, and with the field of the viewer. It is interesting in this regard to consider cases when anxiety ceases to be related to a specific character and is created at the intersection of the event-receptive field, referring to the entire structure of the narrative and thereby causing anxiety in the viewer. Films directed by Bertrand Bonello, regarded as an example of a special type of sensuality in contemporary French cinema, find themselves involved in the construction of this particular type of anxiety. By destabilizing the narrative, depriving the viewer of the familiar landmarks during the unfolding of the story, Bonello in every film refuses to provide the viewer with a habitually safe “place,” as happens in classic Hollywood cinema. Instead, films provoke a state of gripping, affective engagement, which arises, among other things, in a situation of failure of the usual strategies of narrative perception. This article

attempts to describe the narrative strategies in three films by B. Bonello (“L’Apollonide: Souvenirs de la maison close” / “House of Tolerance”, 2011, “Saint Laurent”, 2014, and “Nocturama”, 2016), provoking “viewer’s anxiety” and also consider the mechanism of this anxiety, which is closely related to the experience of experiencing pain.

Keywords: affective narratology, anxiety, film narrative, Bertrand Bonello, film experience.

References

- Aronson, O. V. (2007). Hitchcockian Suspense as a cinematic Narrative. Part I. *Russkii zhurnal*. Retrieved from <http://www.russ.ru/Mirovaya-povestka/2007-Oleg-Aronson-o-suspense>. (In Russian)
- Barker, J. M. (2009). *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press.
- Barthes, R. (1966). Introduction à l’analyse structurale des récits. *Communications*, 8, 1–27.
- Beugnet, M. (2008). Cinema and Sensation: Contemporary French Film and Cinematic Corporeality. *Paragraph*, 31 (2), 173–188.
- Bishop, S. J. (2007). Neurocognitive mechanisms of anxiety: an integrative account. *Trends in Cognitive Sciences*. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2007.05.008>.
- Bugaeva, L. D. (2016). The Language of Emotions in Film. *Media Linguistics*, 2016, 2 (12), 61–70. Retrieved from <https://medialing.ru/yazyk-ehmocij-v-filme/>. (In Russian)
- Bordwell, D., Thompson, K. (2003). *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Humanities.
- Burke, M., Kuzmičová, A., Mangen, A., Schilhab, T. (2016). Empathy at the confluence of neuroscience and empirical literary studies. *Scientific Study of Literature*, 6 (1), 6–41. <https://doi.org/10.1075/ssol.6.1.03bur>.
- Caracciolo, M. (2014). *The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach*. Berlin: de Gruyter.
- Caracciolo, M, Guédon, C., Kukkonen, K. & Müller, S. (2017). The Promise of an Embodied Narratology: Integrating Cognition, Representation and Interpretation. In *Emerging Vectors of Narratology* (pp. 435–459). Berlin: De Gruyter.
- Chamarette, J. (2012). *Phenomenology and the Future of Film: Rethinking Subjectivity beyond French Cinema*. London: Palgrave Macmillan.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca; London: Cornell University Press.
- Fludernik, M. (1996). *Towards a “natural” narratology*. London; New York: Routledge.
- Freud, Z. (2005). Inhibition, Symptom, and Alarm. In *Psikhoanaliticheskaia khrestomatiia. Klassicheskie trudy* (pp. 15–79). Moscow: Gerrus Publ. (In Russian)
- Greimas, A. J. (1966). *Réflexions sur les modèles actantiels, dans: Sémantique structural*. Paris: Larousse.
- Hogan, P. C. (2011). *Affective narratology: The emotional structure of stories*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Hogan, P. C. (2016). Affect Studies. *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.105>.
- Izard, K. E. (1980). *Human emotions*. Moscow: Moscow University Press. (In Russian)
- Jameson, F. (1974). *Marxism and Form: Twentieth-century Dialectical Theories of Literature*. Princeton; New Jersey: Princeton University Press.
- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham: Duke University Press.
- Muravieva, L. (2021). Narratology of Emotions: Representation of Anxiety in Fictional Narrative. *Kritika i semiotika*, 1, 259–279. (In Russian)
- Prikhozhan, A. M. (2008). Forms and masks of anxiety. The influence of anxiety on the activity and development of the individual. In *Trevoga i trevozhnost’: khrestomatiia* (pp. 221–240). St Petersburg: Per Se Publ. (In Russian)
- Savchenkova, N. M. (2002). The production of affect in Greek culture. *Vestnik in-ta psikhoanaliza*, 1, 137–152. (In Russian)
- Scarry, E. (1985). *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York; Oxford: Oxford University Press.
- Schmid, W. (2014). Perspectives and boundaries of cognitive Narratology (on the works of Alan Palmer on “fictional mind” and “social mind”). *Narratorium*, 1 (7). Retrieved from <http://narratorium.rguu.ru/article.html?id=2633109>. (In Russian)

- Shleifer, R. (2015). The Terrifying Factuality of Pain: Semiotics and the Possibility of representing Sensory Experience. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 5 (135), 16–27. Retrieved from https://shhshhshh.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/135_nlo_5_2015/article/11610. (In Russian)
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton; New Jersey: Princeton University Press.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Todorov, T. (1969). *Grammaire du “Décaméron”*. The Hague; Paris: Mouton.

Received: September 7, 2021

Accepted: December 10, 2021

Authors' information:

Olga S. Davydova — PhD in Culturology, Senior Lecturer; ol.davydova@inbox.ru

Larisa E. Muravieva — PhD in Philology, Senior Lecturer; l.muravieva@spbu.ru