

УДК: 778.5

## Нарративизация тревоги через конструирование дистанции в фильме Клер Дени «С любовью и яростью»

ПАТЕЕВА Е. В.

### Для цитирования

Патеева Е. В. Нарративизация тревоги через конструирование дистанции в фильме Клер Дени «С любовью и яростью» // Телекинет. 2022. №3(20). С. 45-48.

### Сведения об авторе

Патеева Елена Валерьевна, магистр культурологии, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1250-4463>

[el.pateeva@gmail.com](mailto:el.pateeva@gmail.com)

### Аффилиация

Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Москва, Миусская площадь, д. 6.

### Аннотация

В статье, посвященной фильму К. Дени «С любовью и яростью», автор анализирует приемы, с помощью которых выстраивается нарратив и конструируется дистанция. Привлекая инструментарий структурного и постструктурного анализа (Р. Барт, Ж. Делез), понятие телесности, автор выявляет функции крупного плана, речи, которые образуют пространство интимного. Проанализированы механизмы работы различных элементов жанров, которые выстраивают интригу в фильме. Интимное выступает не столько как форма коммуникации, сколько как способ нивелирования дистанции. Автор анализирует характер поведения камеры, ее роль в выстраивании нарратива и приходит к выводу, что структура фильма, сталкивая речь и действие, обнаруживает их противоречивость и выстраивает своеобразную интригу между автором и зрителем.

### Ключевые слова

нарратив в кино, Клер Дени, феминистская проза, Жюльет Бинош

## Anxiety narrative and the construction of distance in the film Claire Denis “Both Sides of the Blade”

PATEEVA, E. V.

### For Citation

Pateeva, E. V. Anxiety narrative and the construction of distance in the film Claire Denis “Both Sides of the Blade”. *Telekinet*, 2022, no. 3(20), p. 45-48.

### About the Contributor

Elena Pateeva, MA, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1250-4463>

[el.pateeva@gmail.com](mailto:el.pateeva@gmail.com)

### Affiliation

Russian State University for the Humanities, 6, Miusskaya Square, 125047, Moscow, Russia.

### Abstract

The article is devoted to the film by Claire Denis “Both Sides of the Blade” (*Avec amour et acharnement*), the author analyzes the techniques by which the narrative is built and distance is constructed. Using the tools of structural and post-structural analysis (R. Barth, G. Deleuze), the concept of physicality, the author identifies the functions of close-up, speech, which form the space of the intimate. The elements of genres that build intrigue in the film are analyzed. Intimate acts not so much as a form of communication, but as a way of leveling the distance. The author analyzes the nature of the camera, its role in building the narrative and comes to the conclusion that the structure of the film, by colliding speech and action, reveals their inconsistency and builds a kind of intrigue between the author and the viewer.

### Keywords

narrative in cinema, Claire Denis, feminist prose, Juliette Binoche

В центре «С любовью и яростью»<sup>1</sup>, написанного К. Дени в соавторстве с писательницей К. Анго [5] (ранее они уже работали вместе над картиной «Впусти солнце»), любовный треугольник: Жан и Сара (великолепный актерский дуэт В. Линдона и Ж. Бинош) вместе уже 10 лет. Когда они впервые встретились, Сара жила с Франсуа, лучшим другом и коллегой Жана. Сейчас Жан и Сара любят друг друга. Кажется, что их счастье не омрачает даже то, что Жан, бывший профессиональный игрок в регби, подозрительно неохотно адаптируется к нормальной жизни после окончания своего тюремного заключения, продолжая жить за счет Сары. Но однажды Сара случайно замечает бывшего возлюбленного на улице, и Франсуа возвращается в их жизнь, Жан получает от него предложение снова работать вместе, а любовная идиллия дает трещину.

«С любовью и яростью»: предикативная составляющая в названии отсутствует, и это отсутствие в определенный момент начинает казаться знаковым. Тягучий ритм, ложная сонливость несколько ни убавляют напряженности повествования. Сообразно детективному канону, сюжет кроится из неполноты, пестрит лакунами. Где же ярость, стоит ли ждать непредвиденной вспышки? Если это история любви, то кого в действительности любит героиня? Но в большей степени: куда на самом деле Жан и Франсуа отправляются по ночам? По какой причине Жан попал за решетку? Не показалось ли мне, что в этом был замешан Франсуа? Иначе говоря, когда же наконец предикативность, присущая «ярости», реализуется в каком-нибудь ужасном аффекте?

Напряжение зарождается с первых минут же «городской» части повествования. Или мы предпочтем так думать, ведь идиллический пролог — отпускная идиллия, совместное купание, бесконечные объятия, акцентированная тактильность и слепящие солнечные блики — зрелище, с первого кадра задающее непривычно размеренный ритм. Однако уже сама эта «расслабленность» героев вступает в противоречие с вуайеристичностью кадра: затягивающееся и как бы навязчивое присутствие камеры внутри вполне невинного действия планомерно разрушает не только дистанцию, но и саму идею интимности. Однако очевидным напряжением становится лишь с перемещением действия в серый и холодный Париж, постковидный, если вообще в этом разрезе целесообразно говорить о «пост-». Необходимость носить маски и постоянное смотрение друг на друга сквозь стекло — «С любовью и яростью» говорит через сокращение и увеличение дистанции.

Кажется, что повествование все время меняет направление: примерно каждые двадцать минут очередной сюжетный виток ретроспективно стирает возможные предположения о жанровой принадлежности фильма, смазывая горизонт зрительских ожиданий, требует перефокусировки. Интересным образом городское пространство вовсе не формирует мотива блужданий по лабиринту: блуждания скорее оборачиваются хождением героев вокруг да около, а пространство используется не для освоения новых территорий и не для поиска сокрытого, а для столкновения и отдаления персонажей друг от друга. Игра с жанровыми ожиданиями через включение детективного инструментария также помогает конструировать дистанцию: кажется, что из сюжетной ткани тут и там торчат нитки, чтобы зритель, утомленный крупными планами и полуразмытым фоном, цеплялся за них в ожидании того, что действие станет динамичнее, и в итоге раз за разом оказывался ни с чем.

Изображая замаскированную под заботу и беспокойство о возлюбленном неудовлетворенность героини собственной жизнью, Дени держит неудовлетворенным и зрителя: в первую очередь потому что на визуальном уровне повествование будто бы нас подводит — или сопротивляется интерпретации. «Взгляд» то и дело становится расфокусированным, пространство — недружелюбным, так что легкая агорафобия сменяется не менее subtilной клаустрофобией; лица и тела укрупняются наскоком, и возможность самому выстраивать дистанцию в мире «С любовью и яростью» никому не принадлежит — ни паре главных героев, ни зрителю. Но что остается непроявленным — это чьими глазами мы видим те эпизоды, которые так и остаются нитками, торчащими из цельного полотна повествования, те включения, которые ни к чему не ведут: Жана, заправляющего машину и совершающего покупки, едущего в неизвестном направлении, встречающего Франсуа, чтобы дальше ехать с ним — работать или заниматься чем-то гораздо более опасным? И почему это обязательно должно происходить ночью? Почему об этом нельзя говорить? Что из этого происходит на самом деле, а что додумывает Сара?

Страх становится частью повествования, но и он динамичен; тяжелая поволока, туман или едва ощутимое головокружение — как и все прочие элементы фильмической структуры, он непрестанно трансформируется, не давая возможности зацепиться за него и идентифицировать таким образом, чтобы разгадать сюжетобразующий конфликт раньше положенного. Страх невозможно привязать ни к одному сюжетному ходу — нарастающая тревога просто не оправдывает себя, ведь что бы героиня ни ожидала от ближайшего будущего, ничего плохого не происходит. Но стоит ли конфликт разгадывания? Не в том ли заключается настоящее удовольствие, чтобы позволить недетективной структуре фильма затянуть себя, и пропитаться его тревогой, и пытаться верить всем беспорядочным попыткам героини не дойти до сути происходящего, делая вид, что она ищет ответы на свои вопросы; тогда как в действительности она уже давно знает ответ, но не может набраться смелости принять его?

Несмотря на тяжеловесную, несколько даже старомодную организацию повествования, этот нарратив Дени сугубо современен. И дело не в расовом неравенстве, не в классовом расслоении, не в стигматизации бывших заключенных и даже не в привязке к коронавирусным реалиям, а в непреходящей необходимости формулировать эту глобальную реальность. Формулировать как проблему или даже угрозу, и таким образом как-то прорываться сквозь расфокусированность и беспомощность своего взгляда, не способного предугадать самую очевидную развязку конфликта за два часа экранного времени — или отказывающегося ее предугадывать за некой... банальностью мелодрамы? Не только героиня, но и сама повествовательная структура будто бы сопротивляется правде: все не может быть *так просто*, корень проблемы не может скрываться именно в *этом*. А потому усложнения и запутывания — это способ через формулирование реальности как сложного механизма скрыться от разоблачения простоты, кроющейся внутри любого конфликта. Формулирование реальности как способ скрыться от реальности. Пересоздать другого в своей фантазии как угрозу привычному ходу вещей или даже как свою собственную неудачу (реальную или потенциальную) оказывается способом вынести причинность конфликта вовне, снять с себя ответственность. Неожиданно в конфликте виноватыми оказываются не двое, но оба.

Интересным образом в пригороде, где живут мать и сын Жана, куда никогда не приезжает Сара и где, по сути, его подноготная

<sup>1</sup> Премьера фильма в России состоялась на 44-м МКФФ (сентябрь 2022 г.), до этого фильм получил «Серебряного медведя» за лучшую режиссуру на Берлинском кинофестивале в 2022 г. Картина получила «Серебряного медведя» за лучшую режиссуру.

проговаривается со всей возможной откровенностью — где его неудачи могут быть названы своими именами, воздуха и света гораздо больше. Исчезает нестабильный фокус и ручная камера, от которой кружится голова, нет давящих крупных и детальных планов. Неудача — не приговор, а одна из ступеней, на которую стоит встать обеими ногами, чтобы двигаться дальше. Способ достичь ясности. И парадоксальным образом признание ее не требует слов, как и не требует оправданий. «С любовью и яростью» изображает разочарование в речи. Если «Впусти солнце» апеллировал к любовному взаимодействию как лингвистическому дискурсу, осмысляя «Фрагменты речи влюбленного» Р. Барта [1] и как бы проверяя любовную речь опытным путем (оставим открытым вопрос о том, проходит ли она проверку), то «С любовью и яростью» становится уже более радикальным «антиязыковым» высказыванием, когда кинематографическое ставит под сомнение драматургическое; некой ироничной версией темы «Прощай речь» от Дени.

Организуя действие как некий рефрен призыв Сары поговорить с ней раз за разом отдаляет героев от истинного положения вещей. Антоним говорения здесь — способность увидеть; и этой способности видеть Сара раз за разом зрителя лишает, навязывая ему свою версию событий, уводя фокус с собственных чувств на додумывание того, что происходит с Жаном. Не помогает и тревожность самого пространства вокруг героев. В десятилетие терапии и осознанных отношений Дени показывает, как разговоры оборачиваются забалтыванием, эмпатия — лицемерием, и все, что касается слов, — проговаривание или молчание — все оказывается лишь желанием до последнего защищать себя, пока обстоятельства не вытянут на поверхность скрытые желания и страхи героев, которые и являются той самой реальностью, с которой им необходимо столкнуться.

Альтернатива речи — телесность. Не только потому что у Дени тело зачастую подавляет речь, очищая ее, но и потому что интимность используется не столько как форма коммуникации, сколько как способ нивелирования дистанции. Что также не может не подводить, создавая иллюзию ложной интимности — будто бы находиться максимально близко равно максимальной близости. Важно, что прием этот на визуальном уровне проблематизирует приватность: если в сцене секса находящиеся «внутри» процесса персонажи всего лишь раскрывают свое отношение к происходящему (к кому обращен шепот Сары «любовь моя», если она ни разу не посмотрела на Жана?), то для зрителя в очередной раз происходит обнажение формы: фильм не просто изобилует сверхкрупными планами со значительным хронометражем, и переключение на них зачастую происходит слишком резко; но он также и намеренно вуайеристичен — мы застаем в интимном моменте, находясь настолько близко, чтобы задаться вопросом, а стоит ли это видеть. Или фильм был бы совершеннее, произошли бы эти склейки на пять секунд раньше.

При неизменном ощущении «скачущей» дистанции сам «скачок» будто бы однонаправлен — это движение на сближение, тогда как «отходить» назад камера не спешит. Описывая в «Кино» то, как И. Бергман работал с кадрированием, Ж. Делез [3] исследовал крупный план лица как способ визуальной деиндивидуации образа: лицо перестает быть чьим-то лицом, оно лишается личностной принадлежности, становясь неким персональным небытием в аффекте. В частности, так реализуется и встреча со страхом. И равно как встреча с истинным желанием нивелирует любые попытки героев найти себе оправдание и спрятаться за диалогом, так и крупный план стирает образ, оставляя лишь эмоцию — подлинное «содержание персонажа», то, что остается вне его контроля. Камера подчиняет себе восприятие, как бы врываясь в драматургическую конструкцию и навязывая ей «взгляд». Этот взгляд зачастую настолько очевиден из-за своего несоответствия привычному ракурсу, в котором собеседник предстал бы перед нами в «реальном» диалоге, — этот взгляд настолько не принадлежит никому, кроме зрителя, которому он навязывается, что зритель поневоле должен ощутить себя как некую субъектность, которую в этот конкретный момент встраивают в структуру фильма. Созерцание же аффекта в чистом виде как бы стирает для нас тревогу персонажа, которой пропитана структура фильма, отделяет ее от восприятия фильма. Тревога оказывается выставленной на поверхность, становится наконец настолько очевидной для зрителя, что он больше не может ощущать ее как собственную. Зритель же становится очевидным для самого себя настолько, что больше не может испытывать тревогу.

Форма, изначально подчиненная эмоциям главной героини, постепенно выходит из-под ее контроля, по мере того как набирает силу отрезвляющая, пожалуй, даже злая ирония. Все сильнее напоминающие бергмановские «Сцены из супружеской жизни» [2; 4] попытки героев объясниться и оправдаться в этом контексте не усложняют их образы, а оборачиваются окончательной дискредитацией их речи, ведь сама структура фильма берет над ними верх, сталкивая речь и действие, чтобы обнаружить их противоречивость. Это переход к обличению без морализаторства, лишь с невиданной ранее у Дени долей сарказма. Так, лишаясь возможности дать объяснение происходящему, Сара не утрачивает право выбора, но освобождается от него — действием. Действие оказывается превыше всего — без слов, без поверхностных эмоций, но с любовью и яростью, которые никому на деле не принадлежат, и более всего не принадлежат интерпретации. А зрителю лишь остается смириться с тем, что его так долго обманывали, и понять, что он пришел в кино для того, чтобы оно на пару часов подчинило его себе, очистив от тревоги неопределенности.

## Литература

1. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. М.: Ad Marginem, 2002. 430 с.
2. Боярская Л. Сцены из театральной жизни сценария // Вопросы театра. 2019. № 1–2. С. 96–105.
3. Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, сор. 2020. 559 с.
4. Попова Л. В. Поиск бога в творчестве А. Хичкока и И. Бергмана // Культура и искусство. 2022. № 8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poisk-boga-v-tvorchestve-a-hichkoka-i-i-bergmana> (дата обращения: 23.03.2023)
5. Ruth C. Fin de millénaire French Fiction: The Aesthetics of Crisis. DOI — 10.1093/acprof:oso/9780199571758.001.0001

## References

1. Bart, R. Fragmenty речи vlyublennogo [Fragments of the lover's speech]. — Moscow: Ad Marginem, 2002, 430 p. (In Russian)
2. Boyarskaya, L. Sceny iz teatralnoj zhizni scenariya [Scenes from the theatrical life of the script]. *Voprosy teatra*, 2019, no 1–2, p. 96–105. (In Russian)

3. Delez, Zh. Kino [Cinema]. Moscow: Ad Marginem Press, cop. 2020, 559 p. (In Russian)
4. Popova, L. V. Poisk Boga v tvorchestve A. Hichkoka i I. Bergmana [The Search for God in the works of A. Hitchcock and I. Bergman]. *Kultura i iskusstvo*, 2022, no 8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poisk-boga-v-tvorchestve-a-hichkoka-i-i-bergmana> (23.03.2023). (In Russian)
5. Ruth, C. Fin de millénaire French Fiction: The Aesthetics of Crisis. DOI — 10.1093/acprof:oso/9780199571758.001.0001