

Ю.В. Михеева

## ЗВУК В ФИЛЬМАХ РОБЕРА БРЕССОНА В КОНТЕКСТЕ КИНОФЕНОМЕНОЛОГИИ М. МЕРЛО-ПОНТИ

Статья посвящена рассмотрению звуковых особенностей фильмов французского режиссера Робера Брессона. Внутрикадровая и закадровая музыка, шумы и речь исследуются в контексте уникального авторского стиля и эстетических принципов мастера, развивавшихся и совершенствовавшихся на протяжении всей его творческой жизни. Методологическим основанием анализа послужили некоторые идеи французского философа феноменолого-экзистенциалистского направления Мориса Мерло-Понти. В результате исследования выявляется определяющая роль эстетической локализации режиссера в аудиовизуальном решении фильма. Звуковая сторона фильмов Брессона эволюционирует от внешне-выраженной аффективности до визуальной онтологии.

*Ключевые слова:* Робер Брессон, Морис Мерло-Понти, звук и музыка в кинофильме, авторский кинематограф, аудиовизуальное решение фильма, кинофеноменология, эстетика кино.

В ряду авторов различных кинотеорий имя Мориса Мерло-Понти стоит особняком. Строго говоря, французский философ написал лишь один небольшой текст, напрямую посвященный кинематографу, «Кино и новая психология», поэтому рассуждать о некоей созданной и разработанной им отдельной теории кино у нас нет достаточных оснований. Скорее наоборот: написанная практически одновременно с основным трудом Мерло-Понти о кино статья «Феноменология восприятия»<sup>1</sup>, безусловно, отразила многие интенции и философские установки (вплоть до почти дословного цитирования некоторых фрагментов) этой фундаментальной работы, поэтому мы можем говорить о включении текста

«Кино и новая психология» в общий «метатекст» философа. Однако если исходить из интересов киноведения, то тезисы, данные в «концентрированном» виде именно в вышеупомянутой статье, имеют важное значение. Они очень отличаются от большинства теоретических подходов к исследованию кинематографа, как бы сдвигая (*раздвигая*) угол зрения на кинофильм, и дают новую философско-эстетическую основу для его восприятия и понимания. Таким образом, в анализе кинофильмов некоторых, непростых для понимания, режиссеров положения Мерло-Понти дают возможность нового видения кинематографической реальности (в широком смысле этого слова) и соответственно ее новой теоретической интерпретации.

К числу таких непростых режиссеров можно отнести современника и соотечественника Мерло-Понти – Робера Брессона. И непрост он именно в своей *кажущейся* простоте: само имя Брессона давно стало синонимом аскетизма художественного языка в кинематографе. Стиль его был назван «духовным» (Сюзан Сонтаг<sup>2</sup>) и даже «трансцендентальным» (Пол Шрейдер<sup>3</sup>). Киноведческие исследования кинематографа Брессона, безусловно, преодолевают в своем интеллектуальном усилии его «кажущуюся простоту» и проникают в сокрытые от наивного взгляда тонкие слои созданной режиссером художественной материи. Исследователь французского кинематографа В.В. Виноградов пишет о Брессоне: «Методология режиссера, круг интересующих его проблем всегда находились в стороне от магистральных веяний. Ему скорее был присущ образ затворника, решающего сущностные проблемы бытия и не стремящегося быть понятным и широко известным. Его восприятие этого вида искусства было отлично от общепринятого. Исповедуя иные выразительные приемы, подчас противоположные традиционным, Брессон считал, что суть нового искусства заключается не во внешней эффектности и развлекательности, а в раскрытии природы вещей и событий»<sup>4</sup>. Именно «раскрытие природы вещей» становится смысловым центром эстетики Брессона, своего рода откликом на призыв основателя философской феноменологии Эдмунда Гуссерля: «К самим вещам!»

Однако стоит отметить, что исследователи брессоновского наследия основное внимание сосредоточивают на анализе визуальной стороны его киноэстетики, а также привлекательного в своей философской афористичности (и опять же аскетичности) «закадрового» комментария самого автора. Звуковая сторона кинофильмов Брессона если и замечается, то «периферийным зрением». Ведь анализ звука (и главным образом музыки) в кинематографе в наибольшей

степени воспринял семиотический подход к объекту анализа, предполагающий в звуках фильма различные выраженные значения (образы, эмоции, настроения и т. д.). Но иногда (как в случае с кинематографом Брессона, особенно позднего периода) подобный подход недостаточен: значения звука могут быть либо логически трудноуловимы, либо «лежать» под двойным, тройным и т. д. словом смысловых «кажимостей». В некоторых случаях самозначима собственно *манifestация звука* (либо сознательно создаваемого незвучания) – вне всякой интерпретации.

Вот как, например, описывает отношение Брессона к музыке один из самых известных и цитируемых (по крайней мере, в отечественном киноведении) исследователей его творчества Пол Шрейдер: «Остро чувствуя возможности музыки, Брессон вообще не использует ее в показе повседневности, ограничиваясь введением синтезированных “документальных” звуков. Любая музыка, искусственно введенная в повседневность, оказалась бы “экраном”, каждый музыкальный кусок вносит определенную интерпретацию эпизода»<sup>5</sup>. Имея на данный момент представление о творчестве режиссера как о целом (в отличие от Шрейдера, который опубликовал свою работу в начале 1970-х гг., а Брессон снял свой последний фильм «Деньги» в 1983 году), внутренне, как с общей интенцией, с этим утверждением можно согласиться. Но, прочитав главу «Звуковая дорожка» текста Шрейдера, можно составить также и мнение о том, что Брессон вообще не использовал музыку в своих фильмах. Тем более что и сам режиссер еще в 1950-х гг. дал себе внутреннюю установку, зафиксированную в его «Заметках о кинематографе»: «Без музыкального аккомпанемента, без поддержки или подкрепления. *Вообще без музыки* (конечно, кроме той музыки, которая играет на видимых инструментах)»<sup>6</sup>.

Тем не менее музыки (как закадровой, так и внутрикадровой) в фильмах Брессона достаточно много, особенно в первых картинах, когда режиссер тесно сотрудничал с композитором Жан-Жаком Грюневальдом («Ангелы греха», 1943; «Дамы Булонского леса», 1945; «Дневник сельского священника», 1951). А в фильме «Четыре ночи мечтателя» (1971) мы наблюдаем даже несколько откровенно вставных «концертных» номеров с гитарной музыкой. Правда в том, что постепенно Брессон элиминирует музыкальное (и не только) звучание из своих фильмов – но происходит это не механически, а в связи со сложным процессом «кристаллизации» художественного стиля режиссера, выразившейся в проведении своего рода феноменологической редукции киноматериала («Углубляй на месте. Никуда не скользи. Двойная, тройная глубина вещей»<sup>7</sup>).

А поскольку еще один известный француз сказал, что «стиль – это человек», мы имеем возможность проследить, *как* звук (музыка в том числе) в тринадцати созданных Брессоном фильмах отражал и его личность в процессе творчества.

И здесь мы обращаемся к работе Мерло-Понти, тезисы которой дадут представление о тех методологических установках, которыми мы будем руководствоваться в дальнейшем анализе творчества Брессона. Основное теоретическое положение философа – о характере восприятия вообще: «Мое восприятие... не является суммой визуальных, тактильных, слуховых данных; я воспринимаю нераздельно всем моим существом, схватываю уникальную структуру вещи, уникальный способ бытия, одновременно обращающийся ко всем моим чувствам»<sup>8</sup>. В этом смысле важно отметить то, как подбирал Брессон «моделей» (не актеров, привносящих, по мысли режиссера, театральную искусственность жестов и интонаций, чуждую кинематографу) для своих фильмов: «Ее голос рисует мне ее рот, глаза, лицо, создает мне ее цельный портрет, внешний и внутренний, лучше, чем если бы она была сама передо мною. Самое лучшее чтение с листа достигается только ухом»<sup>9</sup>. Именно поэтому режиссер предпочитал прослушивать претендентов на роль по телефону, нежели встречаться лично. Говоря обобщенно, Брессону нужна была модель – но не как бездушный манекен, а в противоположном смысле, как уникальная личность, со всем присущим только ей «набором» выразительных качеств, из которых главным и определяющим был – голос<sup>10</sup>. Голос, по мысли режиссера, – «душа, сделанная телом»<sup>11</sup>. (Можно вспомнить фразу, приписываемую Сократу: «Заговори, чтобы я тебя увидел».) И неслучайно то, что второй раз Брессон своих моделей уже не снимал, сохраняя на киноплёнке уникальность модели, ее «таинственную видимость» – и уникальность «встречи» зрителя с ней.

Целостность, полнота восприятия, по Мерло-Понти, снимает проблему *противо-стояния* (*от-стояния*) духа и материи, субъекта и объекта, «я» и «другого». «Каждый раз, когда я нахожу нечто интересное, это означает, что я не ограничился погружением в свое чувство, но смог взглянуть на него как на поведение, изменение в моих отношениях с другим, с миром, что я смог мыслить его так, как мыслю поведение другого наблюдаемого мной человека»<sup>12</sup>. «Это значит, что мы узнаем некую общую структуру за голосом, лицом, жестами и походкой каждого человека, каждый человек является для нас ничем иным, как этой структурой или этим способом бытия в мире»<sup>13</sup>.

Переходя к фильму как конкретному объекту восприятия, Мерло-Понти конкретизирует свой тезис о целостности восприя-

тия, и, учитывая динамический характер фильма, говорит о нем как о «временной форме»: уже немой фильм «есть не сумма изображений, но временная форма»<sup>14</sup>. Так же и звуковой фильм «не есть сумма слов и шумов, но форма. Есть ритм звуков, как есть ритм изображений». По мысли философа, изображение и звук объединяет единый ритм, точнее – «определенная внутренняя организация, которую должен создать автор фильма»<sup>15</sup>. И в этом соединении звука и изображения в единой внутренне организованной структуре рождается нечто новое, новое целое, не сводимое к составляющим его элементам: «Связь звука и изображения гораздо более тесная; изображение видоизменяется из-за соседства звука... Голос, фигура и характер составляют нераздельное целое. Но единство звука и изображения осуществляется не только в каждом из персонажей, оно осуществляется в фильме как целом»<sup>16</sup>.

Казалось бы, мысль о синтезе звука и изображения в фильме, порождающем нечто новое, не оригинальна. Брессон сделал «созвучную» запись в своих «Заметках»: «Кинематографический фильм, где выразительность достигнута взаимоотношениями изображений и звуков, а не мимикой, жестами и голосовыми интонациями (актеров или неактеров). Он не анализирует и не объясняет. Он *заново соединяет*»<sup>17</sup>. Но к этому добавляется утверждение Мерло-Понти о неразрывной слиянности субъекта и объекта в восприятии, всецелом (в том числе и телесном) участии зрителя в переживании фильма. Идея фильма, таким образом, не «мыслится», а воспринимается *всем существом* зрителя, в процессе порождения и развертывания временной структуры фильма.

Но утверждение о продолжении зрителя (в том числе телесном) в фильме можно отнести и к самому режиссеру, который есть не только творец, но одновременно и – всем своим существом – зритель собственного фильма. Его преимущество перед зрителем кинозала в том, что он может непосредственно выразить свое *отношение* к видимому – через звук: через характер этого звука, периодичность и «точки» его присутствия или отсутствия, через создание, в конце концов, ритмической звукозрительной формы. В нашем подходе к рассмотрению звука в авторском фильме как *отношения* режиссера к визуальности содержания существует существенное отличие от понимания звука как *интерпретации* визуального ряда, т. е. придания неких значений визуальным объектам, явлениям и процессам.

Невозможно здесь не вспомнить, как замечательно сказал об отношении видимого и слышимого П.А. Флоренский: «То, что дается зрением, объективно по преимуществу. С наибольшей само-

довлеющей четкостью стоят перед духом образы зримые. То, что созерцается глазом, оценивается как данное ему, как откровение, как открываемое... Напротив, воспринимаемое слухом – по преимуществу субъективно. Звуки, слышимые наиболее, внедрены в ткань нашей души и потому наименее четки, но зато наиболее глубоко захватывают наш внутренний мир. В звуках воспринимается данность, расплавленная в нашу субъективность... Слыша звук, мы не по поводу его, не об нем думаем, но именно его, им думаем: это внутренний отголосок бытия и в нашей внутренности есть внутренний... Из души прямо в душу глаголют нам вещи и существа. Напротив, зримое всегда воспринимается как внешнее, как предстоящее нам, как нам данное, и потому нуждающееся в переработке во внутреннее: этой переработкой оно и превращается, переплавляется в звук, в наш на зримое отголосок»<sup>18</sup>.

Робер Брессон в своей лаконичной манере выразил практически то же самое в одной фразе: «Ухо обращается вовнутрь, глаз – вовне»<sup>19</sup>.

### От звуковых аффектов – к манифестации сверхнаблюдателя

В своих первых полнометражных фильмах режиссер подходит к звуковому оформлению вполне традиционно для своего времени. В «Ангелах греха» (1943) и «Дамах Булонского леса» (1945) музыка Жан-Жака Грюневальда выполняет в полной мере свою функцию чувственно-психологического усиления перцептивной реакции зрителя. В диалогах персонажей очень ощущается влияние соавторов Брессона – Жана Жироду («Ангелы греха») и Жана Кокто («Дамы Булонского леса»). Лишь с фильма «Дневник сельского священника» (1951), по мнению ряда исследователей<sup>20</sup>, можно говорить о рождении, собственно, стиля Брессона. В отношении визуального ряда этой экранной истории о молодом священнике (он так и не был назван режиссером по имени, оставшись в титрах просто «кюре из Амбрикура»), непонятом и отвергнутом его прихожанами, буруеваемом религиозными сомнениями и мучительно умирающем от рака желудка, – с этим утверждением трудно не согласиться. Но что произошло со звуком в этом фильме?

Прежде всего, обращает на себя внимание прием, который будет неоднократно повторен Брессоном в его следующих картинах. Это дублирование закадровым голосом героя пишущегося им же текста (в основном это интимные дневниковые записи, не предна-

значенные для стороннего прочтения). Зачем, казалось бы, происходит это «умножение видимой реальности» в духе немого кино? Думается, здесь мы имеем дело с брессоновским «углублением на месте», выводящем «за пределы» видимости («движение извне внутрь»). И если закадровый голос (благодаря экранной специфике он становится одновременно внутренним и внешним) есть «сделанная телом душа» модели, то почерк – внешнее проявление «тела в динамике». Складываются парные феномены: лицо-голос и рука-почерк. Голос и почерк в этих парах – явления временные (длящиеся), связующие с другими «вещами» и одновременно ведущие «вглубь вещей».

Но можно ли говорить о сущностном изменении в «Дневнике сельского священника» в отношении закадровой музыки? Казалось бы, при всех изменениях визуального ряда, по сравнению с предыдущими картинками, мы вправе были бы ожидать изменений и в подходе к музыкальному оформлению фильма. Но в титрах мы видим фамилию того же композитора – Жан-Жака Грюневальда, и его очень чувственная музыка появляется (более или менее продолжительными фрагментами) не менее двадцати раз на протяжении действия. Однако если внимательно посмотреть, в каких именно эпизодах вступает музыка, то возникает впечатление, что Брессон порой иронизирует над сюжетным материалом, вставляя «плачущие» оперные интонации Грюневальда в самые патетические фрагменты, опасно граничащие с фальшью. Будь то «проповеднический» разговор о Боге священника с графиней или малодушные признания самому себе («Бог покинул меня, я в этом уверен») – режиссер снимает опасную напряженность эпизода оперной «красивостью» мелодии скрипок. Брессон будто намекает: смысл не на поверхности, и вообще не здесь, смотри дальше и... глубже.

Важный шаг в отношении звука делает Брессон в следующем фильме – «Приговоренный к смерти бежал, или Дух веет, где хочет» (1956). Действие происходит в тюрьме, во время оккупации немецкими фашистами Франции, в 1943 году. В одиночную камеру заключен французский разведчик Фонтэн, который вынашивает план побега. В контексте напряженного психологического сюжета фильма на первый план выходят внутрикадровые шумы и конкретные звуки. Они приобретают сверхреальный характер, поскольку непосредственно связываются автором с темой судьбы и божественной благодати: грохот проходящего поезда; автоматные очереди; скрежет «ножовки»; стук ключа надзирателя по лестничным перилам; хруст гравия. Брессон отказывается от авторской музыки и использует за кадром только фрагменты из *Мессы c-moll* Моцарта.

Погребальная музыка великого австрийца звучит всякий раз, когда заключенные выносят во двор свои параша, с горечью «сакрализуя» этот тюремный ритуал и оплакивая судьбы «барачных людей». Однако эти внешние повторы характеризуются небольшими изменениями, двигающими вперед экранное действие и все глубже заглядывающими в душу главного персонажа – Фонтэна (вспомним брессоновское «углубление на месте»).

Первый раз эпизод выливания параш происходит в молчании (*предъявление факта*). Музыка Моцарта включается как бы вдогонку, во время возвращения узников в камеры (*проявление трансценденции*). В следующий раз Моцарт начинает звучать сразу, во время движения заключенных с парашами во двор (*присутствие трансценденции*). В третий раз музыка звучит одновременно с внутренним монологом Фонтэна о побеге (*необходимость со-участия человека в помощи ему трансценденции*). В четвертый раз к инструментальному звучанию музыки Моцарта прибавляется звучание хора (*со-действие других*). В последний раз в фильме музыка Моцарта звучит в момент, когда Фонтэн раздумывает, убить ли ему Жоста (мальчика посадили к нему в камеру накануне его побега) или взять с собой (*экзистенциальный выбор человека как участие в благодати*). Фонтэн берет Жоста с собой и лишь потом понимает, что без этого мальчика его побег не удался бы. Таким образом, музыка каждый раз остается онтологической основой («вертикальное основание»), относительно которой мыслится действие и проявляются потаенные черты личностей персонажей. И одновременно музыка Моцарта здесь – явное режиссерское решение, это тот ритмический стержень, на который нанизывается вся временная структура развивающегося действия фильма. Музыкальные фрагменты как бы «прошивают», скрепляют всю материю картины, «собирая» ее в единое духовное целое.

Такую же роль ритмического и духовного «организатора» внутрикадрового действия, но одновременно и выразителя отношения режиссера, выполняют звуки в фильме «Процесс Жанны Д'Арк» (1962). Притом что на фильме работал композитор Франсис Сейриг, мы не слышим ни одной музыкальной фразы (т. е. законченного смыслового высказывания). В картине оставлены только три музыкальных тембра: колокол (он не показывается, но ясно, что он звучит в кадре и слышится персонажами), барабан и труба (за кадром). При этом символическая принадлежность каждого из них очевидна: церковный колокол относится к сфере божественного, барабан и труба – к военному делу. Все три инструмента попеременно, но очень кратко (в случае трубы звучит

только один призывно-воинственный квартовый ход) «вступают» в различных эпизодах, в большинстве случаев – как «поддержка» тяжелых одиноких раздумий Жанны в темнице. Но вот что важно: в финале картины, после сожжения Жанны на костре, после кадра с крестом и спустившимися с небес голубками (образ святого духа), мы интуитивно ждем звона церковного колокола – но нет! На фоне обугленного столба слышна твердая и в данном контексте просто оглушающая барабанная дробь. Брессон остается с Жанной-человеком, а не с Жанной-святой (*манифестация автора*).

При всей «трансцендентальной» направленности творческой мысли убежденного христианина Брессона, главным объектом его внимания, изучения, отношения, а главное – *сочувствия*, является человек. Это не значит, что режиссер не видит или оправдывает негативные проявления его натуры (в последнем своем фильме «Деньги» Брессон, по-видимому, полностью разочаровался в человеческой природе). Но именно через музыку, через соединение ее с визуальным рядом в определенных, неслучайных местах режиссер выражает свое *отношение* к герою; краткими музыкальными фразами он как бы *окликает* его, предостерегая от ошибок или, наоборот, подбадривая в его действиях.

В фильме «Карманник» (1959) использована музыка французского композитора XVII века Жан-Батиста Люлли. Почему именно Люлли, придворный музыкант Людовика XIV, был выбран режиссером для современной криминальной истории? Думается, что основные качества музыки Люлли, которые были нужны Брессону – это ее гармоническая благозвучность, возвышенность и «анонимность»: мелодия не настолько узнаваема зрителем, что может быть интуитивно ассоциирована с каким-то чувственно-представимым образом. Музыковедческий анализ музыкальных фрагментов в данном случае может сыграть вспомогательную роль, но сущностно ничего не прибавит к смыслу эпизода. На месте Люлли мог бы оказаться целый ряд композиторов с похожим набором нужных режиссеру качеств их музыки, способствующих главному – выражению пространственно-временной дистанцированности («нездешности») звука от экранного действия, указывающей нам на *характер отношения* автора-режиссера к герою. Особенно отчетливо это отношение слышно в эпизодах «смысловых сгущений», подготавливающих важное действие (выбор) героя. В «Карманнике» такие «смысловые сгущения», обозначаемые музыкальными вступлениями, можно объединить в три группы. Вот как это можно представить в приблизительном хронометраже<sup>21</sup>:

*I. (выбор Мишеля криминального пути как отход от божественных заповедей)*

(23 минута) – обучение Мишеля воровским тонкостям («*Не укради*»)

(27 минута) – григорианское пение<sup>22</sup> в церкви (мы слышим слова из части заупокойной мессы (Реквиема) – «*Dies irae: «...Quantus tremor est futurus quando iudex est venturus cuncta stricte discussurus»* – «...Каков будет трепет, когда придет Судья, который строго рассудит») во время отпевания матери Мишеля («*Почитай отца и мать*»)

(30 минута) – фраза Мишеля «Однажды я поверил в Бога, на три минуты» («*Возлюби Бога*»)

*II. (сомнение Мишеля в правильности его пути, бегство от самого себя)*

(45 минута) – Мишель пишет в дневнике («Долго так не могло продолжаться»)

(56 минута) – полицейский уходит из комнаты Мишеля («Я хотел Вам открыть глаза на Вашу жизнь, но только потерял время...»)

(59 минута) – Мишель признается Жанне в преступлениях («Я зашел в тупик...»)

*III. (возвращение Мишеля домой и одновременно к нравственному закону)*

(63 минута) – Мишель бежит за границу и возвращается «без цели и без гроша в кармане»

(65 минута) – Мишель идет на биржу труда

(74 минута) – встреча Мишеля и Жанны в тюрьме («О, Жанна! Каким извилистым путем я пришел к тебе!»)

Режиссер в этих эпизодах проявляет себя через музыку как заинтересованный сверхнаблюдатель, откликающийся звуком в определенных «точках бифуркации», важных для героя (но не до конца осознаваемых им) моментах судьбоносного выбора.

### От музыкального обрамления фильма – к визуальному звуку

В фильме «Наудачу, Бальтазар» (1966) закадровая музыка только на первый взгляд использована традиционным способом. Соната № 20 Франца Шуберта (точнее, фрагмент мелодии из нее), звучащая уже на начальных титрах, становится в кадре продолжением визуального образа ослика Бальтазара. По словам Брессона, фильм «должен был следовать библейскому тону» (его вдохновил

рассказ о Валаамской ослице, которая увидела ангела на дороге). Претерпевший мучения (впрочем, обычные для «ослиной жизни»), но и любовь (больше всего – девушки по имени *Мари*), ослик умирает, окруженный стадом овец («*паствой*»). В конце фильма хозяйка осла говорит, что он «святой». Все эти детали не оставляют сомнений и в *христианизированном духе* фильма Брессона, и в его открыто моралистическом послании, выраженном в том числе в звуке: гармоничной мелодии Шуберта противопоставляются современные агрессивные ритмы, несущиеся из транзистора молодого повесы. Каждый раз, когда на экране появляется сначала юный, а потом все более дряхлеющий Бальтазар, мы слышим мелодию Шуберта. Благодаря характеристикам мелодии, ее появление «возвышает», переводит в иное эстетическое измерение весь фильмический диегезис, но одновременно мелодия является и неотъемлемой частью визуального образа ослика (недаром на музыку еще на начальных титрах «накладывается» ослиный крик). Таким образом, в аудиовизуальном решении фильма мы видим пример одновременного использования одного и того же звука (мелодии Шуберта) как манифестации трансцендентного и как элемента визуального образа.

В картине «Мушетт» (1966) фрагмент «Магнификата» Клаудио Монтеверди («Величит душа моя Господа») звучит на начальных и финальных титрах. И это последний случай в фильмографии Брессона, когда музыка используется в качестве обрамления фильма. Начиная с «Мушетт», Брессон постепенно передает, *передоверяет* мелодию своей модели. Точнее, Брессон утверждает право модели на собственный голос, естественное самопроявление в звуке, и в этом смысле музыкальная мелодия, напеваемая моделью, становится в определенный (часто психологически кульминационный) момент выражением ее нутра, уже (или еще) невыразимого в речи. Небольшие, по несколько секунд эпизоды пения героя или героини теперь гораздо важнее любой введенной извне музыкально продленной (смыслово определенной) фразы.

Так, в начале фильма мы видим Мушетт в школе на уроке пения. Дети разучивают простую песню со словами «Надейтесь, еще три дня...». Мушетт сначала стоит с закрытым ртом. Затем, по приказу учительницы, начинает еле слышно петь, но скачок мелодии на сексту у нее никак не выходит, Мушетт все время попадает мимо ноты, за что получает нагоняй от учительницы и насмешки одноклассников. Эпизод кончается слезами и озлоблением и так несчастной девочки. Через некоторое время, в сцене встречи Мушетт и Арсена (взрослого мужчины с сомнительным

прошлым, но единственного, кто пожалел и защитил девочку) в лесной сторожке, мы снова услышим знакомую «школьную» мелодию. Значительно окрепший, можно даже сказать красивый голос Мушетт выводит совершенно чисто и уверенно, без всякой фальши эту мелодию, утешая таким образом Арсена после приступа эпилепсии и выражая *другую* Мушетт.

В следующем фильме Брессона «Кроткая» – пение героини становится не только внутренним голосом, но и точкой встречи Я и Другого, центром экзистенциального события.

«Кроткая» (1969) – не просто одна из экранизаций повести Ф.М. Достоевского. В этой картине в полной мере (вплоть до декларативных высказываний с экрана) воплощены идеи Брессона относительно звука вообще в кинофильме. Музыка окончательно перестает быть привлеченной *извне* составной частью (элементом) экранного образа или сюжета, но именно *является* (порождается) визуальным образом. Она становится тождественной голосу модели, но не в смысле информационно нагруженного говорения-высказывания, а как способ *проявления-бытия* в мире. Эта трансформация сути музыки фильма особенно явственно следует при сравнительном анализе литературной основы и экранного воплощения сюжета.

Действие повести перенесено на современную режиссеру почву, во Францию 1960-х гг. Как мы помним, герой находит тело своей молодой жены, выбросившейся из окна, и в течение нескольких часов, пока его не унесли, «проговаривает» всю их совместную жизнь (у Достоевского есть подзаголовок: «Фантастический рассказ», что означает, по разъяснению писателя, высшую *интеллигбельную* реальность происходящего). «Говорение» героя Достоевского сведено в фильме к редким репликам или молчанию. Точнее, говорение героя Достоевского о своем молчании (как характеристике личности и ситуативном состоянии) переходит у Брессона практически в молчание о молчании. Но даже редкие реплики всех персонажей лишены какой-либо актерской выразительности (в отличие от страстного монолога в повести), что полностью отвечает эстетическим принципам режиссера. Более того: в этом фильме Брессон, пожалуй, единственный раз в своем кинематографическом творчестве использует внутрикадровое пространство и время для того, чтобы устами героини прямо изложить собственные программные установки по использованию голоса и речи в фильме.

Для этого Брессон делает интересное расширение исходного материала Достоевского. В повести русского писателя мы читаем: «Я сказал невесте, что не будет театра, и, однако ж, положил раз в

месяц театру быть, и прилично, в креслах. Ходили вместе, были три раза, смотрели “Погоню за счастьем” и “Птицы певчие”, кажется. (О, наплевать, наплевать!) Молча ходили и молча возвращались. Почему, почему мы с самого начала принялись молчать?»<sup>23</sup>. В фильме Брессона герой сначала обещает невесте, что будет водить ее в кино, а в театр – редко, по причине дороговизны билетов. Фраза: «Почему мы сразу же взяли привычку молчать?» (сказанная в присутствии экономки, в общем-то, в пустоту) – произносится им как раз перед походом в кинотеатр. Пара смотрит псевдоисторический пошловатый фильм в полном молчании (кстати, это еще один message Брессона: «Никаких исторических фильмов, этих “театров” и “маскарадов”»<sup>24</sup>).

Несколько позднее мы уже видим их в театре, на представлении пьесы «Гамлет» (у Достоевского никакого упоминания «Гамлета» нет). Брессон отдает показу театральной постановки довольно много экранного времени, а именно – столько, сколько длится сцена дуэли Гамлета и Лаэрта. После спектакля Кроткая возвращается домой, не раздеваясь, идет в гостиную, берет с книжной полки томик Шекспира и читает вслух сама себе (у другого режиссера сцена отдавала бы неправдоподобием, но здесь вскользь визуализирована еще одна программная установка Брессона моделям: «Говорите, словно вы говорили бы себе самим. Монолог вместо диалога»<sup>25</sup>): «Я так и знала. Они пропустили это затем, чтобы позволить себе вопить. Вот что Гамлет советовал актерам: “Произнесите монолог, прошу вас, как я вам его прочел, легким языком. А если вы станете его горланить, как это у вас делают многие актеры, то мне было бы одинаково приятно, если бы мои строки читал глашатай...”» (Ясно, что здесь речь идет не о сцене дуэли, а о более раннем эпизоде разговора Гамлета с бродячими актерами.) Таким образом, Брессон через двойное посредство (текста Шекспира и модели в фильме) доносит с экрана свое негативное отношение к «театральности» и «актерству» в кинематографе, противопоставляя им естество модели – об этом он неоднократно и настойчиво пишет в своих «Заметках»: «Модель. Совмещенный с физическим действием голос, исходя из равных слогов, *автоматически* звучит с отклонениями и модуляциями, свойственными его настоящей природе»<sup>26</sup>.

Кроме того, в «Кроткой» происходит перенос значения *говoreния* (звукового выражения) – на значение *слушания* и *слышания* (трансзвукового *понимания*). По фильму, героиня имеет две страсти – книги и грампластинки. Несколько раз Кроткая пытается установить настоящую, внутреннюю *связь-понимание* со своим мужем через музыку на пластинке. Причем сначала играет пластин-

как с рок-н-роллом, Кроткая быстро *при муже* меняет ее, в одном случае – на пластинку с музыкой Моцарта, в другом – Пёрселла. Но слышания-понимания между ними так и не происходит. (Слушание музыки здесь тождественно слышанию мужем своей жены.) Когда через некоторое время до героя вдруг доносится голос его жены, напевающей что-то (сначала зритель ничего не слышит, а затем узнает в слабом голоске уже знакомую мелодию Пёрселла), он в удивлении, схожем с потрясением, спрашивает у экономки: «Она что, поет?!» – «Иногда поет, когда Вас нет дома». – «В моем доме?! Она что, вообще забыла, что я существую?».

Надо сказать, что в повести Достоевского пение женщины тоже производит на героя-рассказчика сильнейшее впечатление. Описанию характера этого пения писатель посвящает довольно много очень эмоциональных строк («Поет, и при мне! *Забыла она про меня, что ли?*»). Достоевский пишет о постепенном изменении характера пения героини на протяжении их супружеской жизни: из довольно сильного и звонкого, здорового ее голос постепенно становился «бедньким», «больным». В фильме героиня отдает свой «здоровый» голос музыке с грампластинки и проявляет себя в пении уже «больной-к-смерти». Пение Кроткой становится для ее мужа экзистенциальным событием: он впервые *слышит* и ощущает ее как личность, но уже ему не принадлежащую, отделенную от него, *забывшую* его. Экзистенциальным событием становится само *явление звука из молчания*.

Музыка с грампластинки играет очень важную роль и в фильме «Вероятно, дьявол» (1977). Закадровая музыка и музыкальное обрамление, как и в «Кроткой», отсутствуют. Указанная в титрах музыка Клаудио Монтеверди «Ego dormio» (а также и другая музыка) использована в фильме внутрикадрово, но довольно непростым образом. Мы уже приводили высказывание Пола Шрейдера о том, что Брессон, по его наблюдению, не вводит музыку в показ повседневности. Однако в данном фильме музыка звучит именно в кадре, и в то же время нельзя сказать, что она «введена в повседневность». Брессон использует ее в своего рода «эскейп-локациях», то есть музыка «маркирует» внутри экранного «повседневного» пространства места присутствия некой маргинальности.

Например: в церковном зале молодежь довольно агрессивно дискутирует о роли религии в современном обществе, в это время раздаются громкие отрывистые звуки настраиваемого органа (и церковное пространство, и церковный музыкальный инструмент показаны в непривычной роли). Группа молодых людей (хиппи? наркоманы?) сидят на уличной мостовой, двое из них играют на

флейте и там-таме (необычное соединение тембров из различных музыкальных культур в необычном месте). Главный герой фильма Шарль уходит из дома, прихватив пластинку Монтеверди и проигрыватель (!), который заводит опять же внутри церкви, в которой он нашел ночной приют вместе с наркоманом Валентином, своим будущим убийцей (к тому же грабящим церковную копилку). Режиссер, как и в случае с «Кроткой», придает музыке функцию внутреннего голоса героя, который не может проявиться как-то по-другому в пространстве фильма. Иначе говоря: музыка становится визуализацией «внутреннего героя».

Музыка «эскейп-локаций» встраивается в ряд вещей «не на своем месте». Шарля не устраивает ни он сам, ни мир вокруг него. Разговор с психоаналитиком уводит в неправильную сторону: вместо того, чтобы отговорить Шарля от самоубийства, врач невольно подсказывает «выход»: в Древнем Риме *это* поручали другу или слуге... Шарль «поручает» убийство другу Валентину (за деньги). И вот здесь, в финальном эпизоде, происходит очень важное музыкальное *событие*, никак не отмеченное ни в титрах, ни в комментариях к фильму. Когда Шарль и Валентин идут по улице на кладбище Пер-Лашез (где должно состояться убийство-самоубийство), Шарль на несколько секунд останавливается у открытого окна, привлеченный доносящимися из чьей-то комнаты звуками Adagio концерта № 23 для фортепиано с оркестром Вольфганга Амадея Моцарта – той музыки, которую принято называть «божественной». И это последний *оклик* Брессона своего героя, его последний призыв поднять голову вверх, услышать звук божественной вертикали. Но Шарль, на миг замешкав... ускоряет шаг навстречу собственной нелепой смерти.

### Звук заключает визуальность в скобки

«Ланселот Озерный» (1974) – фильм, казалось бы, идущий вразрез с уже упоминавшимся постулатом Брессона об исключении им из возможных для его режиссуры исторических сюжетов. «Историчность» в лексиконе Брессона продолжает ряд синонимов: «карнавальность», «маскарадность», «театральность» и т. п. Почему же вдруг он делает такое исключение из собственных правил и снимает не просто «исторический», а «рыцарско-романтический» (то есть максимально уязвимый с точки зрения театрално-кинематографического «опошления») фильм? Думается, что именно характер использования звука может подсказать

ответ на этот вопрос. Сам режиссер как бы невзначай сказал одну фразу, которая может стать определяющей в понимании фильма: «Эпизод с турниром был снят на слух... как, впрочем, в конце концов, и все другие»<sup>27</sup>.

Этот ход мысли – от звука к изображению, а не наоборот – очень заметен в фильме. С первого же кадра мы слышим то, чего от Брессона совершенно не ожидаем – а именно *звуки смерти*: лязг мечей, удары падающих тел, и особенно – звук льющейся потоком крови из отрубленных голов. Другая неожиданность: стилизация «рыцарской» средневековой музыки (волынки, горны и т. д.) практически в духе голливудского приключенческого фильма. Думается, дело здесь вовсе не в заигрывании со зрителем и не в попытке воссоздать реалистичность исторического события (в других эпизодах масса примеров лишь условного соответствия историческим реалиям). Фильм можно легко представить как радиопостановку: все звуки легко идентифицируемы и переводимы в *воображаемые* зрительные образы. Это предположение объясняет и тот факт, что действия персонажей зачастую избыточно дублированы звуком. Например: Ланселот подает руку рыцарю, тот уклоняется от рукопожатия – зрителю все ясно. Но при этом Ланселот зачем-то говорит: «Я дам тебе свою правую руку. Откажешься ли ты пожать ее?» Брессон в этом фильме создает звуковое пространство, *иллюстрированное* визуальными образами. Можно даже сказать, что режиссер предлагает мифологическое звуковое пространство, которое каждый зритель может населить своими идеальными мифологическими образами: в этом случае мы вообще можем (в теоретическом анализе) вынести всю визуальную часть конкретного фильма «за скобки».

В своем последнем фильме «Деньги» (1983) Брессон уже полностью устраняет субъективный звук, в том числе и как манифестацию автора. Характерно, что камера Брессона практически все время находится на уровне головы сидящего человека: когда он встает, камера не следует за его лицом, не поднимается и не поворачивается. Соответственно зритель видит на переднем плане спины, животы, ноги. Это даже не камера наблюдения или слежения, это камера безучастной фиксации. Патерналистский автор-сверхнаблюдатель становится тем, кого Морис Мерло-Понти назвал «uninteressierte Zuschauer» – «незаинтересованный наблюдатель»<sup>28</sup>.

Снятый по мотивам рассказа Льва Толстого «Фальшивый купон», фильм Брессона полностью избавлен от идеализма великого русского писателя (убрана вся открыто-моралистическая, идеалистически-христианская вторая часть рассказа, где герой-убийца проникается смыслом христианского вероучения и становится

«святым»), отражая безнадежную *реальность* положения человека конца XX в. Брессон редуцирует всю вербально-психологическую развернутую материю рассказа до взгляда, движения, жеста. Вся авторская субъективность уходит в «неговорение».

В то же время звуков как таковых в фильме много, и они создают ту пространственную атмосферу, которая, почти как в «Ланселоте», позволяет чувствовать и видеть фильм «на слух». В этом смысле важно высказывание Брессона в одном из интервью: «Я сказал и написал не так давно, что шумы должны стать музыкой. Сегодня, я думаю, фильм целиком должен быть музыкой, повседневной музыкой, и я поймал себя на том – в этом фильме “Деньги”, когда его показывали во время монтажа – что воспринимал только звуки, не воспринимал изображений, которые вереницей проходили перед моими глазами»<sup>29</sup>. Интересно, что и Мерло-Понти рассуждал о музыке, раскрывающей в отсутствии «видимости» свой собственный, гораздо более объемный пространственный мир: «Музыка незаметно придает видимому пространству новое измерение, в котором она бушует подобно тому, как у страдающих галлюцинациями прозрачное пространство воспринятых вещей мистическим образом удваивается неким «черным пространством», в котором возможны другие присутствия»<sup>30</sup>.

Главный, *главенствующий* звук в картине (начиная с титров) – шум машин: легковых, грузовых, уборочных, поездов метро – этот шум тотален и в то же время не замечаем человеком города; он проникает через закрытые двери и окна, он везде и всегда, он может незаметно свести с ума. «Хроматическая фантазия» Иоганна Себастьяна Баха прозвучит лишь в конце фильма, но эти звуки никак не отнести к брессоновской «вертикали»: музыка с истерической быстротой, «мимо клавиш» исполняется на пианино бывшим учителем музыки, спившимся и потерявшим себя, *избывшим себя* человеком (музыкальный звук прерывается звоном разбившегося бокала с вином). Музыка Баха здесь – продолжение персонажа (визуальный звук). Может показаться, что гуманистическим проявлением (сочувствием) автора является звук журчащей воды в финальной части фильма (шум города сменяется загородной природной тишиной). Но происходит «переворот значения» – вода становится прибежищем смерти: сначала Ивон говорит доброй пожилой женщине, приютившей его: «Почему бы Вам не утопиться?». А потом, после ее убийства, Ивон бросает в эту же воду свое орудие убийства – топор. Но самый сильный по воздействию звуковой прием – это «обеззвучивание» нескольких убийств, совершенных Ивоном. Брессон следует своему принципу – не показывать на

экране процесс убийства. Режиссер дает крупный план занесенного над головой жертвы топора – но мы не увидим момент убийства, и главное – *не услышим звука* удара топора. Наше напряженное ожидание страшного, смертоносного звука опрокидывается в ничто.

«Строй свой фильм на белом, молчании и неподвижности»<sup>31</sup>.

Последний фильм Брессона стал, пожалуй, наиболее последовательным воплощением эстетических принципов режиссера в отношении *кинематографического* звука. Шумы повседневности создают «душное» *зримое* пространство человеческого обитания, в котором органично функционируют антиценности современного общества (деньги и их производные); внезапное «снятие» этого звукового фона (природа) обнажает (предъявляет) человеческую пустоту через *незвучание смерти* (небытие). Звук «снимает» себя сам на определенном уровне феноменологической редукции визуального образа.

#### Примечания

- <sup>1</sup> «Феноменология восприятия» была опубликована в 1945 г. Работа «Кино и новая психология» была написана на основе лекции, прочитанной Мерло-Понти в том же 1945 г. в парижской Высшей кинематографической школе, однако опубликована была лишь в 1948 г.
- <sup>2</sup> *Sontag S. Spiritual Style in the Films of Robert Bresson // Sontag S. Against Interpretation. N. Y.: Dell Publishing Co, 1969. P. 181–198.*
- <sup>3</sup> *Schrader P. Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. Berkeley: University of California Press, 1972.*
- <sup>4</sup> *Виноградов В.В. Стилевые направления французского кинематографа. М.: Канон+; РООИ «Реабилитация», 2010. С. 209.*
- <sup>5</sup> *Шрейдер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер. Ч. 1 / Пер. Н.А. Цыркун // Киноведческие записки. 1996/97. № 32. С. 189.*
- <sup>6</sup> *Брессон Р. Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. М.: Музей кино, 1994. С. 12.*
- <sup>7</sup> Там же.
- <sup>8</sup> *Мерло-Понти М. Кино и новая психология / Пер. М.Б. Ямпольского // Киноведческие записки. 1992. № 16. С. 15.*
- <sup>9</sup> *Брессон Р. Указ. соч. С. 10.*
- <sup>10</sup> Отсюда вытекает одна из неизбежных проблем кинематографа, по Брессону, – «наивное варварство дубляжа».
- <sup>11</sup> *Брессон Р. Указ. соч. С. 23.*
- <sup>12</sup> *Мерло-Понти М. Указ. соч. С. 17.*
- <sup>13</sup> Там же. С. 18.

- 14 Там же.
- 15 Там же. С. 19.
- 16 Там же. С. 20.
- 17 *Брессон Р.* Указ. соч. С. 9.
- 18 *Флоренский П.А.* У водоразделов мысли // Флоренский П.А. Соч.: В 2 т. М.: Правда, 1990. Т. 2. С. 35.
- 19 *Брессон Р.* Указ. соч. С. 21.
- 20 См. напр.: *Божович В.* Робер Брессон // Божович В. Современные западные кинорежиссеры. М.: Наука, 1972. С. 87–97; *Виноградов В.В.* Указ. соч. С. 209–216.
- 21 В приводимом примере не учитывается проведение темы Люлли на начальных титрах фильма. Минуты указывают время вступления музыки.
- 22 Здесь звучит музыка не Люлли, но она обладает даже большим характером «дистанцированности», которую можно назвать «надмирностью».
- 23 *Достоевский Ф.М.* Кроткая // Достоевский Ф.М. Петербургские повести и рассказы. Л.: Лениздат, 1973. С. 734.
- 24 *Брессон Р.* Указ. соч. С. 40.
- 25 Там же. С. 28.
- 26 Там же. С. 15.
- 27 Там же. С. 53.
- 28 *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999. С. 20.
- 29 *Брессон Р.* В разговоре с Сержем Данэ и Сержем Тубиана «Кайе дю синема», № 348–349, июнь – июль 1983 г. // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. С. 55.
- 30 *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия... С. 285.
- 31 *Брессон Р.* Заметки о кинематографе... С. 42.