



ИЗ ФОНДОВ
КУЛЬТУРЫ

РОБЕР БРЕССОН: НОМО SILENTII ФРАНЦУЗСКОГО КИНЕМАТОГРАФА

© 2015

Ю.В. Михеева



**Михеева
Юлия**

Всеволодовна — кандидат философских наук, заведующий отделом междисциплинарных исследований киноискусства НИИ киноискусства Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), докторант кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК. В журнале “Человек” опубликовала статью “Трагедия человека в киномузыке Альфреда Шнитке” (2014. № 3). E-mail: julmikhееva@gmail.com

Тема молчания художника, существовавшая на протяжении всей истории искусства, особенно актуализировалась в XX веке. Новейшее искусство, получившее полную свободу — как в моральном, так и техническом отношении — наполнилось многозвучием, порой не отличимым от какофонии, и в какой-то момент должна была наступить реакция на “звуковое насилие” современности. И вот в 1952 году Джон Кейдж представляет композицию “4’33”” — 4 минуты и 33 секунды тишины. Солист-скрипач в Четвертом скрипичном концерте Альфреда Шнитке вместо игры на инструменте начинает отчаянно жестикулировать в невозможности выразить в звуке преисполненность смыслом. В кинематографе, достигшем чудес в саунд-дизайне и многоканальном звучании, возрождается интерес к немому кино (чего стоит только целый букет наград, полученный “немым” фильмом “Артист” режиссера Мишеля Хазанавичуса в 2011 году). В этом контексте тема молчания как интеллектуального *видения*, умолчания как уступания места *тайне* бытия — находит все больше внимательных слушателей, но в то же время требует от художника большой мужественности в противостоянии яркой и звучной “эстетике поверхности”. И сейчас, и ранее обладали этим мужеством немногие — одним из таких подвижников был французский режиссер Робер Брессон.

Творчество Брессона — особая страница в истории кинематографа. Художник-аскет, христианин-интеллектуал, исследователь человеческой души — без прикрас и укрывательств — он создал свой неповторимый стиль, названный “духовным” [7] и даже “трансцендентальным” [6]. Но ведь авторский стиль — не только набор выразительных приемов; это прежде всего — путь художника, история его постоянных пытливых раздумий о мире и человеке, всматривания, вслушивания и вчувствования в феномены бытия, видение главного, сущностного за поверхностью вещей. И кажется, что найденное Брессоном —

просто и ослепительно ясно, как открывшаяся истина. Но Брессон непрост именно в этой *кажущейся* простоте.

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 существенные 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” [4, с. 209].

Основное внимание исследователи брессоновского наследия 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”. Но ведь именно звук, а точнее, подход к его использованию, может дать “ключ” к пониманию личности автора, отраженной в его творчестве. Вместе с тем можно понять исследователей, сознательно сторонящихся этой задачи, поскольку наиболее распространенный подход, предполагающий в звуках фильма различные выраженные значения (образы, эмоции, настроения и т.д.), в случае с кинематографом Брессона (особенно позднего периода) недостаточен или даже вовсе “не работает”: значения звука могут быть либо логически трудно уловимы, либо “лежать” под двойным, тройным и т.д. слоем 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 творче-



Робер Брессон
(1901–1999)



ства 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» [5]. Имея на данный момент представление о творчестве режиссера как о целом (в отличие от Шрейдера, который опубликовал свою работу в начале 1970-х, 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 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)” [3, с. 12].

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 Брессон постепенно 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” [Там же]). 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.

От звуковых аффектов — к манифестации сверхнаблюдателя

В своих первых полнометражных фильмах режиссер подходит к звуковому оформлению вполне традиционно для своего времени. В “Ангелах греха” и “Дамах Булонского леса” 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



Ю. Михеева
Робер Бессон:
Homo silentii
французского
кинематографа

Кадр из кинофильма
“Дневник сельского
священника” (1951)

“Дневник сельского священника” (1951), по мнению ряда исследователей [1, с. 87–97; 4, с. 209–216], 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, обуреваемом религиозными сомнениями и мучительно умирающем от рака желудка, — с этим утверждением трудно не согласиться.

Но можно ли говорить о сущностном отличии “Дневника сельского священника” от предыдущих фильмов 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.



ИЗ ФОНДОВ КУЛЬТУРЫ



Кадр из кинофильма
“Приговоренный
к смерти бежал, или
Дух веет, где хочет”
(1956)



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 (благодаря в том числе микрофонному усилению в звукозаписи), 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 В.А. Моцарта. Всякий раз, когда заключенные выносят во двор свои парашюти, звучит погребальная музыка великого австрийца, 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 парашюти происходит в молчании (*предъявление факта*). Музыка Моцарта “включается” как бы вдогонку, во время возвращения узников в камеры (*проявление трансценденции*). В следующий раз музыка начинает звучать сразу, во время движения заключенных с парашюти во двор (*присутствие трансценденции*). В третий раз музыка звучит одновременно с внутренним монологом Фонтэна о победе



Ю. Михеева
Робер Бессон:
Homo silentii
французского
кинематографа

Кадр из кинофильма
“Процесс Жанны
д’Арк” (1962)

(необходимость со-участия человека в помощи ему трансценденции). В четвертый раз к инструментальному звучанию прибавляется пение хора (со-действие других). В последний раз в фильме музыка Моцарта звучит в момент, когда Фонтэн раздумывает, убить ли ему Жоста (мальчика подсадили к нему в камеру накануне его побега) или взять с собой (экзистенциальный выбор человека как участие в божественной 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). При том, что над фильмом работал композитор Франсис Сейриг, мы не слышим ни одной музыкальной фразы (то есть законченного смыслового высказывания). В картине оставлены только три музыкальных тембра: колокол (он не показывается, но ясно, что он звучит в кадре и слышится персонажами, поскольку действие происходит в тюрьме при церкви), 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



Кадр из кинофильма
“Карманник” (1959)



(в случае трубы звучит только один призывно-воинственный квартетный 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 белыми 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 природы (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 Жана-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 гармоничность, возвышенность и “анонимность”: мелодия не настолько узнаваема зрителем, чтобы интуитивно быть ассоциированной

с каким-то чувственно-представимым образом, но в то же время стилистически определена. Музыкаловедческий анализ музыкальных фрагментов в данном случае может сыграть вспомогательную роль, но сущностно мало 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. 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, Бальгазар” (1966) закадровая музыка только на первый взгляд использована традиционным способом. Тема Фортепианной сонаты № 20 Франца Шуберта, звучащая уже на начальных титрах, становится в кадре продолжением визуального образа ослика Бальгазара. 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 (“*паст-*

Ю. Михеева
Робер Бессон:
Homo silentii
французского
кинематографа



Кадр из кинофильма
“Наудачу,
Бальгазар” (1966)



вой”). 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 музыку 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 “Мушкет” (1966) фрагмент “Magnificat” (“Величит душа моя Господа” — какой горький контрапункт смысла слов христианского песнопения и сюжета картины!) Клаудио Монтеверди звучит на начальных и финальных титрах. И этот фильм о несчастной жизни и смерти девочки Мушкетт — последний случай в фильмографии Брессона, когда музыка используется в качестве “обрамления” фильма. Начиная с “Мушкетт”, Брессон постепенно передает, *передоверяет* мелодию своей модели. Точнее, Брессон утверждает право модели на собственный голос, естественное самопроявление в звуке, и в этом смысле 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.

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” [3, с. 10]. 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 — голос¹. Голос, по мысли режиссера — “душа, сделанная телом” [Там же, с. 23]. (Можно вспомнить фразу, приписываемую Сократу: “Заговори, чтобы я тебя увидел”.) И не случайно то, что

¹ Отсюда вытекает одна из неизбежных проблем кинематографа, по Брессону, — “наивное варварство дубляжа”.



Ю. Михеева
Робер Бессон:
Homo silentii
французского
кинematографа

Кадр из кинофильма
“Мушeтт” (1966)

второй раз Брессон своих моделей уже не снимал, сохраняя на киноплёнке уникальность модели, её “таинственную видимость” — и уникальность “встречи” зрителя с ней.

В начале фильма мы видим Мушeтт в школе на уроке пения. Дети разучивают простую песню со словами “Надейтесь, ещё три дня...” Мушeтт сначала стоит с закрытым ртом. Затем, по приказу учительницы, начинает еле слышно петь, но скачок мелодии на сексту у неё никак не выходит, Мушeтт 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 Мушeтт 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 Мушeтт выводит совершенно чисто и уверенно, без всякой фальши эту мелодию, утешая таким образом Арсена после приступа эпилепсии и выражая *другую* Мушeтт.

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 перестаёт быть привлечённой *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 *прояв-*



ния-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 почву, во Францию 1960-х. Как мы помним, герой находит тело своей молодой жены, выбросившейся из окна, и в течение нескольких часов, пока тело 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.

В “Кроткой” происходит перенос значения *говорения* (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 пластинка с рок-н-роллом, Кроткая быстро *при муже* меняет ее, в одном случае — на пластинку с музыкой Моцарта, в другом — Перселла. 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 Перселла), 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 (поет она, конечно, не Перселла, а русские романсы). 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 “бедненьким”, “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, *за-*

Ю. Михеева
Робер Бессон:
Homo silentii
французского
кинематографа



Кадр из кинофильма
“Кроткая” (1969)

бывшую 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 храмовое пространство, и церковный музыкальный инструмент показаны в непривычной роли). Группа молодых людей (хиппи? наркоманы?) сидит 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, где он нашел ночной приют вместе с наркоманом Валентином, своим будущим убийцей (к тому же грабящим церковную копилку). Режиссер, как и в случае “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”.



Кадр из кинофильма
“Вероятно, дьявол”
(1977)



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 из Двадцать третьего фортепианного концерта В.А. Моцарта — той музыки, которую называют “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 театрально-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” [Там же, с. 53].

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.

Снятый по мотивам рассказа Л.Н. 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 века. Брессон редуцирует всю вер-



Кадр из кинофильма
“Деньги” (1983)



балльно-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» [2].

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” И.С. 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 Иван говорит доброй пожилой женщине, приютившей его: “Почему бы Вам не утопиться?” А потом, после

ее убийства, Иван бросает в эту же воду свое орудие убийства — топор. Но самый сильный по воздействию звуковой прием — это “обеззвучивание” нескольких убийств, совершенных Иваном. 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” [3, с. 42].

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 и музыка “снимают” сами себя на определенном уровне феноменологической редукции визуального образа.

Литература:

1. *Божович В.И.* Робер Брессон // *Божович В.И.* Современные западные кинорежиссеры. М.: Наука, 1972.
2. *Брессон Р.* В разговоре с Сержем Данэ и Сержем Тубиана. “Кайе дю синема”, № 348–349, июнь—июль 1983 // *Брессон Робер.* Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. М.: Музей кино, 1994. С. 55.
3. *Брессон Р.* Заметки о кинематографе // *Брессон Робер.* Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. М.: Музей кино, 1994.
4. *Виноградов В.В.* Стилиевые направления французского кинематографа. М.: “Канон+” РООИ “Реабилитация”, 2010.
5. *Шрейдер П.* Трансцендентальный стиль в кино: Озу, Брессон, Дрейер. Ч. 1 / Пер. Н.А. Цыркун // *Киноведческие записки.* 1996/97. № 32. С. 189.
6. *Schrader P.* Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. — Berkeley: University of California Press, 1972.
7. *Sontag S.* Spiritual Style in the Films of Robert Bresson // *Sontag S.* Against Interpretation. N.Y.: Dell Publishing Co, 1969. P. 181–198.