



Звуковой мир отчужденного киноперсонажа

Е.А. Русинова

кандидат искусствоведения

УДК 791.43/45

АННОТАЦИЯ

В современном обществе отчуждение — одна из актуальных проблем, затрагивающая все большее количество людей. Не случайно эта тема стала предметом художественного осмысления в произведениях многих видов искусства, в том числе кинематографа. В статье рассматриваются визуальные и звуковые приемы, семантика слова и музыки в контексте экранного образа отчужденного киноперсонажа, его внутреннего и окружающего мира.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

современный кинематограф, звуковой образ фильма, отчужденный киноперсонаж, музыка кино, трагедия повседневности

Отчуждение как проблема общества и искусства

Отчуждение как понятие трактуется в разных аспектах терминологического обоснования и используется в различных областях науки — философии, психологии, социологии, юриспруденции, экономике. Разработка термина связана с такими именами, как К. Маркс, М. Вебер, З. Фрейд. Но важно то, что отчуждение как явление стало одной из острых и насущных проблем не только в теоретических исследованиях, но и в социальной жизни многих стран.

В Европе проблему отчуждения начали осмысливать еще в эпоху промышленной революции, рассматривая это понятие в контексте капиталистических отношений и интерпретируя его как отрыв человека от результатов трудовой деятельности. Позже проблема отчуждения усугубилась в связи со стремительным развитием индустриальных и цифровых технологий, стимулируемых человеком, но в то же время как бы «отодвигающих» его на вторые роли. В конце XX века в Японии, передовой по экономическим показателям стране, возник феномен *хикикомори* (от яп. «нахождение в уединении»), характеризующий тип людей, отказывающихся от социальной активности и ведущих затворнический образ жизни, которые существуют на средства родственников, пособие по безработице. Число этих, по большей части молодых и здоровых людей, не покидающих жилище по полгода

и более, только в Японии достигло полутора миллионов. Это тревожное явление зафиксировано и в других странах: в США их называют “basement dwellers” (буквально, «обитатели подвалов»), в Европе — “NEET” (“Not in Employment, Education or Training”), то есть не работающие и не обучающиеся.

Помимо экономического бума и научно-технической революции (имеющих как положительные, так и отрицательные стороны), прошедшее столетие характеризовалось невиданными по масштабу проявлениями дегуманизации общества, связанными с мировыми войнами, политическими конфликтами, диктаторскими режимами, процессами массовой миграции. Еще в первой половине XX века, как бы предвидя грядущие катастрофы, русский философ Н. Бердяев писал: «Человек пережил новый опыт небывалый, потерял почву, провалился, и философия трагедии должна этот опыт обработать. Трагедия индивидуальной судьбы бывала во все времена, она сопутствует всякой жизни, но углубленный опыт, небывалые еще по тонкости и сложности переживания обострили и по-новому поставили проблему индивидуальности»¹.

Причины, приводящие к отчуждению человека, потере самоидентификации и смысла существования, исследовались в рамках различных экономических, философских и психологических теорий, концепций — от марксизма и дарвинизма до позитивизма и неофрейдизма. Но в XX веке в исследованиях происходит существенный сдвиг: к осмыслению проблемы отчуждения подключились экзистенциальная философия и литература, где размышления о соотношении понятий «свобода» и «смысл существования» становятся центральными. С точки зрения экзистенциалистов, чем более освобождается человек, тем глубже он испытывает чувство одиночества, «покинутость», «заброшенность» в бытии, ощущает тоску, страх, абсурдность жизни. Наиболее философски радикально и художественно ярко проблема отчуждения представлена в творчестве Ж.-П. Сартра, писавшего, что человек, будучи мыслящей личностью, постоянно ощущает присутствие «Ничто» и свое бессилие перед ним. Если человек не отказывается от себя как личности, от свободного выбора, не становится функцией, ему суждено испытывать ощущение Страх и Тошноты², чувство беспокойства, вины, тоски о полноте бытия. По Сартру, отчуждение проявляется в отношениях «Я — Другой», где Другой всегда представляет опасность. Другой — это Чужой, поскольку «Ад — это другие»³.

Существенное значение в понимании сущности этой проблемы в XX веке имеют труды немецкого философа и социолога

¹ Бердяев Н.А. Трагедия и обиденность // Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. М.: Искусство, ИЧП «Лига», 1994. Т. 2. С. 220.

² См.: Сартр Ж.-П. Тошнота // Ж.-П. Сартр. Слова. Избранные произведения. М.: Политиздат, 1992.

³ Сартр Ж.-П. За закрытыми дверями // Ж.-П. Сартр. Слова. Мухи. Почтительная потаскушка. За закрытыми дверями: сборник / пер. Л. Зюкина, Л.А. Каменская, Ю.Я. Яхнина. М.: АСТ, 2017. Фраза из пьесы «За закрытыми дверями» стала знаковой для киноискусства и сюжетной основой для восьмидесятилетней постановки. Пьеса не сходит с театральной сцены, одна из постановок состоялась в Учебном театре ВГИК, мастерская В.П. Фокина.

⁴ Фромм Э. Здоровое общество // Психологический анализ и культура. Избранные труды Карен Хорни и Эриха Фромма. М.: Юрист, 1995. С. 273–279.

⁵ Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности / пер. с англ. Э.М. Телятниковой, Т.В. Панфиловой. М.: АСТ, 2004.

Э. Фромма, где акцент сделан на всеобъемлющем характере отчуждения, которое «пронизывает отношение человека к своей работе, к потребляемым им вещам, к государству, к своим близким и к самому себе»⁴. Немецкий мыслитель напрямую связывает нарастание отчуждения с «нашествием» техники, все более избавляющей человека от необходимости и потребности даже в диалоге, который представляет не только и не столько информационную коммуникацию, сколько является живым общением, строящемся на передаче и переживании нюансов речевой интонации, выразительности лица, психологических реакций. Продолжая эту мысль, Фромм делает вывод о «некрофильском характере духа тотальной техники»⁵, крайней степени отчуждения в массовой культуре, где главным становится «культ потребления», рождается новый тип человека — «рыночная личность».

В ряде теоретических работ, произведений искусства, где в центре находится феномен отчуждения, выделяются три основных его аспекта: 1. *Отчуждение как потеря существенных связей* (идентификация) *с окружающим миром* (обществом, социальной группой, природой); 2. *Утрата связи с близкими людьми* (любимым человеком, семьей, друзьями); 3. *Разрыв с самим собой, со своим подлинным «Я»*. Именно эти аспекты осмысления отчуждения как явления можно увидеть в кинематографе, наиболее оперативно, наглядно и образно откликающегося на проблемы современной действительности. Тема отчуждения не сходит с экрана и в XXI веке, появляясь не только в авторском кинематографе («Отчуждение», режиссер Н.Б. Джейлан, 2002; «Изгнание», режиссер А. Звягинцев, 2007, другие), но предстает как значимая часть сюжета во многих коммерческих киножанрах, что свидетельствует об актуальности проблемы для большого числа зрителей.

Эти усугубляющиеся тенденции в социальной среде осмысливаются киноведами в рамках искусствоведческого анализа, который затрагивает язык кинорежиссуры, жанрово-стилистические и композиционные особенности кинопроизведения, его значимость в художественном и социально-историческом контексте времени. Киноведение систематизирует и обобщает наиболее важные явления и тенденции в кинопроцессе (например, «кинематограф отчуждения» Микеланджело Антониони).

Кинотеория рассматривает отчуждение как одну из знаковых проблем в разных ракурсах⁶ (от искусствоведческого до социологического), однако один из важнейших аспектов отражения этой темы на киноэкране остается на периферии внимания исследо-

⁶ Подр.: Вайсфельд И. Искусство опустошения // И. Вайсфельд. Крушение и созидание. М.: Искусство, 1964.

вателей. Это область звука как неотъемлемая, а иногда и главная составляющая в смысловом проявлении художественного образа фильма, рассказывающего о внутреннем мире отчужденного киноперсонажа. Несомненно, проведение такого анализа непростая задача, поскольку предмет исследования — полифоническое единство речи (со всеми нюансами интонационных, темпо-ритмических, акустических и иных характеристик, включая наполнение сюжета смыслом молчания), шумы (в том числе, роль и значение пространственной тишины), внутрикадровая и закадровая музыка (или ее отсутствие) в фильме. При этом анализ должен учитывать не только внутренние характеристики каждого элемента фонограммы, но и сложную пространственно-временную (в условиях непрерывного сюжетного развития) динамику их взаимодействия между собой, а также соотношение с визуальным рядом фильма. Таким образом, выявление лакуны в этой части киноведения актуализирует проведение анализа образа отчужденного персонажа в кинематографе в ракурсе звуко-зрительных особенностей его экранного воплощения.

Отчуждение как потеря человеком связей с окружающим миром

Тема отчуждения как утраты связи с окружающим миром в силу разных обстоятельств не раз становилась предметом художественного отражения в фильмах. Например, в авторском кинематографе И. Бергмана, М. Антониони, А. Тарковского, А. Сокурова, К. Муратовой, многих других режиссеров, о чем написано немало теоретических работ. Проявление отчужденности персонажа можно найти даже в жанре комедии. Так, эта тема становится практически ведущей во французской иронической комедии 1967 года «**Время развлечений**» режиссера Жака Тати, который и сыграл в ней роль главного героя — господина Юло. Действие происходит в недавно построенном деловом квартале Парижа Ла-Дефанс. Технологическая «продвинутость» нового района играет в фильме ключевую смысловую роль, обыгрывая в разных ракурсах своего рода оксюморон: «обезличенность нового лица старого города». Небоскребы из стекла и бетона, транспортные заторы, рекламные вывески, мельтешащие толпы людей присутствуют почти в каждом кадре. Одинаковые автомобили и улицы, в которых то и дело теряются герои фильма, стеклянные двери, на которые наталкиваются персонажи. Культурные же ценности Парижа, его архитектурные символы (Эйфелева башня, Триумфальная арка, собор Сакре-Кёр) показаны лишь в зеркальных отражениях (стеклянные двери, окна, витрины) или

в «китчевых» вариациях (рисунки достопримечательностей на задней стенке пивного бара рядом с огромными муляжами пачек сигарет “Marlboro”, крышек бутылок “Heineken”). Визуальный акцент, переходящий в пародию, сделан с учетом технических достижений современного прогресса, размывающего облик старого Парижа, стирающий его уникальность, что делает город почти неотличимым от любых других урбанистических локаций.

Господин Юло, чудаковатый пожилой и молчаливый француз, напоминает скорее «посланца из прошлого» в этом новом Париже, которого он не узнает и не может приспособиться, а потому



«Время развлечений» (1967), режиссер Ж. Тати

часто попадает в забавные неловкие ситуации, «поглощается» людской массой, обезличенной толпой, несущейся неведомо куда. Растворение национальной и культурной идентичности Парижа в процессе неизбежной глобализации угадывается в обрывках разговора: «Не хотите суши?»; «Пройдите на международную выставку»; «Звонок из Дюссельдорфа»; «Пойдемте посмотрим, девушки, насколько они современны! У них здесь есть даже американские товары!»; «Раздавайтесь, пожалуйста, будьте как дома. Ферштейн?»; «Там красная кнопка, по-английски написано “push”»; «Славно оформили ресторан. Подумайте об иностранных клиентах»; «Что это такое — “cheese”? Не могут, как люди, написать по-французски?».

Одной из главных задач в формировании художественного образа фильма было создание звуковой атмосферы города, «отчужденного» от человека и «отчуждающего» его обитателей. Бытовые звуки постепенно заполняют всё пространство, начиная с первой статичной сцены в аэропорту Орли и, постепенно смешиваясь, перерастают в нескончаемый плотный фон из шумов, звучащих естественно гулко. Этот прием создает мост между визуальным и звуковым пространствами, погружая темпоритм Парижа в хаос⁷, и формирует, с одной стороны, эстетически непривычный образ французской столицы, с другой — передает пространственный объем, характерный для новых строений Парижа 1960-х годов: зал аэропорта Орли, длинные коридоры офисных помещений в небоскребах, выставочные комплексы, кафе самообслуживания, современные рестораны и магазины.

⁷ Примечательно, что в шуме уличного трафика не слышно автомобильных клаксонов, что тоже «играет» на обезличенность звукового образа города. — Прим. авт.

В одной из сцен господин Юло оказывается в длинном коридоре небоскреба. Завидев человека, с которым назначена встреча, он вынужден долго ждать, пока тот, громко стуча каблуками, дойдет из другого конца этого, как кажется, бесконечного коридора. Помимо стука каблуков, господину Юло приходится слушать и гул электросетей, обслуживающих современные приборы, которыми напичкан небоскреб. Этот гул, порой неожиданно меняющий частоту, возникает в разных сценах фильма, являясь одним из «звуковых образов» современной деловой столицы Франции.

Интересна и роль музыки, использованной в фильме. *Первая группа* музыкальных тем, написанных Франсуа Лемарком и Жаном Ятовом, — классические инструментальные композиции в жанре французского шансона (преобладает звучание аккордеона), соответствующие традиционному восприятию Парижа и жанру комедии. Но именно этот стереотип слухового восприятия создает контраст с визуальным образом города. *Вторая группа* композиций написана в экспериментальном для того времени жанре “smooth jazz” (мягкий джаз, поп-джаз) и использована для создания иного образа — «американизированного» Парижа, утрачивающего свою культурную уникальность. В одной из сцен в недавно открытом новомодном ресторане «Роял Гарден» поочередно выступают музыкальные ансамбли: латино-американский, американский и африканский. Всё смешивается на сцене, как смешиваются и люди в зале, иностранцы и местные жители разных социальных слоев. В финальных кадрах господин Юло оказывается совсем потерянным в городском круговороте, в своеобразной «карусели» — закрученной спирали автомобильного потока, сопровождаемой музыкой Франсуа Лемарка с ироничным названием «Парижский цирк» (в кадре много визуальных примет цирковой эстетики).

Воплощение мотива отчужденного персонажа можно увидеть и в «черной» комедии финского режиссера Аки Каурисмяки «Я нанял убийцу» (1990). В фильме показана история одинокого, немногословного французского эмигранта Анри Буланже, живущего в Лондоне, столь же далекого от традиционных представлений о городе, как и Париж в фильме Тати. Вместо Биг-Бена или Вестминстерского дворца на экране доминируют разваливающиеся дома, неряшливые граффити, мусорные свалки в мрачном лондонском Ист-Энде конца 1980-х. Это непривычный Лондон, чья атмосфера пронизана классово-этнической враждой, преступностью, бедностью. Все компоненты визуального ряда исполнены в разных оттенках серого цвета — от «мышинных» костюмов

офисных клерков до нависающего над городом грозно-свинцового неба. Так, визуально прорисовывается тема внутренней тревоги, нестабильности, опустошенности. Анри, в силу немолодого возраста, «невписанности» в повседневность жизни, в которой он оказался, не может найти дом ни для своего тела, ни для души. Не может «найти» он и самого себя. С первых же кадров подчеркивается его маргинальность: в столовой офиса он обедает один, в отдалении от компании сослуживцев, так же одиноко сидит в автобусе, возвращаясь в свою холостяцкую квартиру.

После 15 лет службы клерком в Водопроводной компании Ее Величества, Анри бесцеремонно увольняют, вручив «за безупречную службу» неработающие «золотые» часы. Решив покончить с собой, главный герой предпринимает неудачные попытки повеситься, отравиться газом, и, в конце концов, сняв в банке все свои сбережения, нанимает убийцу для себя. Однако его планы меняются, когда он встречается свою любовь — цветочницу Маргарет. Но отделаться от киллера и, главное, от внутреннего опустошения не так просто. Временами Анри «накрывает» полное отчаяние, несмотря на поддержку Маргарет. В одной из сцен Маргарет пеняет ему: «Ты не должен был бросать меня, Анри», — и слышит: «Я вообще рождаться не должен был».

Главный герой фильма немногословен и внешне мало выразителен (тем сильнее эффект от произносимых им реплик). Закадровая и внутрикадровая музыка восполняет недостаток речевых фраз. В фильме звучит, в основном, классика джаза и блюза в исполнении Билли Холидей, Литтл Уилли Джона, а также музыка в стиле «латино» и внутрикадровая рок-композиция Джо Страм-

мера в одной из сцен (Анри заходит в кафе, где играют гитарист и ударник, но, будучи в подавленном состоянии, он не замечает их). Свободный ритм, замечательные мелодии традиционно соответствуют жанру комедии, хотя в данном случае звуковой ряд выступает неким

ироническим контрапунктом к мрачному визуальному ряду, придавая художественному образу фильма оттенок *блюзовой* грусти: неслучайно в первой же композиции, звучащей на фоне неприглядного ландшафта лондонской окраины, слышатся слова "I need



«Я нанял убийцу» (1990), режиссер А. Каурисмяки

your love” («Мне нужна твоя любовь»). И кажется, что Анри «выходит» из трагического состояния отчуждения благодаря любви. Но даже внешне счастливый финал фильма оставляет чувство печали и неуспокоенности.

Отчуждение киноперсонажа при потере связи с окружающим миром может приводить и к более зловещему финалу. И в этом случае стоит говорить не столько о потере связи, сколько о разрыве или взаимном отторжении человека и общества.

Первый игровой полнометражный фильм ныне признанного мастера авторского кино, австрийца Михаэля Ханеке «Седьмой континент» (1989) рассказывает о трех годах (1987, 1988, 1989) вполне, казалось бы, благополучной семьи — Анны, Георга и их маленькой дочери Эвы. У мужа и жены — прекрасная работа, есть перспективы карьерного роста, они живут в комфортабельном доме, ездят на добротном автомобиле, дочь ходит в школу. Но что-то подспудно, в рутине ежедневного сытого⁸ существования разъедает души этих людей, приводя — через отчуждение — к отчаянию и трагедии, решению уйти всем вместе из *этой* жизни. Они говорят людям, их окружающим, что собираются эмигрировать в Австралию, но на самом деле их «Седьмой континент» находится в мире, откуда не возвращаются.

Кадр за кадром режиссер показывает процесс нарастания отторжения от внешнего мира, укрупняя бытовые детали и подолгу задерживаясь на незначительных действиях (размешивание еды в тарелке, завязывание шнурков, открывание и закрывание дверей). При этом в кадре долго не видны лица персонажей (используется общий план, ракурс со спины, на уровне груди). Слова Бердяева, сказанные по поводу творчества Метерлинка, точно отражают подобное состояние современного человека: «Для изображения трагизма человеческой жизни не нужно чисто внешне-го сцепления событий, не нужно фабулы, не нужно катастрофы, не нужно шума и крови. Вечная внутренняя трагедия совершается до этого, совершается в тишине, она может свалиться на голову человека ежесекундно, когда он менее всего ждет, так как в самой сущности жизни скрываются безысходные трагические противоречия»⁹. Так, в сцене семейного обеда, на фоне беседы и веселой музыки, совершенно беспричинно брат Анны, серьезный, взрослый мужчина, начинает вдруг горько плакать...

Вкупе с бытовыми визуальными деталями Ханеке укрупняет и смысл некоторых бытовых звучаний: фильм начинается с неприятного шума автомобильной мойки, при этом сидящие внутри автомобиля Георг и Анна видят лишь мутные мыльные разводы на лобовом стекле (эта сцена несколько раз повторится

⁸ В фильме показывается продуктивное изобилие, деликатесы, включая сцену в супермаркете, где легким фоном звучит музыка финала 9-й Симфонии Л. ван Бетховена на слова шиллеровской «Оды к радости» в легкой электронной аранжировке. — *Прим. авт.*

⁹ Бердяев Н.А. К философии трагедии. Мотивы Метерлинка // Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. М.: Искусство, ИЧП «Лига», 1994. Т. 2. С. 192.

в фильме). Продолжительность времени этого кадра переводит его смысл на иной уровень — шум в голове и пелена в глазах становятся метафорой бессмысленности человеческого существования, а мыльная пена соотносится с идеей «очищения», окончательного избавления души и тела от грязи и пороков современного мира (Георг и Анна выезжают с мойки в тишину под надпись: «Не тормозить»).

Еще один звучащий бытовой предмет, который станет своего рода «лейтмотивом отчуждения» в дальнейшем творчестве Хане-

ке, — звук работающего телевизора. Голоса дикторов, без эмоций зачитывающих новости (о политике, о светской жизни, о катастрофах), бесконечные шоу, игры, конкурсы, воспринимаемые как ничего не значащий фоновый шум. Телевизор становится символом отупения, эстетической и этической деградации



«Седьмой континент»
(1989),
режиссер М. Ханеке

общества, внутри которого царит не только отчуждение, но и творятся реальные трагедии (в финале фильма семья мучительно умирает на фоне работающего телевизора, из которого несется песня «Power of love» — «Сила любви», Георг уходит последним на фоне телепомех). Не случайно и то, что наиболее выразительным аудиовизуальным приемом в фильме становится затемнение — черный беззвучный кадр, появляющегося все чаще и продолжительнее, по мере продвижения сюжета к страшному финалу.

Использование музыки в фильме тоже несет особый, интуитивно ощущаемый символический смысл. В одном из эпизодов, где маленькая Эва видит речной катер, как бы пароход, на котором, как она мечтает, семья поплывет в Австралию, звучит музыка Скрипичного концерта Альбана Берга. Даже не зная, что этот концерт посвящен умершей юной девушке («Памяти ангела»), музыка все равно воспринимается как распадающаяся, искаженная классическая гармония... Музыка резко обрывается захлопыванием дверцы автомобиля, который Георг привез на автомобильную свалку, чтобы избавиться от него (как и от всех остальных вещей, символизирующих этот мир, — они крушатся, рвутся, ломаются в кадре, деньги смываются в унитаз) перед окончательным уходом из жизни. В финальных титрах режиссер еще более

умножает ужас, сообщая, что фильм основан на реальных, произошедших в год съемок событиях, даже сообщает точную дату ухода из жизни всех членов семьи.

Чаще всего, однако, тема отчуждения в фильме строится на разработке художественного образа одного, как правило, главного персонажа. При том, что отчуждение априори предполагает и «отчужденность» актерской игры, минимализацию выразительных средств, через образ отчужденного персонажа подчас передаются очень важные для режиссера идеи и глубокие смыслы, выражаются его эстетические и этические принципы, осмысливаются современные ему проблемы. Так, например, происходит в экранизации повести Ф.М. Достоевского «Кроткая», осуществленной в 1969 году французским режиссером Робером Брессоном, где основополагающие принципы его художественного стиля — «Строй свой фильм на белом, молчании и неподвижности»¹⁰ — выражены в наибольшей степени через звуковое решение.

Действие повести перенесено из России XIX века во Францию 1960-х, то есть в современную для режиссера реальность. Перед нами на экране — будни молодой супружеской пары, до того момента, как отчуждение близкого человека, приведшее к внутреннему отчаянию, заставило героиню выброситься из окна (это трагическое событие показано в первых кадрах, Брессон сразу «лишает интриги» сюжетное развитие). Речь главного героя (муж Кроткой), вспоминающего свою жизнь с ней, сведена в фильме к отдельным фразам или вообще к молчанию. Но главное, даже редкие реплики героя (как и остальных персонажей) крайне далеки от актерской выразительности (недаром Брессон называл своих актеров «моделями»), они проговариваются так, как если бы человек говорил наедине с самим собой, что отражает один из важных принципов творческого подхода режиссера: «Пусть каждое

изображение, каждый звук взвешается не только твоим фильмом, твоими моделями, но и тобой»¹¹. Брессон переводит значение экранной речи из внешнего проявления персонажа в его внутреннее состояние, из говорения — в слушание и слышание, то есть актуализирует проблему чувствования и пони-

¹⁰ Брессон Р. Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994 / пер. Н. Шапошниковой. М.: Музей кино, 1994. С. 42.

¹¹ Там же. С. 18.

«Кроткая» (1969), режиссер Р. Брессон



мания персонажами друг друга, которого так и не происходит. Несколько раз Кроткая пытается установить связь с близким человеком через звучание музыки, включая при муже пластинки с произведениями Моцарта и Пёрселла, как бы давая ему повод к общению, разговору. Но муж остается внутренне глух к порывам жены. Отчужденность между супругами совершенно проясняется, когда муж возмущается тем, что его жена смеет петь в его доме: «Она что, вообще забыла, что я существую?» Пение героини выражает ее абсолютно одинокое внутреннее состояние, приведшее в итоге к трагедии.

Подобное «неслышание», означающее взаимное отчуждение между близкими людьми, есть и в фильме Андрея Звягинцева «Изгнание» (2007). Речевое проявление главных героев, супругов Веры и Александра, также предельно минимизировано, но тем важнее смысл немногочисленных произнесенных ими слов, — они важнее для говорящего, но не для собеседника, который остается внутренне глух. Вера признается мужу в измене и случившейся беременности, но мучается она не от переживания вины из-за своей неверности, а от внутреннего страшного одиночества, отчужденности, бросая укор мужу: «Ты чужой, и всегда был таким, и будешь». Александр заставляет жену избавиться от ребенка, и эта страшная экзекуция происходит, когда их дети читают вслух Евангелие: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая, или кимвал звучащий... Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится»¹². Понимание своей ошибки приходит к Александру слишком поздно, когда Вера уже умирает со словами: «Мы ведь можем жить, не умирая... Это можно только вместе, сообща. По одному не получается...».

Трагическая отчужденность персонажей подчеркивается мрачной медитативностью закадровой музыки: при почти полном отсутствии ритма звучит долгий минорный аккорд, на фоне которого иногда появляются одиночные звуки, как вздохи или стоны. В большинстве случаев этот звуко-музыкальный фон сопровождает «эпизоды дороги», выражая как бы «движение на месте», «зависшее время» пребывания героя в отчужденном, отделенном от понимания смысла реальных событий состоянии.

«Зависшее время-пространство», созданное аудиовизуальными средствами на экране, может становиться своего рода жизненными «декорациями», в которых рождается и развивается отчуждение, приводящее человека к полной утрате смысла собственного существования, как это происходит в фильме фран-

¹² Первое послание к Коринфянам Святого апостола Павла. 13:1–8.



«Матнаше»
(2007), режиссер
А. Звягонец

¹³ Перек Ж. Человек, который спит. URL: <https://itexts.net/avtor-zhorzh-perek/190311-chelovek-kotoryy-spit-zhorzh-perek/read/page-1.html> (дата обращения: 04.06.2019).

цузского режиссера Бернара Кейзанна «Человек, который спит» (1974). Фильм снят по одноименному роману Жоржа Перека, который открывается эпиграфом из «Размышлений о грехе, страдании, надежде и истинном пути» Франца Кафки: «Тебе не надо выходить из дому. Оставайся за своим столом и слушай. Даже не слушай, только жди. Даже не жди, просто молчи и будь в одиночестве. Вселенная сама начнет напрашиваться на разоблачение, она не может иначе, она будет упоенно корчиться перед тобой»¹³.

В этом фильме главный (и единственный) *безымянный* герой не произносит ни одного слова. Он лишь безучастно лежит на своей узкой и короткой кровати в пятиметровой комнатке, считает трещины на потолке или часами ходит по парижским улицам, бульварам, площадям, набережным... Вся речевая активность переходит в закадровое пространство, где женский голос читает страницу за страницей, строки из книги Перека. Этот голос похож на «говорящее зеркало», которое отражает и выражает в болезненно правдивых словах суть происходящего с героем — молодым симпатичным человеком, бывшим еще недавно вполне обычным студентом Педагогического института в Париже. Голос — как будто отражение внутреннего «Я» героя (голос обращается к нему на «ты»), но отражение, отделенное от него, не видимое и не слышимое им: недаром в убогой каморке героя над его кроватью висит (и настойчиво акцентируется в кадре) *репродукция* картины Рене Магритта «*Репродуцирование запрещено*», на которой изображен со спины человек, стоящий перед каминной полкой с лежащей на ней книгой Эдгара По и смотрящийся в зеркало. При этом книга отражается в зеркале правильно, а отражение мужчины в зеркале повторяет его изображение со спины.

Голос за кадром очень подробно, слово за словом, описывает вхождение и пребывание человека в отчужденном состоянии.



«Человек, который спит» (1974), режиссер Б. Кейзапп

«Будильник звонит, но ты не шевелишься. Это не преднамеренное действие. Это вообще не действие. Ты не двигаешься. Ты даже не собираешься двигаться». «Что-то произошло. Ты больше не чувствуешь в себе того, что еще совсем недавно придавало тебе силу. Ощущение полноты жизни, причастности, принадлежности миру начинает ускользать от тебя. Твое прошлое, настоящее и будущее переплетаются и оседают тяжестью в руках и ногах, охватывают ноющей мигренью голову, превращаются в горечь твоего кофе». «Ты хочешь только ждать и забывать». «Ты больше никуда не направляешься, ты уже прибыл». «Тебе нужен только покой, молчание, неподвижность». «Ты — всего лишь мутная тень, твердый сгусток безразличия, безликий взгляд, избегающий других взглядов».

Постепенно из этого «анабиозного», безразличного состояния начинает вырастать ненависть — буквально ко всем и ко всему, что герой видит вокруг (темп и динамика закадрового голоса при этом стремительно нарастают, речь переходит почти в яростный крик, к ней прибавляется навязчивый и усиливающийся неприятный стук, электронная какофония, женский вокал, изображающий нечто вроде мычания: «О-У-Э-И»...). «Гром ненависти» кончается... белым кадром. После этого мы видим в кадре картину тотального разрушения (развалины домов как будто после взрыва, герой стоит перед горящей раковиной из своей комнаты посреди каменных руин) — это видение-метафора окончательного разрушения его «Я». Фильм заканчивается кадром идущего по дороге неведомо куда главного героя. Выхода из отчуждения нет.

* * *

Современное искусство, в том числе кинематограф, не берет на себя задачу разрешения сложных человеческих проблем, которые оно призвано лишь отражать — в идеале, талантливо, с высокой степенью художественной достоверности. Это относится и к проблеме отчуждения, которое, хотим мы этого или нет, рано или поздно, в большей или меньшей степени затрагивает каждого мыслящего человека. Как это ни парадоксально, художественные

произведения, посвященные проблеме отчужденного человека, пробуждают у зрителей чувство сопричастности и сочувствия герою, заставляют всматриваться в обыденные вещи и явления, мимо которых мы нередко проходим мимо, не замечая порой их разрушительную и губительную энергию. Не только смотрение, но и *видение*, не только слушание, но и *слышание*, понимание и чувствование близких по духу людей — это главное, к чему призывают фильмы об отчуждении. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н.А. Трагедия и обыденность // Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. М.: Искусство, ИЧП «Лига», 1994. Т. 2. 510 с.
2. Брессон Р. Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994 / пер. Н. Шапошниковой. М.: Музей кино, 1994. 56 с.
3. Вайсфельд И.В. Искусство опустошения // И.В. Вайсфельд. Крушение и созидание. Статьи о зарубежном киноискусстве. М.: Искусство, 1964. 157 с.
4. Сартр Ж.-П. Тошнота // Ж.-П. Сартр. Стена. Избранные произведения. М.: Политиздат, 1992. 480 с.
5. Сартр Ж.-П. За закрытыми дверями // Ж.-П. Сартр. Слова. Мухи. Почтительная потаскушка. За закрытыми дверями: сборник / пер. Л. Зонина, Л.А. Каменская, Ю.Я. Яхнина. М.: АСТ, 2017. 320 с.
6. Фромм Э. Здоровое общество // Психоанализ и культура. Избранные труды Карен Хорни и Эриха Фромма. М.: Юрист, 1995. 623 с.
7. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности / пер. с англ. Э.М. Телятникова, Т.В. Панфилова. М.: АСТ, 2004. 635 с.

REFERENCES

1. Berdyaev N.A. (1994) 'Tragediya i obydennost' [Tragedy and ordinariness]. Berdyaev N.A. *Filosofiya tvorchestva, kul'tury i iskusstva*. V 2-h tt. Moscow: Iskusstvo, ICHP "Liga", 1994. Vol. 2. 510 p. (In Russ.).
2. Bresson R. (1994) *Zametki o kinematografe* [Notes about cinematography]. Rober Bresson. *Materialy k retrospektive fil'mov. Dekabr' 1994 / per. N. SHaposhnikovoj*. Moscow: Muzej kino, 1994. 56 p. (In Russ.).
3. Vajsfel'd I.V. (1964) *Iskusstvo opustosheniya* [The Art of Desolation]. Vajsfel'd I.V. *Krushenie i sozidanie. Stat'i o zarubezhnom kinoiskusstve*. Moscow: Iskusstvo, 1964. 157 p. (In Russ.).
4. Sartr ZH.-P. (1992) *Toshnota* [Nausea]. ZH.-P. Sartr. *Stena. Izbrannye proizvedeniya*. Moscow: Politizdat, 1992. 480 p. (In Russ.).
5. Sartr ZH.-P. (2017) *Za zakrytymi dveryami* [Behind closed doors]. ZH.-P. Sartr. *Slova. Muhi. Pochtitel'naya potaskushka. Za zakrytymi dveryami: sbornik*. Per. Zonina L., Kamenskaya L.A., YAhnina YU.YA. Moscow: AST, 2017. (Seriya "Zarubezhnaya klassika") 320 p. (In Russ.).
6. Fromm E. (1995) *Zdorovoe obshchestvo* [Healthy society]. Psihoanaliz i kul'tura: Izbrannye trudy Karen Horni i Eriha Fromma. Moscow: YUrist, 1995. 623 p. (In Russ.).
7. Fromm E. (2004) *Anatomiya chelovecheskoj destruktivnosti* [Anatomy of human destructiveness]. Per. s angl. E.M. Telyatnikova, T.V. Panfilova. Moscow: AST, 2004. 635 p. (In Russ.).

The Sound World of the Alienated Film Character

Elena A. Rusinova

PhD in Art Criticism, Associate Professor, S.A. Gerasimov Russian State Institute of Cinematography (VGIK)

UDC 791.43/45

ABSTRACT: Alienation is a concept interpreted from different angles and used in various areas of human thought: in philosophy, psychology, sociology, law, and economics. Some theoretical works and those works of art which center on the phenomenon of alienation, emphasize three main aspects of this phenomenon: alienation as the loss of essential connections (identification) with the outside world (society, social group, nature); with close people (the loved one, family, friends) and, ultimately, with oneself, the true self. It is these aspects of the understanding of alienation that can also be seen in cinema — an art form which, perhaps, responds to the problems and events of contemporary reality in the quickest and most vivid way. Most frequently, the theme of alienation in the film is based on the development of the artistic image of one — as a rule, the main — character. Despite the fact that alienation a priori implies the “alienation” of the actor’s performance and the minimization of expressive means, the ideas and deep meanings that are very important for the director, the director’s aesthetic and ethical principles and his or her interpretation of contemporary problems are often conveyed through the image of the alienated character. The essay deals with the visual and sound techniques and the semantics of word and music employed in the process of creating the inner and the outer worlds of an alienated film character.

KEY WORDS: theme of alienation in cinema, sound image in film, alienated film character, music in films about alienation, the tragedy of the everyday in cinema