

УДК 791.3
ББК 85.374

Михеева Юлия Всеволодовна

Доктор искусствоведения, профессор кафедры звукорежиссуры,
Всероссийский государственный университет кинематографии имени
С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3
ORCID ID: 0000-0003-0788-3742
ResearcherID: GLR-5657-2022
julmikheeva@gmail.com

Ключевые слова: авторский кинематограф, Люк и Жан-Пьер
Дарденны, музыка кино, звуковое решение фильма, музыкальная
цитата в кинофильме, гайст-тема, художественный образ в кинофильме,
интертекстуальность в кино

Михеева Юлия Всеволодовна

Гайст-тема как значимое отсутствие музыки фильма



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-628-647

Для цит.: *Михеева Ю.В.* Гайст-тема как значимое отсутствие
музыки фильма // *Художественная культура*. 2023. № 4. С. 628–647.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-628-647>.

For cit.: Mikheeva J.V. Geist-Theme as a Meaningful Absence of Film Music.
Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 628–647.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-628-647>. (In Russian)

Mikheeva Julia V.

D.Sc. (in Art History), Professor, Department of Film Sound Direction,
S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK),
3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID ID: 0000-0003-0788-3742
ResearcherID: GLR-5657-2022
julmikheeva@gmail.com

Keywords: auteur cinematography, Luc and Jean-Pierre Dardenne, film
music, film sound solution, musical quotation in a film, geist-theme, artistic
image in a film, intertextuality in a film

Mikheeva Julia V.

Geist-Theme as a Meaningful Absence of Film Music

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению специфики фильмов, в которых музыка может не составлять существенную часть саундтрека, являясь иногда лишь в нескольких секундах звучания, или вообще отсутствовать в фонограмме, однако при этом оказывать сильное влияние на создание кинообраза. Речь идет о музыкальном звуке (мелодии, фрагменте произведения) как импульсе для творческого поиска режиссером художественного образа киногероя и фильма в целом, его «внутреннего звучания» и ритмического движения. Для некоторых режиссеров этот этап творческого процесса является изначальным и во многом определяющим в формировании эстетической атмосферы, художественной стилистики, особенностей драматургического развития фильма. В этих случаях исследования музыки фильмов требуют корректировки традиционного терминологического аппарата киноведения и введения новых терминов, адекватно отражающих интертекстуальность и контекстуальность визуально-музыкального материала, особенности режиссерской эстетики и внутреннего мира режиссера. Так, понятие «лейтмотив» становится недостаточным для понимания роли повторяющейся музыкальной темы в фильме, в котором она преодолевает (превышает) свое традиционное функционально-семантическое значение в развитии драматургии картины. В статье предлагается и обосновывается введение понятия *гайст-тема* (от нем. Geist — дух). В качестве материала, дающего основание для его введения, представлено творчество бельгийских режиссеров Люка и Жан-Пьера Дарденнов. Проведенный анализ позволяет констатировать, что применение понятия *гайст-тема* в исследованиях музыки авторского кинематографа, расширение области анализа в герменевтическом подходе, внимание к интертекстуальности заимствованных музыкальных цитат могут дать более глубокое понимание сути художественного образа фильма.

Abstract. The article is devoted to the specifics of films in which music may not form an essential part of the soundtrack, sometimes appearing only in a few seconds of sound, or may not be present in the soundtrack at all, but have a strong influence on the creation of a cinematic image. The author of the article refers to a musical sound (melody, fragment of a musical piece) as an impulse for the director's creative search for the artistic image of a film character and the film as a whole, its "inner sound" and rhythmic movement. For some directors, this stage of the creative process is the initial and largely decisive in the formation of the aesthetic atmosphere, artistic stylistics, and features of the dramatic development of a film. In these cases, studies on film music require corrections to the traditional terminology of film studies and the introduction of new terms that adequately reflect the intertextuality and contextuality of visual and musical material and the features of the director's aesthetics and inner world. Thus, the concept of "leitmotif" becomes insufficient to understand the role of a recurring musical theme in a film in which it exceeds its traditional functional and semantic significance in the development of the drama of a film. The article proposes and justifies the introduction of the concept of *geist-theme* (from German *geist* — "spirit"). The material giving the basis for its introduction is the creative work of Belgian directors Luc and Jean-Pierre Dardenne. The performed analysis allows us to state that the use of the concept of *geist-theme* in the research on the music of auteur cinema, the expansion of the field of analysis in the hermeneutic approach, and attention to the intertextuality of borrowed musical quotations can give a deeper understanding of the essence of the artistic image of a film.

Введение

Связь музыки и киноизображения общеизвестна и в достаточной степени изучена в ракурсе музыкального оформления кинофильма, а также визуализации музыки (в том числе музыкальной формы) как основного исходного материала или структурной организации фильма как в дозвуковом, так и в звуковом периодах [8; 9]. В процессе развития киноискусства проводились исследования, посвященные различным аспектам эстетики киномузыки и специфике музыкальных киножанров. Однако существуют кинокартины, в которых роль и значение музыки остается как бы «за кадром», а иногда *до* или *вне* кадра и, таким образом, не становится предметом теоретического анализа. В таких фильмах музыка может не составлять существенную часть саундтрека, являясь иногда лишь в нескольких секундах звучания (в том числе на вступительных или заключительных титрах), или вообще отсутствовать в фонограмме фильма, однако при этом оказывать сильное влияние на создание кинообраза. Речь идет о музыкальном звуке (мелодии, фрагменте произведения) как импульсе для творческого поиска режиссером художественного образа киногероя и фильма в целом, его «внутреннего звучания» и ритмического движения.

Как правило, в этих случаях режиссеры обращаются к уже существующим, чаще всего классическим (но не только) музыкальным произведениям. Это обращение может быть осознанным и целенаправленным, но иногда музыка «находит» автора сама. Для некоторых режиссеров данный этап творческого процесса является изначальным и во многом определяющим в создании атмосферы, художественной стилистики, особенностей драматургического развития фильма. В этих случаях исследования музыки фильмов требуют корректировки традиционного терминологического аппарата киноведения и введения новых терминов, адекватно отражающих, например, интертекстуальность музыкального материала, особенности эстетики и внутреннего мира режиссера. Так, понятие «лейтмотив» становится недостаточным для понимания роли повторяющейся музыкальной темы в фильме, в котором она преодолевает (превышает) свое традиционное функционально-семантическое значение в развитии драматургии картины. В некоторых случаях речь должна идти не о *лейтмотиве*

(по формальному соответствию понятию), а о *гайст-теме* (от нем. Geist — дух) — т.е. музыке, не столько двигающей драматургическое развитие образа, сколько определяющей дух, стилистику и глубинную суть художественного образа фильма. Отличие *гайст-темы* от *мейн-темы* (т.е. *главной* темы, определяющей *атмосферу* фильма — например, Adagietto из Пятой симфонии Г. Малера в фильме «Смерть в Венеции» Л. Висконти, 1971) состоит в ее призрачности, «значимом отсутствии» звучания или проявлении в предельно малых количествах — буквально в нескольких секундах звучания, иногда лишь на заключительных титрах фильма. В ряде случаев гайст-тема предполагает анализ интертекстуальных связей между творчеством разных режиссеров (как, например, использование темы из 20-й сонаты для фортепиано Ф. Шуберта в фильме «Наудачу, Бальтазар» Р. Брессона (1966), в картине «Пианистка» М. Ханеке (2001) и в короткометражном фильме братьев Дарденн «В темноте» из альманаха «У каждого свое кино», 2007).

Гайст-тема: необходимость понятия

Для обоснования необходимости введения понятия «гайст-тема» имеет смысл обратиться к творчеству бельгийских режиссеров Люка и Жан-Пьера Дарденнов, а также к материалам их внесъемочной работы (рабочему дневнику Люка Дарденна, интервью для различных изданий). Братья Дарденн известны как режиссеры фильмов «без музыки», *декларативно* отказывающиеся включать музыку в качестве дополнительного смыслового фона в художественное пространство фильма. Творчество Дарденнов основано на жизненном, практически документальном материале, в их картинах преобладает нарративность сюжета, а смыслы извлекаются *из самой визуальности*, почти без каких-либо авторских изменений или дополнений ее пространственно-временных, изобразительных, звуковых и прочих характеристик; на экране нет признаков внешне выраженной авторской рефлексии или тем более нравоучительности — эмоционально-нравственный отклик возникает в сознании зрителя без авторских комментариев.

Впрочем, саундтрек одного из первых полнометражных игровых фильмов Дарденнов «Я думаю о Вас» (1992) был наполнен музыкой — уже на вступительных титрах звучала квазибарочная репетитивная

композиция бельгийского композитора-минималиста Вима Мертенса, во внутрикадровом пространстве гремела музыка уличного карнавала, главный герой играл на трубе... «Все шло не так с самого начала. Мы сами не понимали, чего хотим, но заставили себя поверить, будто понимаем. Больше такого не будет» [3, с. 62]. Оставив позади опыт этой «злополучной авантюры», Дарденны осознали право на собственный взгляд в режиссуре, пришли к своему стилю и пониманию того, что они должны и могут делать в кино. Придерживаясь в дальнейшем принципа «музыкального пуризма», Дарденны становятся в ряд режиссеров авторского кинематографа, убежденных в необходимости исключения закадровой (недидеетической⁽¹⁾) музыки как лишнего элемента выразительности, «навязывающего» визуальному ряду дополнительные смыслы. Высказывания этих режиссеров достаточно категоричны: «Без музыкального аккомпанемента, без поддержки или подкрепления. Вообще без музыки. Конечно, кроме той музыки, которая играет на видимых инструментах» (Робер Брессон) [2, с. 12]; «Я не хочу прибегать к звуковой иллюстрации, которая представляет собой не больше, чем элегантную, но бесполезную обертку» (Микеланджело Антониони) [1, с. 93]; «В дальнейшем я хотел бы вообще отказаться от музыки. Музыка у меня в кадре только там, где я эмоционально не дотягиваю, где мне не хватает языка, где средства кино оказываются бессильными» (Андрей Тарковский) [7, с. 96]; «Музыка не может звучать в фильме, если она реально не звучит в снимаемой сцене» (Ларс фон Триер) [4, с. 205] и наконец: «Вопрос: „Почему в вашем фильме нет музыки?“ Ответ: „Чтобы не забивать вам глаза“» (Люк Дарденн) [3, с. 117]. Однако в фильмах всех названных авторов можно найти немало фрагментов как с дидеетической, так и недидеетической музыкой⁽²⁾, что говорит о расхождении изначальных манифестарных

установок и практики в живом творческом процессе. И именно этот «момент расхождения», его причины и результаты представляют особый интерес для исследователя, поскольку сам факт появления (порой весьма неожиданного) музыки в фонограмме фильма говорит об ее особом значении, о том, что сам фильм потребовал ее присутствия в своем художественном пространстве.

Музыка как неслышимое присутствие

Из тринадцати созданных (на данный момент) Дарденнами полнометражных игровых фильмов можно выделить по крайней мере три картины, в которых **музыка есть, даже если она не слышна**. В данном случае имеется в виду закадровая музыка, однако стоит отметить, что краткие включения внутрикадровой музыки в картинах Дарденнов — не редкость: в «Обещании» (1996) два героя, Роже и Игорь, радостно поют песню; в «Розетте» (1999) есть эпизод, в котором главная героиня неловко пытается танцевать со своим другом под любительскую запись репетиции рок-группы, в которой этот парень играет на ударных; под вальс Штрауса уезжают на арендованном кабриолете Брюно и Соня после регистрации ребенка в мэрии («Дитя», 2005); в картине «Два дня, одна ночь» (2014) энергично-сентиментальная современная музыка звучит в автомобиле, в котором едут Сандра и ее муж... Все эти краткие музыкальные фрагменты — как мимолетные мгновения, как обещания счастья и гармонии в мире, полном несправедливости, жестокости, одиночества и отчаяния. Закадровая же музыка в картинах Дарденнов минимизирована в своем количественном значении и сведена фактически к одной *найденной* (при этом не обязательно включенной в фонограмму!) теме, которую мы вправе — благодаря пониманию ее особого духовного значения в контексте экранной истории, а также знанию сложного пути авторов к ее обретению, *утверждению* в ней — именовать *гайст-темой*.

Фильм Дарденнов «Розетта» (1999) вызывает в памяти трагическую историю «Мушкетты» (1967) Робера Брессона — сюжетной линией, обликом, характером и даже созвучием имен героинь (невозможно не сопоставить этот хмурый взгляд исподлобья, темные взъерошенные волосы, единственную короткую юбку, уродливые боты не по ноге...). Семнадцатилетняя Розетта, как и еще более юная Мушкетта,

(1) Следует уточнить, что закадровая музыка может быть и дидеетической, т.е. имеющей отношение к внутрикадровому сюжетному действию, но технически «уведенной» в закадровое пространство.

(2) В случае Ларса фон Триера можно сказать, что он практически полностью нарушил «обет целомудрия», провозглашенный в манифесте «Догма-95» («Принципы „Догмы“ существуют для того, чтобы их применять, а также нарушать»), в том числе ее второй пункт, касающийся запрета закадровой музыки, сняв «антимюзикл» «Танцующая в темноте» (2000), а также «Меланхолию» (2011), «Дом, который построил Джек» (2018) и другие фильмы, насыщенные музыкой.

воюет со всем миром, ополчившимся на нее, борется с бедностью, болезнью матери и собственным одиночеством. Но в фильме Дарденнов, в отличие от картины Брессона, полностью, даже на титрах, отсутствует закадровая музыка, и стиль операторской съемки ручной камерой существенно отличается от визуального решения картины Брессона. В этом смысле Дарденны еще более приблизились к абсолютной реальности *физического восприятия* («здесь-присутствия») драматичной истории девушки, отчаянно, всеми способами пытающейся устроиться на постоянную работу и вырваться из замкнутого круга своего беспросветного существования с матерью-алкоголичкой в убогом трейлере. Это «вырваться» означает и преодоление отчаяния своего одиночества в том конкретно-материальном смысле, который описывает Э. Левинас: «В ситуации конкретной потребности необходимо покорить пространство, отделяющее нас от самих себя, преодолеть его и взять предмет, иными словами, собственноручно трудиться. В этом смысле „кто не работает, тот не ест“⁽³⁾ — аналитическое суждение... В труде, то есть в усилении, тяготах, муках, к субъекту возвращается бремя существования, заключенное в самой свободе его как существующего. Тяготы и мука — таковы феномены, к которым в конечном счете сводится одиночество существующего» [5, с. 65–66].

С другой стороны, Брессон идет дальше в показе жестокой правды исхода жизни девочки Мушетты, представляя зрителю трагический финал во всей однозначности и продленной мучительности его переживания: самоубийство Мушетты, свершившееся лишь со второй попытки, сопровождается погребальным звоном церковного колокола, при этом сам момент смерти, согласно принципу Брессона, не показывается, но *выражается в звуке* падения тела в воду, и начинает звучать *гайт-тема* — «Magnificat» Клаудио Монтеверди — как *слышимый* отклик трансценденции на *видимое* событие. В «Розетте» есть похожий эпизод: девушка тоже падает в мутную воду озера, но не по своей воле, а в результате очередной драки с матерью (та не прихо-

(3) Стоит отметить, что у Розетты — особые отношения с едой. Она ест бельгийскую вафлю только после того, как отработает смену. В гостях у друга она не может оторваться от предложенного куска поджаренного хлеба, не замечая ничего вокруг, не в силах даже взглянуть на юношу, предлагающего ей потанцевать. Решив покончить жизнь самоубийством, Розетта прежде всего отваривает яйцо и, продолжая откусывать от него, ложится на кровать, чтобы умереть.



Ил. 1. Кадр из фильма «Розетта», 1999, режиссеры Л. и Ж.-П. Дарденны



Ил. 2. Кадр из фильма «Мушетта», 1967, режиссер Р. Брессон



Ил. 3. Кадр из фильма «Розетта», 1999, режиссеры Л. и Ж.-П. Дарденны



Ил. 4. Кадр из фильма «Мушкетта», 1967, режиссер Р. Брессон

дит на помощь кричащей дочери, будучи в состоянии алкогольного безумия), отчаянно пытается спастись, и ей это (на тот раз) удастся. Мысль о самоубийстве созреет в голове Розетты позже, как логичное, рациональное решение: она спокойно позвонит начальнику и скажет, что больше не выйдет на работу, тщательно заткнет все щели в трейлере и включит газ. Но... и в этот раз вмешается ирония судьбы: газ быстро кончается и Розетте приходится встать и пойти за новым баллоном. Дарденны все-таки дают зрителю надежду и повод для домысливания оптимистичного продолжения истории Розетты, останавливая девушку в полушаге от непоправимого — Розетта так и не донесет в кадре до своего трейлера тяжелый баллон с газом, в бессилии, заливаясь слезами, рухнув на землю с очередным приступом боли в животе, но рядом уже оказывается Другой, друг, в буквальном и переносном смысле поднимающий ее на ноги — и это может быть знаком спасения: «...Лишь через страдание, через отношение со смертью съезжившееся в своем одиночестве существо оказывается в области, где возможна связь с другим» [5, с. 76].

В «Розетте» пока еще не слышна музыка как голос трансценденции, что было уже возможно и необходимо в картине Брессона. Но все-таки музыка сыграла свою роль в создании образа героини и всего фильма, поиск которого шел долго и непросто (более трех лет), судя по дневниковым записям Люка Дарденна: «„Розетта“ не продвигается. По-прежнему нет структуры...» (02.09.1996); «Против эстетизма, подстерегающего нас повсюду, против пластики, против всей этой художественной шелухи, не дающей пробиться лучам человечности» (01.12.1996); «Не знаю почему, но чувствую необходимость читать и слушать музыку (сонаты и фортепианные концерты Бетховена), прежде чем с головой погрузиться в сценарий... В финале фильма она больше не должна быть одинока» (30.12.1996); «Не слишком ли ужасна Розетта? Не слишком ли ужасна ее жизнь? Не останавливаться на подражании. Найти Другого» (05.05.1997); «Монтаж „Розетты“ идет тяжело. Как найти правильный ритм для этого портрета? Ритм, дыхание — это наша кинематографическая форма. Я часто думаю о ритме, который Шуману удалось придать некоторым своим произведениям. Какая-то лихорадка, бешеная, иступленная гонка, а затем — спокойное дыхание, иногда прерываемое ознобом, который никак не унять» (03.02.1999) [3, с. 98–123]. Так существует и Розетта: бешеный

бег, борьба, отчаяние — и вдруг внезапная остановка, падение с нестерпимой болью в животе... и опять стремительный шаг.

Закадровой музыки в «Розетте» нет. Но есть найденный сложный ритм, драматургия непрерывного развития истории трагического одиночества, есть момент отчаяния — и событие обретения надежды в Другом. Уже есть *гайст-тема*, инспирированная неслышимой на экране музыкой, уже присутствует узнаваемый авторский стиль — то есть художественное отражение гуманистического диалогизма Дарденнов: «Все наши фильмы о том, как встретить Другого» [3, с. 403].

Гайст-тема как эпифания трансценденции

В фильме «Молчание Лорны» (2008) режиссеры впервые за долгое время нарушают свой принцип «закадрового молчания». Сюжетная фабула фильма — история об албанской иммигрантке Лорне, которая пытается обустроить свою жизнь в Бельгии. Сначала эти попытки выглядят весьма циничными и прагматичными действиями молодой женщины, не гнушающейся вступить в фиктивный брак с опустившимся наркоманом Клоди ради получения бельгийского гражданства. Дальнейшие планы Лорны включали подстроенную смерть (якобы от передозировки наркотика) своего «мужа» и зарабатывание денег, благодаря уже полученному гражданству, путем следующего фиктивного замужества с русским бизнесменом. Но все планы Лорны нарушает... ее собственная совесть. Пожалев Клоди, *увидев в нем человека* (Лорна одна настойчиво называет Клоди *по имени*, в то время как все ее подельники именуют его не иначе как «торчок»), Лорна меняется изнутри. Уверенная, что забеременела от Клоди (для зрителей так и останется тайной, правда ли это), Лорна сбегает от балканской мафии и находит приют в маленькой лесной хижине, где в изнеможении ложится на деревянный топчан со словами утешения и защиты, обращенными к своему еще не рожденному младенцу. А за кадром начинает звучать (впервые у Дарденнов) *гайст-тема* — возвышенная музыка Людвига ван Бетховена, *Arietta* (вторая часть) из его последней, 32-й фортепианной сонаты. И здесь невозможно не отметить, как поразительно перекликается смысловое содержание этого эпизода и суть образа главной героини с описанием именно этой части сонаты Бетховена в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус» (1943–1947):

«Ариетта, обреченная причудливым судьбам, для которых она в своей идиллической невинности, казалось бы, вовсе не была создана, раскрывается тотчас же, полностью уложившись в шестнадцать тактов и образуя мотив, к концу первой своей половины звучащий точно зов, вырвавшийся из душевных глубин...» [6, с. 54]. Последний кадр, где *неожиданно* вступает музыка, в контексте предыдущего развития сюжета воспринимается как откровение, как «схваченная сущность» события (в этом отсылая к трансцендентальному стилю Брессона), — этот кадр резко, в манере Дарденнов, обрывается, предоставляя зрителю возможность дальнейшего *внекадрового* продленного соучастия в нем (музыка продолжает звучать уже на заключительных титрах): «Слушая ее, зритель остается с Лорной, с ее болью, нежностью, никак не ослабевающим внутренним напряжением» [3, с. 263].

Важный момент: выбирая музыку для финала картины, Дарденны колебались между сонатой Бетховена и сонатой Шуберта, в итоге остановив свой выбор на первом варианте: «В сравнении с ариеттой, первая часть сонаты D.960 Шуберта говорит слишком много, уводит нас от Лорны в какие-то слишком сказочные дали» [3, с. 263]. Почему все-таки Бетховен? Поздний Бетховен (32-я фортепианная соната — одно из последних произведений композитора, написанное в период полной глухоты) еще оставался в стихийной энергетике своей революционно-идеалистической эпохи, но оставался как одинокий трагический герой, сопротивляющийся своему одиночеству и еще верящий в идеалы раннего романтизма — по крайней мере, их восславляющий («Одиночество — это не только отчаяние и оставленность, но также и мужественность, гордость и независимость» [5, с. 41]). Шуберт же окончательно отделяется от массового дионисийства революции, его одиночество не проявляется в ярости сопротивления, оставаясь лишь свидетельством земного существования божественно прекрасной простоты.

«Слушаю сонаты Бетховена. Они помогают мне писать, жить. Если бы наши фильмы обладали таким свойством, мы могли бы считать, что нам все удалось» [3, с. 143].

В следующем фильме Дарденнов — «Мальчик с велосипедом» (2012) — музыка Бетховена звучит еще более заметно, несколько раз по ходу действия. Но чрезвычайно важны обстоятельства ее появления. Задолго до начала съемок Люк Дарденн записывает в дневнике:



Ил. 5. Кадр из фильма «Молчание Лорны», 2008, режиссеры Л. и Ж.-П. Дарденны



Ил. 6. Кадр из фильма «Мальчик с велосипедом», 2012, режиссеры Л. и Ж.-П. Дарденны

«Пишу сценарий под музыку: 5-й фортепианный концерт Бетховена» (09.07.2009). В уже снятом фильме буквально два такта из второй части (*Adagio un poco mosso*) Концерта для фортепиано с оркестром № 5 Es-dur (известного также под названием «Император») звучат четыре раза, в моменты наивысшего отчаяния двенадцатилетнего мальчика Сирила, которого отец не просто бросил, но несколько раз открыто *отрекся* от него, *отверг своего сына*. В эти мгновения, раскрывающие трагический смысл происходящего, когда сердце зрителя готово разорваться от сострадания к ребенку, является голос свыше в звуках бетховенской музыки. Мелодия двух тактов, начав свой торжественный шаг на *forte* в ми-бемоль мажоре, разрешается, замирая на *diminuendo*, в печальном до-миноре... Дневниковые записи Люка Дарденна, думается, подтверждают это зрительское восприятие оркестрового звучания, хотя и выражают отношение к музыке в несколько другом ракурсе: «Эта музыка с самого начала сопровождает Сирила, символизирует его утихшую злость» [3, с. 302].

Злость Сирила не утихает сама по себе — мальчика *утешает* Саманта, ставшая ему матерью, а его боль *утишает* неслышимая им музыка. «Порой мне кажется, что музыка может появиться в фильме, только если Сирил умрет. Как *Stabat Mater*, сначала звучащая тихо, издали, потом набирающая обороты. Но это значило бы повторить прием Пазолини из «Мама Рома»⁽⁴⁾. Невозможно. Значит, музыки не будет. Иногда, впрочем, я думаю, что музыка может прозвучать, даже если Сирил останется жив. Она звучала бы как ответ на его безответный зов, принесла бы покой, утешение; в ней слышался бы яростный, отчаянный зов любви нелюбимого ребенка, который наконец-то обрел любовь, но не смерть. Любовь — то есть музыку» [3, с. 309].

Режиссеры очень долго и мучительно искали драматургически и психологически верный финал фильма. Сирил должен умереть? «Фильм, в финале которого умирает ребенок, намекает на то, что возможен мир без детей. Этот намек меня преследует. Страшная мысль» [3, с. 310]. Но как спасти Сирила? По сценарию, в финале Сирил, бросив свой велосипед, убегает в придорожную лесную чащу от

(4) В финале фильма П.П. Пазолини «Мама Рома» (1962) Этторе, юный сын главной героини Мамы Ромы в исполнении Анны Маньяни умирает в тюрьме, лежащий в позе распятия, под закадровую печальную тему из Концерта d-moll Антонио Вивальди.

преследующих его врагов — лавочника и его сына-подростка, — залезает на дерево и, не удержавшись, падает и разбивается насмерть. При этом мужчина и его сын, свидетели и косвенные виновники этой трагедии, не должны испытывать никакой вины, жалости или раскаяния — только думать о том, как замести следы. Да, таков жестокий и правдивый мир Дарденнов. Но как возможен мир без детей? И режиссеры сотворяют... чудо: раздается звонок мобильного телефона (зритель догадывается, что это Саманта беспокоится о мальчике), и лежащий бездыханно Сирил вдруг встает с земли, слегка пошатываясь, но вполне живой и здоровый, пробирается сквозь заросли к дороге, садится на велосипед и, ловко подхватив одной рукой пакет с провизией, катит домой. В этом мире дети должны жить! И эта убежденность авторов уверит каждого, кто досмотрит заключительные титры фильма до конца и дослушает прекрасную музыку Бетховена, которая теперь закончится в мажоре.

Заключение

Дарденны не могут более оставлять своих героев в мертвенной тишине одиночества, в смерти, которая останется никем не замеченной, никем не оплаканной. «Аккаттоне⁽⁵⁾ умирает, но следом звучит музыка Иоганна Себастьяна Баха. Мушетта умирает, но следом звучит музыка Монтеверди. Что, если Бруно умрет — а никакой музыки не будет?» [3, с. 179]. Нет, герои фильмов Дарденнов своим страданием заслужили встречу с Другим, и это событие знаменуется музыкой.

Так музыкальная *гайст-тема* в фильмах Люка и Жан-Поля Дарденнов становится альфой и омегой, началом поиска («Желание движения, линии гораздо сильнее, чем представление образов. Ритм, дыхание, „музыка“ — первичнее изображения» [3, с. 140]) и завершением художественного образа фильма, раскрывающегося в динамическом взаимодействии его экранных «элементарных частиц»: «Кино слишком зациклено на изображении, слишком визуально и только визуально... Нужны такие фильмы, просмотр которых превращается в слушание музыки, возвращающей человека к себе самому» [3, с. 136].



Ил. 7. Кадр из фильма «Мальчик с велосипедом», 2012, режиссеры Л. и Ж.-П. Дарденны

(5) Аккаттоне — герой одноименного фильма П.П. Пазолини 1961 года.

Список литературы:

- 1 Антониони М. Профессия: репортер / Пер. с итал. С. Токаревич. М.: Искусство, 1980. 112 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 Дарденн Л. За спинами наших картин / Пер. С. Козин. М.: Роузбад Интерэктив, 2021. 416 с.
- 4 Ларс фон Триер: Интервью: Беседы со Стигом Бьоркманом / Пер. с швед. Ю. Колесовой. СПб.: Азбука-классика, 2008. 352 с.
- 5 Левинас Э. Время и Другой. Гуманизм Другого человека / Пер. с фр. А.В. Парибка. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1998. 265 с.
- 6 Манн Т. Доктор Фаустус: Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом: Роман / Пер. с нем. С. Апта и Н. Ман. М.: Республика, 1993. 431 с.
- 7 Туровская М.И. 7 ½, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. 256 с.
- 8 Cook M. A History of Film Music. New York: Cambridge University Press, 2008. 584 p.
- 9 Miceli S. Film Music: History, Aesthetic-Analysis, Typologies. Ricordi, LIM, 2013. 836 p.

References:

- 1 Antonioni M. *Professione: reporter* [Profession: The Reporter], transl. from Italian S. Tokarevich. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980. 112 p. (In Russian)
- 2 Bresson R. Zаметки о кинематографе [Notes about Cinema]. *Robert Bresson. Materialy k retrospektive fil'mov. Dekabr' 1994* [Robert Bresson. Materials for the Retrospective of Films. December 1994], transl. N. Shaposhnikova. Moscow, Muzei kino Publ., 1994. 56 p. (In Russian)
- 3 Dardenn L. *Za spinami nashikh kartin* [Behind the Backs of Our Films], transl. S. Kozin. Moscow, Rouzbad Interektiv Publ., 2021. 416 p. (In Russian)
- 4 Lars von Trier: Interv'yu: Besedy so Stigom B'orkmanom [Lars von Trier: Interview: Conversations with Stig Bjorkman], transl. Yu. Kolesova. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2008. 352 p. (In Russian)
- 5 Levinas E. *Vremya i Drugoi. Gumanizm Drugogo cheloveka* [Time and Another. The Humanism of Another Person], transl. from French A.V. Paribok. St. Petersburg, Vysshaya religiozno-filosofskaya shkola Publ., 1998. 265 p. (In Russian)
- 6 Mann T. *Doktor Faustus: Zhizn' nemetskogo kompozitora Adriana Leverkyuna, rasskazannaya ego drugom: Roman* [Dr. Faustus: The Life of the German Composer Adrian Leverkühn, Narrated by His Friend: A Novel], transl. S. Apt and N. Man. Moscow, Respublika Publ., 1993. 431 p. (In Russian)
- 7 Turovskaya M.I. *7 ½, ili Fil'my Andrey Tarkovskogo* [7 ½, or the Films of Andrei Tarkovsky]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 256 p. (In Russian)
- 8 Cook M. *A History of Film Music*. New York, Cambridge University Press, 2008. 584 p.
- 9 Miceli S. *Film Music: History, Aesthetic-Analysis, Typologies*. Ricordi, LIM, 2013. 836 p.