Научная статья

УДК 82.01/09+82.1/29

DOI 10.25205/2307-1753-2025-1-182-201

**Коммуникативная ситуация в художественном дискурсе
как предмет медиа-перевода: тишина на странице
и на экране**

Анна Валерьевна Швец

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
Москва, Россия

philol.discours@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1492-2511>

Аннотация

Автор отталкивается от постулата Дж. Сёрля, что художественный дискурс представляет «словно бы» настоящие речевые акты и коммуникативные ситуации. Коммуникативная ситуация становится метафорическим означающим («мегаметафора»). Означаемое – комплекс из текстуальных «улик» и прихотливо-личных ассоциаций, индивидуальных фоновых знаний реципиента. В качестве конкретного кейса рассматривается киноадаптация повести Достоевского «Белые ночи» (1848) Р. Брессоном (фильм «Четыре ночи мечтателя», 1971). Автор предлагает рассматривать киноадаптацию как процесс передачи опыта чтения, а не внутренней структуры текста. В тексте анализируется тишина-молчание как коммуникативная ситуация, которая используется для моделирования рецептивного опыта режиссера.

Ключевые слова

прагматика, прагмапозитика, киноадаптация, трансмедийный перевод, Брессон, Достоевский

Благодарности

Автор статьи хотел бы выразить отдельную благодарность коллегам за деятельную поддержку, в результате которой эта статья была задумана, написана и опубликована: Татьяне Дмитриевне Венедиктовой, Полине Юрьевне Рыбиной и Владимиру Валентиновичу Фещенко

© Швец А. В., 2025

eISSN 2307-1753

Критика и семиотика. 2025. № 1. С. 182–201

Kritika i Semiotika [Critique and Semiotics], 2025, no. 1, pp. 182–201

Для цитирования

Швец А. В. Коммуникативная ситуация в художественном дискурсе как предмет медиа-перевода: тишина на странице и на экране // Критика и семиотика. 2025. № 1. С. 182–201. DOI 10.25205/2307-1753-2025-1-182-201

Communicative Situation in Artistic Discourse as the Subject of Media Translation: Silence on the Page and on the Screen

Anna V. Shvets

Lomonosov Moscow State University
Moscow, Russian Federation

philol.discours@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1492-2511>

Abstract

The author draws on John Searle's postulate that artistic discourse represents "as if" real speech acts and communicative situations. The communicative situation becomes a metaphorical signifier (a "mega-metaphor"). The signified consists of a complex interplay of textual "clues" and a recipient's idiosyncratic associations and background knowledge. As a specific case study, the author examines Robert Bresson's film adaptation of Dostoevsky's novella *White Nights* (1848), titled *Four Nights of a Dreamer* (1971). The author proposes viewing film adaptation as a process of transmitting the experience of reading rather than conveying the internal structure of the text. The analysis focuses on silence as a communicative situation employed to model the director's receptive experience.

Keywords

pragmatics, pragma-poetics, film adaptation, transmedia translation, Bresson, Dostoevsky

Acknowledgements

The author of the article would like to express special gratitude to colleagues for their active support, as a result of which this article was conceived, written and published: Tatyana D. Venediktova, Polina Yu. Rybina and Vladimir V. Feshchenko

For citation

Shvets A. V. Communicative Situation in Artistic Discourse as the Subject of Media Translation: Silence on the Page and on the Screen. *Kritika i Semiotika [Critique and Semiotics]*, 2025, no. 1, pp. 182–201. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1753-2025-1-182-201

Как отмечал Дж. Сёрль, рассуждая о логическом статусе художественного дискурса, «автор художественного произведения делает вид, будто он осуществляет иллокутивный акт, который он на самом деле не осуществляет»¹ [Сёрль, 1999]. Художественный дискурс только представляет «словно бы» настоящие, вымышленные (pretended, fictional) речевые акты (и коммуникативные ситуации). Предполагаемый автор художественного произведения делает вид, что передает нам иллокутивные акты, состоявшиеся между персонажами, но на деле не случившиеся – и потому автор компрометирует саму процедуру передачи информации. Подобная передача чужих иллокутивных актов (и коммуникативных ситуаций) в режиме «понарошку», «не всерьез» (цитируя Сёрля) в прагматическом плане служит инструментом иносказания. «Делая вид, что я пересказываю коммуникативную ситуацию, которой не было, я на самом деле желаю сообщить нечто большее», – мог бы сказать субъект литературного высказывания.

Иносказательность художественного дискурса Т. Д. Венедиктова предлагает рассматривать при помощи термина «мегаметафора» (в след лингвисту М. Киммелу):

...[мегаметафора] лишена языкового оформления, расположена почти исключительно «в глазах воспринимающего» <...> Условием актуализации второго, скрытого слоя значений могут быть усилие читателя к усмотрению более глубокого смысла, чуткость к тонким намекам, рассыпанным в тексте, или же спонтанно, но настойчиво возникающая личная ассоциация. Обычно это происходит за счет проекции какого-то фонового знания в якорные точки, ненавязчиво предоставляемые читаемым текстом [Венедиктова, 2019].

Мегаметафора – речевой акт и коммуникативная ситуация в художественном тексте, воспринимаемые реципиентом и осмысляемые им как основа иносказательного образа. «В глазах смотрящего» коммуникативная ситуация становится метафорическим означающим. Означаемое же – комплекс из текстуальных «улик» и прихотливо-личных ассоциаций, индивидуальных фоновых знаний реципиента. Тем самым, «сообщение» художественного дискурса предстает как *прагматический феномен*: существует не иначе как в постоянном процессе становления и трансформации в практиках интерпретации, перевода, переноса в поле представлений реципиента; по сути смысл художественного дискурса является производной и «эффектом» практик переноса и перевода.

¹ Подробнее о переводе и интерпретации этой работы Сёрля см. [Фещенко, 2022, с. 196–197].

В центре данной статьи – частный случай «сообщения» художественного высказывания как производной практик перевода. В фокусе внимания – коммуникативная ситуация тишины в художественном дискурсе и *перевод* этой коммуникативной ситуации с одного медиа-языка на другой: с медиа-языка литературы на медиа-язык искусства кино. В качестве «кейса» рассматривается повесть Ф. М. Достоевского «Белые ночи» (1878) и ее экранизация (адаптация) Р. Брессоном «Четыре ночи мечтателя» (1971) (*Quatre nuits d'un rêveur*).

Под коммуникативной ситуацией тишины мы понимаем не акустический феномен отсутствия звука², а намеренное молчание (*silence*) [Sobkowiak, 1997, p. 43]. Тишина-молчание – минус-прием по отношению к речи, или маркированный член оппозиции «речь» – отсутствие речи [Ibid.]. При этом отсутствие речи не эквивалентно *отсутствию звука*: напротив, коммуникативная тишина-молчание может быть им наполнена, становясь ситуативной констелляцией разных вариаций звуков³. По этой причине в контексте данного рассуждения важен не только звуковой профиль тишины-молчания, но в первую очередь ее перформативная, прагматическая функция – переключение режима восприятия в рамках коммуникативного взаимодействия.

Мы рассмотрим перформативную деятельность тишины-молчания в рамках кинотекста-адаптации литературного произведения. Адаптация при этом понимается как практика переписывания исходного литературного текста при помощи экспрессивных возможностей медиума кино на основе индивидуального опыта прочтения режиссера и в рамках его представления о коммуникативно-эстетической ситуации в кинотексте.

² Впрочем, в акустическом плане полной тишины не существует – исследователи цитируют следующий курьезный анекдот: «Известна история том, как Джон Кейдж открыл, что даже в комнате с предполагаемо абсолютной звукоизоляцией... он все еще мог слышать шум... В этой комнате он услышал два звука, один низкий, другой высокий, вместо полной тишины, которую он ожидал услышать. Когда он вышел из комнаты, ему сказали, что высокий звук – это был звук работы его нервной системы, а низкий – шум крови» [Sim, 2007, p. 22].

³ Опять же можно привести в пример «4'33» Кейджа: по замечанию первого исполнителя произведения Кайла Ганна, «Кейдж... никогда не использует полную тишину... вместо этого он использует разные вариации звука, вызванные к жизни природой или движением машин, которые изначально не замечаются нами» [Gann, 2010, p. IX].

Адаптация литературного произведения: от текста – к опыту чтения

Негождественность феноменологической природы литературной и кинематографической репрезентации обсуждалась на заре становления «adaptation studies». Дж. Блюстоун предложил различие «концепта» литературы и «перцепта» кино как двух разных типов воображения. Читая предложение, мы последовательно воображаем сначала референт существительного, потом описанное глаголом действие; в кадре же «подлежащее и сказуемое даны... смешанными» [Bluestone, 1957, p. 59], в единстве заснятого на камеру процесса⁴. «Смешанность» подлежащего и сказуемого на экране означает неминуемые преобразования при переводе, однако сам перевод из «концепта» в «перцепт» некоторыми теоретиками понимался как работа с неким «внутренним смыслом» (internal meaning) [Cahir, 2006, p. 21]. «Внутренний смысл» не воспроизводится точно – режиссер вправе пересоздавать его или радикально отходить от него⁵. Однако, по Блюстоуну, процедуры перевода осуществляются по отношению к целостной сис-

⁴ «Если я скажу “Волчок крутится на столе”, в моем сознании возникнет сначала образ волчка, потом его движения, потом образ стола... Однако на экране я просто вижу кадр, в котором волчок крутится на столе, в котором подлежащее и сказуемое уже даны мне *смешанными* (as fused. – A. S.) (курсив автора. – A. Ш.). Нельзя... отделить сам волчок от процесса вращения...» [Bluestone, 1957, p. 59]. Задолго до книги Блюстоуна на феноменологическую разницу между медиумом литературы и протосинематографическим медиумом иллюстрации обратил внимание Юрий Тынянов, говоря о разности в «конкретизации» литературы и живописи: «Конкретность произведения словесного искусства не соответствует его конкретности в плане живописи» [Тынянов, 1977, с. 311]. «Конкретность поэтического слова» для Тынянова заключается в «своеобразном процессе *изменения значения слова*, которое делает его живым и новым» (курсив автора. – A. Ш.) [Там же], так как поэтическое слово инициирует смысловой сдвиг и консервирует сдвиг на уровне организующего речь приема. «Конкретизация» живописного произведения, напротив, «предметна» и сводится к репрезентации не внутренне проживаемого процесса, а зримого образа предмета.

⁵ См. классификации Дж. Д. Эндрю: «заимствование, пересечение между адаптацией и оригиналом и верное оригиналу преобразование текста (fidelity of transformation)» [Andrew, 1984, p. 98]; Линды Каир – «буквальный, традиционный или радикальный перевод» [Cahir, 2006, p. 16]; Джоффри Вагнера – «аналог, комментарий, транспозиция» [Wagner, 1975, p. 222–231].

теме литературного текста⁶ – так что подразумевается, что «перцепт» фильма так или иначе обращается к структурам опыта и структурам литературного дискурса, ингерентно заложенным в «концепте» текста, а не в рецептивном акте читателя.

Ряд недавних исследований в области киноадаптации, напротив, рассматривает киноадаптацию как *воссоздание опыта чтения* в рамках кинематографического «перцепта». Как практику перечтения-переписывания адаптацию понимает Л. Хатчен: адаптация – «процесс», в ходе которого можно «овладеть чужой историей, пропустить ее... через собственное чувственное восприятие» [Hutcheon, 2006, p. 18] и ряд важных для читателя интертекстов. Фигуру читателя в процесс адаптации вводит более явно Р. Стэм, отмечая, что адаптированный кинотекст основан на *процессе* чтения книги, в ходе которого режиссерским воображением могут заполняться лакуны, зоны семантической неопределенности. На экране мы наблюдаем своего рода «несказуемое», несказанное в тексте (the non-dit) [Stam, 2005, p. 10]. Понимая текст в постструктуралистском ключе как открытое и лишенное структурной завершенности динамическое поле, а не как структурно упорядоченное целое, Стэм утверждает, что «[н]а деле, (внутри литературного текста. – А. III.) нет переносимого (transferable) “ядра”: повествовательный текст содержит серию словесных сигналов, которые могут вызвать к жизни великое множество разнообразных прочтений» [Ibid., p. 15]. Адаптация, таким образом, актуализирует рецептивные опыты, запущенные литературным механизмом, но не жестко детерминированные им.

В свете этого об адаптации можно говорить как о практике «переписывания» (Т. Лич) [Leitch, 2007], «присвоения» (Дж. Сандерс) [Sanders, 2006], «расширения» (expansion) читательского опыта и литературности в целом

⁶ В этом ключе любопытна классификация Б. Макфарлена, который предлагает видеть в «системе» литературного текста элементы, подвергающиеся «трансферу», и элементы, подвергающиеся «собственно адаптации». «Трансферу» поддаются те «элементы... (произведения. – А. III.), которые... не закреплены за одной или другой семиотической системой и по сути своей повествовательны (narrative)» [McFarlane, 1996, p. 20] (сюжетные события, структура конфликта, персонажи). «Собственно адаптации» подвергаются те элементы, эффект которых «тесно связан с той семиотической системой, в рамках которой они реализуются», иными словами, элементы не уровня «истории» и «нарратива», а уровня «дискурса» и «высказывания» (enunciation) [Ibid.] (к таковым относятся разного рода «атмосферные эффекты», мотивации персонажей и т. д.).

(П. Рыбина) [Rybina, 2018]. Так или иначе, речь идет об акте творческого восприятия литературного произведения и о переосмыслении этого акта в рамках индивидуальной манеры письма и представлений об эстетической коммуникации со зрителем.

**«Тишина восхищенно внимала»:
Робер Брессон и тишина-молчание в кино**

Переписывание «Белых ночей» Ф. М. Достоевского Р. Брессоном обращает наше внимание на специфику рецептивного переживания режиссера, в рамках адаптации которого используется особая прагматическая стратегия – задействование тишины-молчания.

Брессона привлекала драматизация психологического состояния в текстах Достоевского: «Когда (его. – *А. Ш.*) читаешь... про себя думаешь: “Уверен, ты не ошибаешься относительно природы человека”. Это то, что я ищу (в литературе. – *А. Ш.*) – возможность остаться внутри, во внутреннем пространстве переживания (on the inside)», – сказал режиссер в беседе с Р. Хейманом (Bresson and Hayman, 1973, p. 22). При этом Брессон подчеркивал, что он сосредоточен не на «внутреннем смысле» текстов Достоевского, а на ими созданном читательском опыте как на основе для работы над адаптацией текста. «Я пытаюсь избежать простого воспроизведения (текста. – *А. Ш.*), – отмечает Брессон в интервью с Карлосом Кларенсом для британского журнала «Sight and Sound» в 1971 г. – Хотя мои фильмы и верны сюжетам произведений Достоевского, я пытаюсь передать те впечатления, которые принадлежат мне, которые являются частью моего опыта»⁷ (Bresson and Clarens, 2009, p. 128). Кажется, режиссера интересовала следующая творческая задача: соотноситься с внутренним переживанием, которое возникает в ситуации внутри повести, а затем смоделировать собственный рецептивный опыт средствами кинематографа.

Перенос рецептивного переживания на экран осложнен спецификой кино как медиума. Кино, по Брессону, – особая форма письма (*écriture*), как читаем в его «Заметках»: «...письмо посредством движущихся изображений и звуков» (Bresson, 1977, p. 2). Зачастую медиаспецифический

⁷ Эта стратегия в целом справедлива по отношению к адаптациям Брессона: «Я – полная противоположность писателя, – говорит он Р. Хейману. – <...> Чтобы снять киноадаптацию, нужно найти в книге то, что может быть внутри тебя самого, что соответствует твоим внутренним наблюдениям» (Bresson and Hayman, 1973, p. 17).

характер кино и его творческий потенциал Брессон определяет, противопоставляя кино театру⁸ и сближая кино с визуальным искусством картины⁹. В театре на сцене живые актеры присутствуют в одном пространстве и времени со зрителями, создавая иллюзию «жизни», разыгранной перед аудиторией; в кино зритель имеет дело с «небольшими элементами жизни, реальности, зафиксированными по отдельности <...> при помощи такой чудесной машины, как камера» (Bresson and Nauman, 1973, p. 16). Речь идет о зафиксированных образах и звуковых фрагментах (которые Брессон вскользь даже называет «умерщвленными образами» (Bresson, 1977, p. 43)), а не о реальных людях и тех жестах и монологах, которые они осуществляют здесь-и-сейчас, в пространстве телесного соприкосновения¹⁰. Именно комбинация «умерщвленных» визуальных фрагментов и фрагментов аудиальных дает «внезапное проявление жизни – кинематографической жизни» (Bresson and Nauman, 1973, p. 16). Инсталляция из смонтированных кадров и аудиодорожки в процессе соположения-монтажа проявляет «нечто, что не может быть схвачено художником (painter) или писателем» (Bresson and Nauman, 1973, p. 21).

Это «нечто» – воспроизведение внутреннего опыта: «Когда я снимал одну или даже двух замужних женщин, их мужья мне сказали: “Я увидел в своей жене нечто, чего не видел никогда”» (Bresson and Nauman, 1973, p. 19). «Думаю, кино может стать средством продвижения психологической науки, – отмечал Брессон. – Кинематограф – новый способ письма, а значит – чувствования» (Bresson, 1977, p. 15). «Кино, этот новый тип письма, становится методом открытия (discovery)», – подытоживает он в другой заметке (Bresson, 1977, p. 32). То, что сообщается посредством кино, – внутреннее переживание как разворачиваемое во времени представление, моделируемое в сочетании и взаимодействии «элементов реальности».

⁸ «Неверно смешивать методы работы, принятые в театре, с методами работы, принятыми в кино», – заявляет Брессон Хейману (Bresson and Nauman, 1973, p. 18).

⁹ Ср. его высказывание «Я художник (painter) и не могу перестать им быть» (Bresson and Nauman, 1973, p. 18).

¹⁰ Это различие в 1916 г. проводил Гуго Мюнстерберг, один из первых теоретиков кино *avant la lettre*, отмечая «глубину» (трехмерность) театрального представления, которое исполняют живые люди, и «плоскость» (двумерность) киноленты («фотопись»), которая состоит из визуальных образов-картинок [Münsterberg, 1916].

«Тишина» (часть оппозиции «тишина – звук») – инструмент новой практики письма, формообразующий компонент фильма. По Брессону, аудиальный опыт (дополняющий опыт визуальный) активизирует воображение: «Нужно питать ухо и глаз вместе, если это возможно, ибо ухо сообщает нечто глазу. Когда вы слышите свист поезда, это уже сообщает вам представление о том, как выглядит весь вокзал. Ухо изобретательно» (Bresson, 1977, p. 17). Слышимый звуковой ряд позволяет зрителю мысленно вообразить пространство за кадром (весь вокзал и прибывающие поезда), в то время как перед глазами у него – фрагмент (часть платформы). Аудиальный ряд дает возможность не просто увидеть часть пространства, а вообразить ситуацию в этом пространстве и вжиться в нее¹¹ (существовать в «акустической» ситуации, как то определил бы М. Шюон [Chion, 1990]). При этом звуковой опыт – более приватен, ассоциируется с внутренним переживанием: «[У]хо, – замечает Брессон уже в интервью Кларенса, – направлено вовнутрь, глаз – наружу» (Bresson and Clarens, 2009, p. 129). Аудиальный опыт тем самым позволяет свести визуальные элементы фильма в едином пространстве внутреннего опыта.

Звуковой ряд и тишина присутствуют в фильме вместе, оттеняя и обыгрывая друг друга, как формулирует Брессон в интервью Жаку Фиши для журнала «Cinématographe» в 1977 г.: «Вкрапления звука – и тишины – должны быть музыкальны... Звуки и тишина циркулируют в памяти, подобно цветам и запахам. Мои фильмы – это крошечные кусочки (жизни. – А. Ш.), собранные из сочетания звука и тишины» (Bresson and Fieschi, 2013, p. 273). В этом ключе тишина является, по словам Брессона, «элементом композиции» (Bresson, 1977, p. 71), средством достижения «единства эффекта», который передает психологическое переживание:

К эмоциям человека можно прикоснуться за счет единства эффекта. Необходимо начинать (кинофильм. – А. Ш.) с пустого экрана и тишины¹². Я очень люблю тишину. Когда я прочел небольшую фразу из Мильтона, «Потерянного рая», «Тишина восхищенно внимала» (Silence was pleas'd),

¹¹ Также любопытно, что нередко Брессон отбирал актеров для своих проектов, ориентируясь на звучание их голоса, – см. интервью Кларенса: «В случае Санды (Доминик Санда, исполнившая главную роль в «Кроткой» Брессона. – А. Ш.) я знал, что она подходит на роль, в ту самую минуту, что начал говорить с ней по телефону. Именно ее голос убедил меня» (Bresson and Clarens, 2009, p. 129).

¹² В «Заметках» Брессон повторяет эту максиму в сжатом виде: «Выстрой свой фильм на белом пространстве, на тишине, на отсутствии движения» (Bresson, 1977, p. 71).

мне понравилась сама мысль о том, что тишина внимает (the idea of silence being pleased) (Bresson and Hayman, 1973, p. 16).

Тишина – и визуальный эквивалент «белого пространства», «пустого экрана» (чистого холста?) – фон, на котором разыгрывается, становится видимым действие собирания кинообраза. Метатекстовый «фрейм» тишины задает особый режим восприятия: отграничивает и отделяет фильм как высказывание, превращая его в созерцаемый объект – в нечто, что рассматривается и поглощается в состоянии сосредоточенного созерцания.

Более того, тишина-молчание – отсутствие высказывания (но не шумов) – выступает как аудиальная ситуация *внутри* фильма, задействующая воображение зрителя и воздействующая на него. Тишина-молчание – отсутствие высказывания, фокусирующего наше внимание на каком-то аспекте ситуации, – повышает коммуникативную неопределенность [Jaworski, 1997, p. 4], понуждает сосредоточиться на других сигналах и домысливать происходящее. Не имея проводника-слова, вслушиваясь в ансамбль фоновых шумов и вглядываясь в происходящее на экране действие, мы обретаем множество интерпретативных потенций, которые открывают широкий спектр возможных сценариев прочтения. Таким образом, мы можем говорить о тишине как об аудиальной ситуации, задающей особый режим восприятия и побуждающей к повышенной интерпретативной деятельности.

«Четыре ночи мечтателя»: творческое воображение и тишина-молчание

«Четыре ночи мечтателя» – «фильм, в котором визуальное явно преобладает над вербальным дискурсом, в котором вербальный дискурс подчинен визуальному» [Stadler, 2013, p. 19]. Действительно: в фильме диалоги (скупые и короткие) нередко уступают место изображенному действию, лишенному слов; длительной пантомиме, исполняемой актером молча. Более того, зафиксированное при помощи технологии слово – записанный на кассету, проигрываемый в тишине монолог – нередко становится звуковым фоном для немого действия, записанным «шумом». Словесный ряд, иными словами, в этом фильме лишен главенствующей роли (хоть и не убран полностью). Реплики минимально снабжают нас сопроводительной информацией относительно происходящего на экране, а порой утрачивают и эту функцию, становясь фоновым звуком.

В отсутствие слова, организующего действие на экране, тишина-молчание играет важную роль – становится аудиальной ситуацией, раз за разом

проигрываемой в кадре. Использование этой ситуации служит приемом воссоздания на экране читательского опыта Брессона.

Для Брессона стержень повести Достоевского – это описанная в монологе мечтателя творческая деятельность воображения, которая превращает реальность в площадку для внутреннего разыгрывания грезы, развернутое переживание эстетизирующего – поэтического – отношения к действительности. В центр внимания выходит не сюжетная интрига, а скорее модальность, субъективное отношение рассказчика, через которое сюжет подается.

У мечтателя «мало действительной жизни» (Достоевский)¹³. Сам мечтатель видит себя двояко: изнутри и снаружи. Внутри

...он (мечтатель. – А. Ш.) теперь уже богат своею особенною жизнью; он как-то вдруг стал богатым, и прощальный луч потухающего солнца не напрасно так весело сверкнул перед ним и вызвал из согретого сердца целый рой впечатлений. Теперь он едва замечает ту дорогу, на которой прежде самая мелкая мелочь могла поразить его. Теперь «богиня фантазия» (если вы читали Жуковского, милая Настенька) уже заткала прихотливою рукою свою золотую основу и пошла развивать перед ним узоры небывалой, причудливой жизни – и, кто знает, может, перенесла его прихотливою рукою на седьмое хрустальное небо с превосходного гранитного тротуара, по которому он идет восвояси (Достоевский).

«Рой впечатлений» надстраивается над действительностью, замещает и обогащает ее восприятие, встраивая созерцание вымышленной ситуации в контакт с повседневностью. Снаружи подобное переживание выглядит следующим образом: мечтатель замыкается «в неприступном углу» (Достоевский) или «без дела, шагает за прочими. Но странное чувство удовольствия играет на его бледном, как будто несколько измятом лице. Неравнодушно смотрит он на вечернюю зарю, которая медленно гаснет на холодном петербургском небе» (Достоевский).

Активность творческого воображения сообщает телу мечтателя особую экспрессивность – его жесты и выражение лица свидетельствуют о том, что мечтатель находится не в контакте с миром здесь-и-сейчас, а, напротив, в мире собственной грезы. При этом мечтатель не осознает, что его тело выдает миру его секретное погружение в мир фантазии, и потому, как

¹³ Достоевский Ф. М. Белые ночи. URL: <https://ilibrary.ru/text/29/index.html> (дата обращения 30.06.2024).

только другой человек прерывает уединение мечтателя, тот уходит в себя и стыдится своего состояния:

Зачем этот смешной господин, когда его приходит навестить кто-нибудь из его редких знакомых (а кончает он тем, что знакомые у него все переводятся), зачем этот смешной человек встречает его, так сконфузившись, так изменившись в лице и в таком замешательстве, как будто он только что сделал в своих четырех стенах преступление, как будто он фабриковал фальшивые бумажки? (Достоевский)

Именно эта драма одиноко-эскапистского, замкнутого в себе, активно-творческого сознания и становится предметом внимания Брессона. Режиссер предпочитает не рассказать о ней, а показать ее – изобразить мечтателя со стороны. Примечательно, что предлог для подобного выбора уже присутствует в самой повести. Сам мечтатель (будучи рассказчиком от первого лица) тоже порой говорит о себе в третьем лице, мотивируя данное обстоятельство тем, что подобный опыт от первого лица не передаваем, поскольку слишком приватен и интимен. Выразительна следующая оговорка: «В этот час и наш герой, – потому что уж позвольте мне, Настенька, рассказывать в третьем лице, затем что в первом лице все это ужасно стыдно рассказывать» (Достоевский). О собственном опыте мечтатель может свидетельствовать только фигурой умолчания (воображаемая жизнь описывается как особенно богатая, особенно интенсивная, но при этом и непредставимая, нерепрезентируемая словом¹⁴). Брессон же решает изобразить переживание этого опыта в 3-м лице, перенося повествовательную функцию на камеру и превращая увиденный акт мечтания в представление. Тишина-молчание как ситуация служит фреймом, обрамляющим этот изображенный опыт мечтания.

Большую часть фильма составляют разыгранные в тишине-молчании пантомимы. Первая – открывающий фильм эпизод, в которой мечтатель выезжает за город, поймав попутную машину на шоссе (Bresson, 1971)¹⁵ (00:00:07–00:00:59 – сцена на шоссе; 00:01:00–00:01:51 – сцена за городом). Эта сцена – развернутое представление пересказанного в повести в прошедшем времени воспоминания мечтателя, в котором он излагает,

¹⁴ Выразительны в этом плане выбираемые повествователем лексические единицы: «особенный», «небывалый», «причудливый» – т. е. нечто, что не укладывается в рамки привычной нам вербальной репрезентации.

¹⁵ В дальнейшем ссылка на фрагмент фильма осуществляется за счет указания минут и секунд в скобках.

как вышел за границы Петербурга и гулял по ту сторону городской заставы, находясь в экстатически-мечтательном состоянии:

Я ходил много и долго, так что уже совсем успел, по своему обыкновению забыть, где я, как вдруг очутился у заставы. Вмиг мне стало весело, и я шагнул за шлагбаум, пошел между засеянных полей и лугов, не слышал усталости, но чувствовал только всем составом своим, что какое-то бремя спадает с души моей. Все проезжие смотрели на меня так приветливо, что решительно чуть не кланялись; все были так рады чему-то, все до одного курили сигары. И я был рад, как еще никогда со мной не случалось. Точно я вдруг очутился в Италии, – так сильно поразила природа меня, полубольного горожанина, чуть не задохнувшегося в городских стенах (Достоевский).

На экране мы видим, как Жак (Гийом де Форет) стоит возле шоссе и пытается остановить попутную машину. Сам жест, исполняемый актером, выглядит нарочито преувеличенным: актер и исполняет жест, и разыгрывает его перед нами, привлекая внимание к самому движению тела. При этом действие жестикуляции происходит в тишине-молчании, в отсутствие слов – почти единственной репликой в этой сцене является вопрос остановившегося водителя «Куда едете?» (00:00:34), на что Жак также отвечает жестом, тоже преувеличенным для демонстрации на экране: пожатием плеч, которое передается энергичным воздеванием рук к небу в сочетании с намеренно озадаченным выражением лица.

Следующая сцена, отсылающая к событиям «за городской заставой» (в данном случае – где-то на обочине крупной транспортной магистрали), также разыгрывается в молчании, при помощи цепочки жестов. Жак перелезает через проволочный забор, затем, пройдя несколько шагов, начинает кувыряться на траве, после чего встает, снимает пиджак и идет дальше по полю, деланно закинув пиджак за спину и проходя мимо гуляющей семьи. Серия жестов подчеркнуто рассчитана на публику: перелезая через забор, Жак словно выходит на сцену, чтобы исполнить трюк, а затем уходит за кулисы, сняв пиджак и удаляясь в пространство за кадром.

Эмоциональные переживания, описанные в литературном тексте и связанные с творческой деятельностью воображения («успел забыть, где я», «вмиг мне стало весело», «чувствовал... что какое-то бремя спадает с души моей», «я был рад», «так поразила природа меня»), косвенно моделируются за счет экспрессивного телесного перформанса. Внутреннее состояние (радости, веселья, удивления) не выговаривается дискурсивно, а, напротив, изображается за счет телесного движения. Тишина-молчание

как ситуация, в которой разворачивается эта серия движений, обращает наше внимание на физическое действие тела само по себе, побуждает рассматривать его как значащее, располагающее к интерпретации – при том, что это движение обладает не одним фиксированным смыслом, а скорее диапазоном потенциальных смыслов. Пожатие плеч можно трактовать и как выражение нерешительности, и как нежелание вступать в диалог и уединиться в своем мире; кувырок на траве можно понимать и как выражение приподнятого состояния духа, и как выходку, совершаемую «просто так»; наконец, закидывание пиджака за спину может быть и осознанным жестом внутри разыгрываемого в голове мечтателя представления, и некой защитной позой по отношению к гуляющей рядом семье – движением, которое сигнализирует, что после эскапады Жак ведет себя подчеркнуто нормально, чтобы на него перестали обращать внимание.

Так или иначе, это многообразие возможных прочтений каждого жеста приобщает нас к пониманию того, как широк диапазон изображаемого на экране внутреннего «настроения» мечтателя – от декларируемой нерешительности и эскапистских наклонностей до приватно-интимных радостных переживаний, в которых он пребывает и которые он одновременно скрывает. Именно благодаря ситуации тишины-молчания это плохо уловимое и фиксируемое «настроение» становится видимым на экране – в качестве экспрессивного жеста¹⁶.

Другим представлением-пантомимой является развернутый эпизод внутри «Истории Жака», в котором мы наблюдаем за повседневной жизнью мечтателя – в тишине и отсутствии реплик (кроме обрамляющей рассказ протокольной ремарки «Я живу в шестом округе Парижа, на улице Антуана Дюбуа»). Эта сцена – развернутая инсценировка краткого самоописания мечтателя из повести:

Точно сон, а я даже и во сне не гадал, что когда-нибудь буду говорить хоть с какой-нибудь женщиной... Я создаю в мечтах целые романы. О, вы меня не знаете! Правда, нельзя же без того, я встречал двух-трех женщин, но какие они женщины? это все такие хозяйки, что... Но я вас насмешу, я рас-

¹⁶ Ср. монолог приятеля Жака: «Мастерство умерло. Я за зрелое искусство, актуальное для своего времени, которое не умирает от контактов с природой, которое рождается благодаря таланту живописца и его принципам. Для нас крайне важен не предмет и не художник, а жест, который поднимает этот предмет над самим собой, снимает с него присутствие (*enlève à l'objet sa présence*), и он застывает в пространстве, ограничивающем его, в итоге его поддерживающем» (00:19:15–00:20:40).

скажу вам, что несколько раз думал заговорить, так, запросто, с какой-нибудь аристократкой на улице, разумеется, когда она одна; заговорить, конечно, робко, почтительно, страстно; сказать, что погибаю один, чтоб она не отгоняла меня, что нет средства узнать хоть какую-нибудь женщину; внушить ей, что даже в обязанностях женщины не отвергнуть робкой мольбы такого несчастного человека, как я (Достоевский).

В сцене мы видим, как Жак возвращается с покупками в свою квартиру, затем выходит из метро и прогуливается по улице, смотря в витрины магазинов и подолгу рассматривая девушек внутри, чтобы затем пойти вслед за одной из них. Преследование девушек также осуществляется в полной тишине, превращаясь в немое представление. Оно также образвано последовательностью жестов и телодвижений: взглядом исподлобья через стекло витрины (00:10:49), ответным взглядом девушки (00:11:05), жестом отведения глаз (00:11:08), уходом и возвратом Жака к витрине (00:11:32), нерешительным разворотом в сторону (00:11:38) и собственно преследованием, в ходе которого Жак делает вид, что идет дальше, когда девушка специально останавливается (00:11:57), а когда она идет в другую сторону, продолжает идти за ней (00:12:07). Затем эта сценка повторяется уже с другой девушкой, начавшись (00:12:21) и завершившись (00:12:32–00:12:35) выразительным обменом взглядов между Жаком и незнакомкой. Сложносоставное эмоциональное переживание («думал заговорить... робко, почтительно, страстно»), в котором слиты интенция (желание заговорить), аффект (страстность) и подавление аффекта (робость), точно так же оттенена немым жестом.

Наконец, тишина – уже в другом качестве – играет важную роль в нескольких повторяющихся эпизодах – сценах внутри квартиры Жака, на протяжении которых он записывает свой голос на магнитофон, а затем прослушивает и перематывает записанное и рисует под аудиозапись, либо просто лежит на кровати (00:14:13–00:17:13; 00:22:35–00:23:22; 00:50:31–00:51:16; 01:00:04–01:00:19; 01:18:57–01:22:20). (Примечательно, что сцена с записью собственного голоса и последующим его прослушиванием – последняя сцена фильма.) Эти сцены – развертка следующего фрагмента монолога мечтателя:

Я мечтатель; у меня так мало действительной жизни, что я такие минуты, как эту, как теперь, считаю так редко, что не могу не повторять этих минут в мечтаньях. Я промечтаю об вас целую ночь, целую неделю, весь год. Я непременно приду сюда завтра, именно сюда, на это же место, именно в этот час, и буду счастлив, припоминая вчерашнее (Достоевский).

Деятельность припоминания уже случившегося – и достраивания события прошлого в воображении – передается при помощи акта фиксации голоса технологическим приспособлением – магнитофоном. Подразумевается, что припоминание-фантазирование происходит в тишине. Изображение молчаливой практики припоминания на экране осуществлено через метафору звукозаписи. Припоминание – это сосредоточенность на внутреннем голосе в ситуации молчания (или сознательного неслышания звука); звукозапись точно так же предполагает сосредоточенность на процессе говорения при условии присутствия фоновой тишины. При этом проигрываемая все время аудиозапись (например, беспрестанно повторяемое имя героини: «Марта! Марта! Марта!») сама становится фоном для грез и фантазий, превращаясь в «шум» из обращенного к адресату монолога. Парадоксально, но проигрываемая речь здесь теряет свою коммуникативную функцию и моделирует ситуацию, близкую к ситуации тишины-молчания, в которой мечтатель не слышит ничего извне и не изрекает ни одного слова. Тишина-молчание как фон и фрейм для работы воспоминания не присутствует в этих сценах как аудиальная ситуация (герой говорит в микрофон), однако предстает перед нами как объект перевода посредством метафоры, нечто, что не может быть изображено прямо.

Нахождение в тишине-молчании здесь – крайне приватный, почти не разделяемый опыт погружения во внутренний мир. Этот опыт метафорически воспроизводится за счет метатекстового трюка: акт письма (запись) и инструмент записи (магнитофон) создают звуковой объект, как акт съемки и инструмент (камера) создают фильм-как-объект. Фантазирование в ситуации тишины-молчания как предельно личный опыт лишь косвенно сообщается посредством метафоры аудиозаписи – или, как имплицитно, самим фильмом как интегративной метафорой некоего опытного состояния.

В итоге тишина-молчание – как особая коммуникативная ситуация – в фильме Брессона становится и инструментом передачи работы воображения мечтателя, и до конца недостижимым опытом творческого отношения к действительности; этот опыт сам по себе становится предметом адаптации. Присутствие этой ситуации в фильме мотивировано, с одной стороны, заложенными в тексте интерпретативными потенциями, с другой – что не менее важно, – рецептивным опытом и эстетической программой самого режиссера.

Список литературы

Венедиктова Т. Д. Литературный дискурс как теория социального // НЛЮ. 2019. Т. 155, № 1. С. 14–26. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/155_nlo_1_2019/article/20633/ (дата обращения 01.09.2024).

Сёрль Дж. Логический статус художественного дискурса // Логос. 1999. № 3. Т. 13. С. 34–47. URL: https://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_03/1999_3_04.htm (дата обращения 01.09.2024).

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.

Фещенко В. В. Язык в языке. Художественный дискурс и основания лингвоэстетики. М.: НЛЮ, 2022. 368 с.

Andrew J. D. Concepts in Film Theory. Oxford: Oxford University Press, 1984. 256 p.

Bluestone G. Novels into Film. Baltimore: John Hopkins Uni. Press, 1957. 260 p.

Cahir L. Literature Into Film: Theory and Practical Approaches. Jefferson, NC, London: McFarland & Company, 2006. 315 p.

Chion M. Audio-Vision. Sound on Screen / Ed. and trans. by C. Gorbman. New York: Columbia Uni. Press, 1990. 284 p.

Gann K. No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33. New Haven; London: Yale Uni. Press, 2010. 224 p.

Hutcheon L. A Theory of Adaptation. London; New York: Routledge, 2006. 304 p.

Jaworski A. Introduction: An Overview // Silence. Interdisciplinary Perspectives / Ed. by A. Jaworski. Berlin; New York: de Gruyter, 1997. P. 3–14.

Leitch T. Film Adaptation and Its Discontents. Baltimore: John Hopkins Uni. Press, 2007. 354 p.

McFarlane B. Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation. Oxford: Clarendon Press, 1996. 288 p.

Münsterberg H. The Photoplay. A Psychological Study. New York; London: D. Appleton and Company, 1916. 250 p.

Rybina P. Yu. Film Adaptation as the Art of Expansion: The Visual Poetics of Marleen Gorris' *Mrs. Dalloway* // English Literature. 2018. Vol. 5. P. 59–76.

Sanders J. Adaptation and Appropriation. London; New York: Routledge, 2006. 255 p.

Sim S. Manifesto for Silence: Confronting the Politics and Culture of Noise. Edinburgh: Edinburgh Uni. Press, 2007. 224 p.

Sobkowiak W. Silence and Markedness Theory // Silence. Interdisciplinary Perspectives / Ed. by A. Jaworski. Berlin; New York: de Gruyter, 1997. P. 39–63.

Stadler E. Bresson, Dostoevsky, Bakhtin: Adaptation as Intertextual Dialogue // Quarterly Review of Film and Video. 2013. Vol. 20, no. 1. P. 15–22.

Stam R. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation // Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Adaptation / Ed. by R. Stam, A. Raengo. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. P. 1–52.

Wagner G. The Novel and the Cinema. Vancouver: Fairleigh Dickinson Uni. Press, 1975. 394 p.

Список источников

Достоевский Ф. М. Белые ночи. URL: <https://ilibrary.ru/text/29/index.html> (дата обращения 30.06.2024).

Bresson R. Notes on Cinematography / Trans. by J. Griffin. New York: Urizen Books, 1977. 86 p.

Bresson R., Clarens C. Dostoevsky Adapted: An Interview with Robert Bresson // The Films of Robert Bresson / Ed. by B. Cardullo. London; New York; Delhi: Anthem Press, 2009. P. 127–131.

Bresson R., Fieschi J. The Gaps are Where Poetry Slips // Bresson R., Bresson M. Bresson on Bresson. Interviews 1943–1983. Robert Bresson. New York: New York Review of Books, 2013. P. 267–273.

Bresson R., Hayman R. Robert Bresson: In conversation with RONALD HAYMAN // The Transatlantic Review. 1973. Vol. 46, no. 4. P. 16–23.

Bresson R. Quatre nuits d'un rêveur. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=e51hQ83Qmbg> (дата обращения 30.06.2024).

References

Andrew J. D. Concepts in Film Theory. Oxford, Oxford University Press, 1984, 256 p.

Bluestone G. Novels into Film. Baltimore, John Hopkins Uni. Press, 1957, 260 p.

Cahir L. Literature Into Film: Theory and Practical Approaches. Jefferson, NC, London, McFarland & Company, 2006, 315 p.

Chion M. Audio-Vision. Sound on Screen. Ed. and trans. by C. Gorbman. New York, Columbia Uni. Press, 1990, 284 p.

Feshchenko V. V. Yazyk v yazyke. Khudozhestvennyi diskurs i osnovaniya lingvoestetiki [Language Within a Language. Fictional Discourse and Founda-

tion of Linguo-aesthetics]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022, 368 p. (in Russ.)

Gann K. No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33. New Haven, London, Yale Uni. Press, 2010, 224 p.

Hutcheon L. A Theory of Adaptation. London, New York, Routledge, 2006, 304 p.

Jaworski A. Introduction: An Overview. In: Jaworski A. (ed). Silence. Interdisciplinary Perspectives. Berlin, New York, de Gruyter, 1997, pp. 3–14.

Leitch T. Film Adaptation and Its Discontents. Baltimore, John Hopkins Uni. Press, 2007, 354 p.

McFarlane B. Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation. Oxford, Clarendon Press, 1996, 288 p.

Münsterberg H. The Photoplay. A Psychological Study. New York, London, D. Appleton and Company, 1916, 250 p.

Rybina P. Yu. Film Adaptation as the Art of Expansion: The Visual Poetics of Marleen Gorris' Mrs. Dalloway. *English Literature*, 2018, vol. 5, pp. 59–76.

Sanders J. Adaptation and Appropriation. London, New York, Routledge, 2006, 255 p.

Searle J. Logicheskii status khudozhestvennogo diskursa [Logical Status of Fictional Discourse]. *Logos*, 1999, vol. 13, no. 3, pp. 34–47. (in Russ.) URL: https://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_03/1999_3_04.htm (accessed 01.09.2024).

Sim S. Manifesto for Silence: Confronting the Politics and Culture of Noise. Edinburgh, Edinburgh Uni. Press, 2007, 224 p.

Sobkowiak W. Silence and Markedness Theory. In: Jaworski A. (ed). Silence. Interdisciplinary Perspectives. Berlin, New York, de Gruyter, 1997, pp. 39–63.

Stadler E. Bresson, Dostoevsky, Bakhtin: Adaptation as Intertextual Dialogue. *Quarterly Review of Film and Video*, 2013, vol. 20, no. 1, pp. 15–22.

Stam R. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: Stam R., Raengo A. (eds.). Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Adaptation. Oxford, Blackwell Publishing, 2005, pp. 1–52.

Tynyanov Yu. N. Poetika. Istoriya literatury. Kino [Poetics. Literary History. Cinema]. Moscow, Nauka, 1977, 574 p. (in Russ.)

Venediktova T. D. Literaturnyi diskurs kak teoriya sotsial'nogo [Literary Discourse as a Social Theory]. *Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Observer]*, 2019, vol. 155, no 1, pp. 14–26. (in Russ.) URL: <https://www.>

nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/155_nlo_1_2019/article/20633/ (accessed 01.09.2024).

Wagner G. The Novel and the Cinema. Vancouver, Fairleigh Dickinson Uni. Press, 1975, 394 p.

List of Sources

Bresson R. Notes on Cinematography. Trans. by J. Griffin. New York, Urizen Books, 1977, 86 p.

Bresson R. Quatre nuits d'un rêveur. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=e51hQ83Qmbg> (accessed 30.06.2024).

Bresson R., Clarens C. Dostoevsky Adapted: An Interview with Robert Bresson. In: Cardullo B. (ed.). The Films of Robert Bresson. London, New York, Delhi, Anthem Press, 2009, pp. 127–131.

Bresson R., Fieschi J. The Gaps are Where Poetry Slips. In: Bresson R., Bresson M. Bresson on Bresson. Interviews 1943–1983. Robert Bresson. New York, New York Review of Books, 2013, pp. 267–273.

Bresson R., Hayman R. Robert Bresson: In conversation with RONALD HAYMAN. *The Transatlantic Review*, 1973, vol. 46, no. 4, pp. 16–23.

Dostoevsky F. M. Belye nochi [White Nights]. (in Russ.) URL: <https://ilibrary.ru/text/29/index.html> (accessed 30.06.2024).

Информация об авторе

Анна Валерьевна Швеиц, кандидат филологических наук
Scopus Author ID 57203531838
WoS Researcher ID P-7065-2018
RSCI Author ID 995320
SPIN 3054-3764

Information about the Author

Anna V. Shvets, Candidate of Sciences (Philology)
Scopus Author ID 57203531838
WoS Researcher ID P-7065-2018
RSCI Author ID 995320
SPIN 3054-3764

*Статья поступила в редакцию 29.09.2024;
одобрена после рецензирования 15.04.2025; принята к публикации 15.04.2025
The article was submitted on 29.09.2024;
approved after reviewing on 15.04.2025; accepted for publication on 15.04.2025*