



Звук в фильмах Михаэля Ханеке в ракурсе феноменологической эстетики

Ю.В. Михеева

доктор искусствоведения

В статье рассматриваются особенности звуковых решений в фильмах австрийского кинорежиссера Михаэля Ханеке в ракурсе феноменологической эстетики. Подход, основанный на идеях феноменологии, позволяет по-новому анализировать звуковые особенности фильмов, в которых применение музыки, речи и шумов выходит за рамки традиционных приемов, образуя многослойные семантические внутривидовые и интертекстуальные связи.

УДК 791.43/45

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

звуковое решение фильма,
Михаэль Ханеке,
феноменологическая эстетика,
авторское кино,
музыка фильма

Идеи феноменологии как философско-эстетического направления встречаются в кинотеории еще на раннем этапе, начиная с периода немого кино. Тогда использовалась терминология, выражающая непосредственное чувство кино, о чем писал культуролог М. Ямпольский: «Движение в кинематографе не имеет причины, расположенной в трансцендентной сфере языка, сознания, “за” фильмом. Именно поэтому феноменология кино немого периода оперирует совершенно иными категориями, полностью утерянными современным киноведением. Это категории энергии, абстракции, концентрации, перехода из плоскости в глубину, магии, суггестии, остановленного прошлого, экзистенциально насыщенного настоящего и т. д.»¹. Тем не менее в более поздних трудах теоретиков искусства кино можно обнаружить феноменологический подход к анализу кинопроизведения, прежде всего, в статьях А. Базена, где обосновываются понятия «онтология фотографического образа» и «истинный реализм». «Споры о реализме в искусстве проистекают из этого недоразумения, из смешения эстетики и психологии, истинного реализма, который есть не что иное, как потребность выразить конкретное и одновременно существенное значение мира, и реализма ложного, стремящегося обмануть глаз (а также и разум) иллюзорной похожестью форм»².

Психологии сюжета и искусственности монтажа Базен противопоставляет самозначащие феномены действительности,

¹ Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ Киноискусства, Центральный музей кино, Международная киношкола, 1993. С. 198–199.

² Базен А. Что такое кино? Сборник статей. М.: Искусство, 1972. С. 42.

которые он называет «фактами». Именно *сущность фактов* должна воздействовать на восприятие зрителя, при этом сюжетные и психологические связи между фактами (в том числе в виде монтажа) не имеют существенного значения, поскольку являются искусственным вмешательством в живую реальность. Киновед А. Дорошевич, комментируя статьи Базена о фильмах Робера Брессона, Чарли Чаплина и Роберто Росселлини, отмечает: «Базен в ходе анализа фильмов демонстрирует, как в каждом конкретном случае режиссер производит своего рода редукцию до того “чистого”, не осложненного выразительной экспрессивностью и психологией феномена, через который должен открыться метафизический смысл произведения»³.

³ Дорошевич А.Н. Метафизика Андре Базена // Киноведческие записки, 1993, № 17. С. 99.

В данной статье представлен анализ аудиовизуальных решений фильмов (мало исследуемой, но чрезвычайно важной области выражения режиссерской эстетики), где прослеживаются *признаки феноменологического мышления*. В качестве теоретико-методологического основания в данном случае взяты некоторые идеи феноменологии Э. Гуссерля, а также отдельные положения феноменологической эстетики, представленные в работах М. Мерло-Понти и Р. Ингардена. Речь идет о своеобразном кинематографическом преломлении понятия «феноменологическая редукция», метода «совершенно ясного схватывания сущности» и многослойности смысловой структуры произведения.

Философская методология основателя и идейного вдохновителя феноменологического направления Э. Гуссерля предполагает различные виды редукции (заключение мира «в скобки») и расширение объема феноменологической редукции с целью приближения к трансцендентально чистому сознанию. Освобожденная от всех предпосылочных фактов и суждений, феноменология есть, по словам Гуссерля, «*чисто дескриптивная дисциплина*, которая исследует поле трансцендентально чистого сознания, следуя *исключительно интуиции*»⁴ (курсив автора).

⁴ Гуссерль Э. Идея чистой феноменологии. М.: Лабиринт, 1994. С. 39.

Другой важный концепт феноменологической философии, нашедший отражение в анализе кинематографических произведений, — метод «совершенно ясного схватывания сущности». При этом Гуссерль отмечал, что «вероятно, чрезмерным было бы утверждение, будто очевидное схватывание сущности всякий раз нуждается в полной ясности лежащих в основе деталей, в их конкретности. Наиболее всеобщих сущностных различий, например цвета и звука, вполне достаточно для того, чтобы дать показательные образцы на низкой ступени ясности. Представляется, что в них уже вполне дано наиболее всеобщее, род (цвет вообще, звук вообще), но не различие <...>

⁵ Гуссерль Э.
Идеи к чистой феноменологии. М.: Лабиринт,
1994. С. 60.

Отчетливо представляешь себе существо дела посредством живой интуиции»⁵.

Принцип феноменологической редукции находит воплощение в творчестве ряда режиссеров не только в пространственно-временной форме конкретного кинопроизведения, но и в качестве признака творческой эволюции автора, наблюдаемой в процессе теоретического исследования ее различных этапов. Постепенное «снятие» различного вида «наслоений» с аудио- и визуального рядов *не только внутри кинокартины, но и от картины к картине*, «очищение» смысла, данного в непосредственном акте его интуитивного «схватывания», — признаки феноменологического типа художественного мышления автора, видимого иногда лишь с высоты мысленного «охвата» всего творческого наследия определенного режиссера (как пример можно привести творчество Р. Брессона). Понимание этой особенности индивидуального кинотворчества составляет существенную сложность для теоретика, пытающегося приблизиться не только к аргументированному изложению результатов анализа конкретного произведения, но и «вписать» этот анализ в общую эстетическую концепцию автора, имеющую характер «становящейся реальности».

Незабавные игры Михаэля Ханеке

Режиссер, в чьих в картинах прослеживается проявление феноменологического типа мышления, выраженного, в частности, в аудиовизуальных решениях, — австриец Михаэль Ханеке. Кроме того, в его работах можно наблюдать процесс феноменологической редукции звука от картины к картине на протяжении его многолетней деятельности.

В одной из первых полнометражных картин Ханеке **«Забавные игры»** (1997), шокировавшей зрителей Каннского фестиваля натурализмом сцен насилия (до получения режиссером «Золотой пальмовой ветви» оставалось несколько лет), уже воплощена многослойная эстетическая и смысловая структура⁶. В начале фильма мы видим добропорядочное семейство (мать, отец и десятилетний сын), отправляющееся в загородный дом, чтобы весело провести выходные дни. В машине супруги затевают своеобразную музыкально-интеллектуальную игру: по очереди включая диски с записями оперных арий, они пытаются угадать произведение и исполнителя. Этот прием есть типичный способ характеристики личности персонажа через его музыкальные предпочтения. Применение традиционного эмоционально-чувственного противопоставления в звуке основных линий сюжета (вариант проведения основных лейтмотивов в увертюре) подтверждается

⁶ Многослойность художественного произведения — один из основных постулатов феноменологической эстетики Р. Ингардена, ученика Э. Гуссерля. — Прим. авт.



Кадр из фильма
«Забавные игры»
(1997)

и тем, что начальный эпизод картины заканчивается закадровым наложением музыки стиля хэви-металл, акустическое «насилие» ассоциируется с образом зла (звуковое «введение» к трагическим событиям).

Но предварительные звуковые характеристики лишь «внешний слой» для выражения смысловых отношений фильма. Приехав в свой дом на берегу озера, семья сталкивается с логически не объяснимым злом. Два благовоспитанных молодых человека *в белых перчатках* (они якобы увлекаются игрой в гольф) заходят в дом с просьбой — одолжить несколько яиц. Дальнейшее развитие событий постепенно вырастает в кошмар: вся семья погибает мучительной смертью. «Невинные» голоса мучителей, интеллигентная интонация их речи, изысканные фразы, свидетельствующие о воспитании и образовании, становятся еще одним (наряду с музыкой) внешним звуко-речевым слоем, под которым скрывается (или в который *облекается*) главный смысл происходящего: необъяснимое с точки зрения социальной детерминированности присутствие зла в человеческой природе. Но Ханеке не останавливается на показе отстраненной от зрителя страшной картины: несколько раз по ходу действия главный злодей поворачивается прямо в камеру и сначала подмигивает зрителю, а затем спрашивает открытым текстом: «А вы на кого ставите в этом споре?» (речь идет о циничном пари между насильником и жертвой на выбор способа убийства). Этим приемом режиссер «встряхивает» зрителя, точнее, «вытряхивает» его из положения наблюдателя, привыкшего к жестокости на экране как части *отчужденной* от его сознания реальности, заставляя его *вдруг* почувствовать себя *внутри* этого насилия, ощутить его реальный смысл *в себе* (самый глубокий уровень структуры фильма, на котором происходит «схватывание сущности» события).

В одном из интервью Ханеке сказал: «Насилие в современном обществе становится все более безличным, не таким романтизированным, каким его хотят представить некоторые авторы, например Тарантино. Таким же, как эффект ТВ или видео, как

⁷ Михаэль Ханеке:
фильм как катарсис.
URL: http://chewbakka.com/godistv/michael_haneke (дата обращения: 26.09.2019).

трансляции в живом эфире казней, убийств, разгона демонстраций и прочего. Это всего лишь констатация свершившегося факта. Другое дело, что эта констатация порой провоцирует насилие. Между ними существует взаимосвязь, я убежден в этом. <...> Я пытаюсь вернуть насилию то, чем оно по сути является: боль, причинение вреда другому <...> Вопрос не в том, как я показываю насилие, а скорее, как я показываю зрителю его положение по отношению к насилию и его проявлениям»⁷.

Этот посыл автора подтверждается в «Забавных играх» неожиданным и в силу этого особо действующим на психику зрителя решением одного из эпизодов: женщина, над которой издеваются молодые садисты, вдруг изворачивается, хватается за ружье и стреляет в одного из мучителей. В этот момент, по законам киножанра, восстанавливается, казалось бы, частичная справедливость, и зритель уже почти испытывает чувство радостно-мстительной удовлетворенности, но... Режиссер «отматывает» в кадре пленку назад (ускоренная обратная съемка) и зритель опять вынужден пережить тот же самый эпизод, но с совершенно другим исходом: человек не может *даже случайно* выиграть спор с насилием — женщина умрет, как и ее близкие, мучительной смертью. «Снятие» звука выстрела (знак возмездия) в повторе эпизода символически означает расставание с идеей справедливости в обществе *объеденного* насилия и одновременно открытие («схватывание») смысла насилия как такового. По убеждению режиссера, если кино пытается быть искусством, оно должно иметь дело с реальностью, а не прикрываться лживыми бизнес-моделями жанрового кинопроизводства.

Смыслы между (нотных) строк

Фильм Ханеке «**Пианистка**» (2001), завоевавший признание и несколько призов Каннского кинофестиваля, органично встраивается, по мнению ряда кинокритиков, в «генеральную линию» творчества режиссера — художественное воплощение на экране темы жестокости и насилия в современном *цивилизованном* обществе. Фильм достаточно подробно рассмотрен с точки зрения психопатологии личности⁸, и в этом контексте отмечено значение внутрикадровой музыки (особенно произведений композитора-романтика Франца Шуберта) как символического феномена, контрапунктирующего с темой сексуальных девиаций главной героини (по сюжету в профессора Венской консерватории, талантливую пианистку Эрику Кохут влюбляется ее молодой студент Вальтер, однако вскоре его романтические чувства разбиваются об отвратительные ему садомазохистские

⁸ См.: Абдуллаева З. Зимний путь // Искусство кино, 2001, № 9. С. 39–44; Аронсон О. Санитары любви // Искусство кино, 2001, № 10. С. 148–159.

пристрастия женщины). Бесспорно, присутствующая в кадре гармоничная музыка Баха, Бетховена, Шуберта и других великих композиторов выступает контрапунктом по отношению к *другой*, дисгармоничной стороне личности Эрики. В то же время яркая *внешняя* противопоставленность сюжетной линии и музыкальной классики оставляет на периферии зрительского внимания важные нюансы, выявляемые в соотнесении значений *речевой и музыкальной линии* звукоряда.

Этот аспект звукового решения фильма, несомненно, вызывает сравнение (выстраивает интертекстуальную связь) с «Осенней сонатой» Ингмара Бергмана⁹, где понимание эпизода во многом зависит от внимательного зрительского «прочтения» смысла речи персонажа как открытия глубинного (подлинного) Я, прежде всего во время словесной интерпретации музыки при одновременном ее звучании в кадре. Напомним, что важнейшее значение для понимания внутренней сложности («многослойности») персонажей и всей картины «Осенняя соната» имеет эпизод интерпретации одной из героинь, пианисткой Шарлоттой, — Прелюдии № 2 Шопена во время ее исполнения: «Это мука и мужественность, сдержанная чувственность, но не сентиментальность или слащавость...». В фильме Ханеке Эрика тоже объясняет ученику смысл музыки, написанной Бетховеном: «В этой музыке есть глубина, но никакой сентиментальности», а указывая юноше, что он играет «отдельными фразами», она предостерегает: «Если Вы будете забывать про композицию в целом, Вы загубите сонату» (видение *гармонии* художественной формы).

В «Пианистке», где тема насилия, психо- и сексопатологии представлена всей силой актерской и режиссерской выразительности, что замечается (переживается) зрителем в первую очередь, многие чрезвычайно важные смыслы выглядят «проходными» словами героини, но именно они относятся к «неявным» смысловым уровням картины, образующим его *феноменологическую многослойность* и интертекстуальность. Так, к одному из «внутренних слоев» картины можно отнести и появление не просто мелодии Шуберта, но именно темы Сонаты № 20 — лейтмотива фильма Робера Брессона «Наудачу, Бальтазар» (1966). Именно эта картина, насыщенная христианской символикой, указывается самим Ханеке на первом месте в списке фильмов, оказавших на него наибольшее влияние. В другом эпизоде Эрика как бы вскользь говорит о «сумерках разума» (и снова в контексте интерпретации музыки, на этот раз Шумана), о том, что это состояние *между еще осознаваемой болезнью и полным безумием* знакомо ей не понаслышке (ее отец умер в сумасшедшем доме — как и композитор). «Рассказывая музыку»,

⁹ Сходство «Пианистки» с «Осенней сонатой» можно найти и в сюжетной линии взаимоотношений матери и дочери. — Прим. авт.



Кадр из фильма
«Пианистка» (2001)

¹⁰ См.: Березовчук Л.Н. «Пианистка»: приговор романтизму. Человек — общество — культура в авторском кинематографе Михаэля Ханеке // Киноведческие записки, 2006, № 79. С. 267–322.

является *предельным смыслом* фильма, но выводит к более глубинным смысловым уровням картины, понимание которых порождает вопросы о природе и сущности человеческой личности, о границе нормы и болезни человеческого сознания и т. д. (феноменологическая многослойность произведения)¹⁰.

Пробелы и обрывы

В фильме «Белая лента» (2009), продолжившем тему *реальности насилия*, полностью отсутствует (как и в «Пианистке») закадровое музыкальное звучание. Но появляется закадровый голос рассказчика, повествующего о трагических и загадочных событиях, происходивших в австрийской деревушке незадолго до начала Первой мировой войны. Вместе с тем картина полна недоговоренностей, оставляющих у многих зрителей смутное чувство неудовлетворенности после просмотра. Остается не проясненным: кто все-таки причастен к несчастным случаям, о которых рассказывается в фильме? Виновны ли в этом «невинные дети» (в фильме есть на это намеки и даже прямое указание, тогда как белая лента, которую повязывает детям пастор, является символом их невинности и чистоты)?

Сюжетные «пробелы» (как и «открытые» финалы картин) — сознательный прием Ханеке, «тревожащего» сознание зрителя, заставляющего его думать, анализировать как смысловой месседж режиссера, так и реальность собственной жизни: «Я стараюсь делать антипсихологические фильмы с героями, которые являются скорее не героями, а их проекциями на поверхности зрительской способности сопереживать. Пробелы вынуждают зрителя привносить в фильм свои собственные мысли и чувства. Поскольку именно это делает зрителя открытым к восприимчивости героя»¹¹.

¹¹ Михаэль Ханеке: фильм как катарсис. URL: http://chewbakka.com/godistv/michael_haneke (дата обращения: 26.09.2019 г.).

Эрика (как и Шарлотта в «Осенней сонате» Бергмана) во многом открывает нам *себя подлинную*, во всем *осознании* трагичности и безысходности *своего* состояния. Таким образом, внешне выраженная тема (само)насилия не

Одновременно можно говорить о «пробелах» как в художественной форме кинопроизведения (от композиционных внутрикадровых эллипсисов до сюжетно-смысловых недоговоренностей), так и в его теоретической интерпретации с точки зрения феноменологической эстетики: «...верный произведению способ его прочтения, направленный на сохранение всех его художественных эффектов (в том числе и тесно связанных с недомолвками), предусматривает *сохранение* выступающих в произведении смысловых пробелов и *удержание* напрашивающихся сущностей в состоянии загнанной “внутрь”, как бы “свернутой”, рождающейся мысли, а не грубое их разъяснение»¹². Характерно и то, что Ханеке всегда противится просьбам объяснить смысл своих фильмов, допуская и даже приветствуя множественность субъективных прочтений его картин, удивляясь при этом «заразительности» какого-либо одного мнения, принимаемого многими за конечную истину (например, когда один из кинокритиков усмотрел в «Белой ленте» тему зарождения фашизма в Европе).

Смысловые стереотипы в зрительских интерпретациях встречались и после триумфальной премьеры фильма Михаэля Ханеке «Любовь» (2012), получившего не только «Золотую пальмовую ветвь» Каннского кинофестиваля, но и высшую награду американской киноакадемии «Оскар» как лучший фильм на иностранном языке. И опять клишированное прочтение фильма не устраивало режиссера: например, голуби, залетающие в квартиру пожилых супругов Жоржа и Анны, по словам автора, вовсе не предвестники смерти, и не образ Святого духа, просто в Париже очень много голубей... По сюжету, Анна, преподавательница музыки, после перенесенного ею инсульта, постепенно деградирует как физически, так и умственно, медленно и мучительно

(не только для себя, но и для своего мужа Жоржа) умирая в своей квартире. Это последний этап пути и последнее испытание людей, всю жизнь преданно любивших друг друга. В этом фильме Ханеке уходит от

¹² Ингарден Р. Схематичность литературного произведения // Р. Ингарден. Исследования по эстетике; пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. С. 70.

Кадр из фильма «Любовь» (2012)



смысловых недоговоренностей: в первом же кадре сотрудники спасательных служб вскрывают квартиру супругов и находят разлагающееся тело Анны. *Реальность события* представлена зрителю сразу, без лживых надежд или фальшивых умолчаний («пробелы» как режиссерский прием в предыдущих картинах Ханеке сменяются в «Любви» «обрывами» — резкими монтажными и смысловыми переходами между эпизодами фильма). При этом в дальнейшем именно звуковой ряд выступает фоном, на котором реальность производит особенно сильное психологическое впечатление.

На протяжении всего фильма таким звуковым «задником», лишенным *действительного* смысла, становятся звуки телевизионных передач, новостей, репортажей (включая показы мест трагедий и катастроф), которые льются бесконечным потоком на зрителей, но не становятся частью их реальной жизни¹³. Звуковыми «декорациями» оказываются и рассказы Жоржа, которыми он пытается отвлечь Анну от страданий, скрывая за словами свою боль. После одной из таких «утешительных» историй Жорж, не выдержав мучений Анны (*выход в реальность*), задушит ее подушкой, вспомнив, возможно, слова, сказанные ею еще в сознательном состоянии: «Не вижу никаких причин, чтобы продолжать жить. Ты не обязан лгать, Жорж».

Звуковым фоном, но уже более высокого и сложного порядка, становится в фильме внутрикадровая музыка. С одной стороны, для понимания музыки как выражения *реального смысла* человеческой жизни в фильме есть множество оснований. Одно из них то, что роль Александра, ученика Анны (с его фортепианного концерта начинается основное действие фильма, причем показывается только зрительный зал) играет *реальный* и широко известный французский пианист Александр Таро. Понятно также, что музыка выражает реальный смысл *прошлой жизни* героев, оставшейся лишь в воспоминаниях. В этом отношении важное значение приобретает не только семантика музыкальных фрагментов, но и контекст, в котором они звучат. Эпизод, в котором Жорж играет на рояле фа-минорную Хоральную прелюдию Иоганна Себастьяна Баха («Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ, ich bitt, erhör mein Klagen» — «Взываю к Тебе, Господь Иисус Христос, прошу, *услышь мои жалобы*»¹⁴), заканчивается тем, что Жорж, неожиданно *оборвав* исполнение, продолжает, опустив руки, в прострации сидеть за роялем. Следующий после этого «обрыва» кадр заполняет банальный звук (*шум*) из *сегодняшней* жизни Жоржа: уборщица пылесосит ковер под роялем. В другом эпизоде Анна, будучи еще в сознании, просит Жоржа поставить

¹³ Прием «работающего телевизора» в том же смысле встречается практически во всех фильмах Ханеке, став своего рода звуковым *метаприемом* режиссера, — от «Седьмого континента» до «Код неизвестен». — *Прим. авт.*

¹⁴ Для российского зрителя эта музыкальная цитата ассоциируется с кинематографом А. Тарковского. Возможно, ее возникновение в фильме Ханеке, как и придание особого значения звукам воды, несет и этот диалоговый смысл, поскольку режиссер говорил о влиянии на него фильмов Тарковского, в частности, фильма «Зеркало». — *Прим. авт.*

запись музыки в исполнении своего любимого ученика, но неожиданно, после нескольких тактов, требует выключить проигрыватель (болезненность восприятия реальности ее *прошлой* жизни). Самое же сильное впечатление, пожалуй, производит эпизод-воспоминание Жоржа, когда, сидя в кресле, он слушает великолепное исполнение Анной (в кадре дан ее визуальный образ из *прошедшей* жизни) Экспромта № 3 из опуса 90 Франца Шуберта. И мы понимаем, что взгляд Жоржа, полный внутреннего восхищения женой, на самом деле направлен в пустоту, *в реальность прошлого*, когда он неожиданно «выключает музыку» на проигрывателе. *Видимость* звучания опрокидывается, а реальность *актуального* визуального события *вдруг* открывается в резком снятии звука (феноменологическое «схватывание сущности события» в *незвучании*).

Таким образом, мы можем видеть, как в фильмах Михаэля Ханеке значимые концепты феноменологической эстетики находят воплощение как в виде отдельных выразительных приемов, так и в качестве общей интенции творчества. Идеи философско-эстетической феноменологии и кинофеноменологии дают основания для нахождения признаков феноменологического мышления в аудиовизуальных решениях, в частности, в редукции аудиовизуального материала фильма и в приемах звукового «схватывания сущности» визуального события. Такие признаки можно найти не только в творчестве Михаэля Ханеке, но и в работах целого ряда других режиссеров (Робер Брессон, Жан-Пьер и Люк Дарденн и др.): в визуальном ряде это стремление к аскетичности и документальному характеру художественного языка и экранных выразительных средств; стремление к самораскрытию экранного «факта» (феномена); в аудиальном ряде — тенденция к минимализации закадрового музыкального звучания, особая смысловая значимость внутрикадровой музыки, снятие актерской речевой выразительности, особое значение отдельных звуков, пауз и незвучания. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллаева З. Зимний путь // Искусство кино, 2001, № 9. С. 39–44.
2. Аронсон О. Санитары любви // Искусство кино, 2001, № 10. С. 148–159.
3. Базен А. Что такое кино? Сборник статей. М.: Искусство, 1972. 383 с.
4. Березовчук Л.Н. «Пианистка»: приговор романтизму. Человек — общество — культура в авторском кинематографе Михаэля Ханеке // Киноведческие записки, 2006, № 79. С. 267–322.
5. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии. М.: Лабиринт, 1994. 110 с.

6. *Дорошевич А.Н.* Метафизика Андре Базена // Киноведческие записки, 1993, № 17. С. 96–101.
7. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике / пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. 572 с.
8. Михаэль Ханеке: фильм как катарсис. URL: http://chewbakka.com/godistv/michael_haneke (дата обращения: 26.09.2019).
9. *Ямпольский М.* Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ Киноискусства, Центральный музей кино, Международная киношкола, 1993. 216 с.

REFERENCES

1. *Abdullaeva Z.* (2001) Zimnij put' [Winter way]. *Iskusstvo kino*, 2001, no. 9, pp. 39–44.
2. *Aronson O.* (2001) Sanitary lyubvi [Orderlies of love]. *Iskusstvo kino*, 2001, no. 10, pp. 148–159.
3. *Bazen A.* Chto takoe kino? [What is a cinema?]. *Sbornik statej*. Moscow: *Iskusstvo*, 1972. 383 p.
4. *Berezovchuk L.N.* (2006) "Pianistka": prigovor romantizmu. *Chelovek obshchestvo — kul'tura v avtorskom kinematografe Mihaelya Haneke* ["The Pianist": a sentence for romanticism. Man society culture in the author's cinema of Michael Haneke]. *Kinovedcheskie zapiski*, 2006, no. 79, pp. 267–322.
5. *Gusserl' E.* (1994) Idei k chistoj fenomenologii [Ideas for Pure Phenomenology]. Moscow: *Labirint*, 1994. 110 p.
6. *Doroshevich A.N.* (1993) Metafizika Andre Bazena [Metaphysics of Andre Bazin]. *Kinovedcheskie zapiski*, 1993, no. 17, pp. 96–101.
7. *Ingarden R.* (1962) Issledovaniya po estetike [Aesthetics research]. Per. s pol'skogo A. Ermilova i B. Fedorova. Moscow: *Izdatel'stvo inostrannoj literatury*, 1962. 572 p.
8. *Mihael' Haneke:* fil'm kak katarsis [Michael Haneke: a film as catharsis]. URL: http://chewbakka.com/godistv/michael_haneke (access date: 26.09.2019).
9. *Yampol'skij M.* (1993) Vidimyj mir. Ocherki rannej kinofenomenologii [Visible world. Essays on early cinephenomenology]. Moscow: *NII Kinoiskusstva, Central'nyj muzej kino, Mezhdunarodnaya kinoshkola*, 1993. 216 p.

Sound in the Films of Michael Haneke from the Perspective of Phenomenological Aesthetics

Julia V. Mikheeva

*Doctor of Art Studies, Professor, Department of Sound Engineering, Sergei Gerasimov
All-Russian State Institute of Cinematography*

UDC 791.43/45

ABSTRACT: The philosophical and aesthetic ideas of phenomenology have been present in cinema theory since the silent period. Methods of phenomenological theory can be found in the analysis of the visual aspects of films or the artistic style of their authors. The essay analyses signs of phenomenological thinking in the audiovisual aspects of films - a little studied but significant area of directorial aesthetics. Its theoretical and methodological foundation includes the phenomenology of Edmund Husserl and elements of phenomenological aesthetics in the works of Maurice Merleau-Ponty and Roman Ingarden. Taking the work of a significant representative of auteur cinema, the Austrian director Michael Haneke, the author explores cinematic variations of the concept of phenomenological reduction, the method of “perfectly clear apprehension of the essence” and the layered semantic structure of the film. Conclusions are drawn about the presence of typological signs of phenomenological thinking in the work of other filmmakers, such as Robert Bresson and Jean-Pierre and Luc Dardenne. Visually, this presence is expressed in the tendency towards asceticism and documentarism in the choice of artistic devices; towards the disclosure of cinematic phenomena (“facts”); and aurally, in the tendency to minimize off-screen music and get rid of the expressiveness in the actor's speech, towards greater semantic significance of intra-frame music, individual sounds, pauses and non-sounds.

KEY WORDS: sound design of the film, Michael Haneke, phenomenological aesthetics, auteur cinema, film music