

## ПЛАСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА КИНОИСКУССТВА И РЕЛИГИОЗНЫЙ СЮЖЕТ

*Работа предоставлена кафедрой искусствознания  
Санкт-Петербургского университета кино и телевидения.  
Научный руководитель – доктор философских наук, профессор А. Л. Казин*

*В статье рассматривается проблема стиля и изобразительной риторики в фильме Карла Теодора Дрейера «Страсти Жанны д'Арк». Пластический язык картины, не имеющий аналогов в немом кино, подробно изучается, как система изобразительных шифровок религиозных переживаний.*

***Ключевые слова:** авторское кино, агиографический жанр, фабула.*

*V. Gusak*

## PLASTIC MEANS OF CINEMA ART AND RELIGIOUS PLOT

*The article is devoted to the problem of style and visual rhetoric in the film by Carl Theodor Dreyer "The Passion of Joan of Arc". The plastic language of the film, which does not have analogues in silent cinema, is studied in detail as a system of figurative encodings of religious sufferings.*

***Key words:** art cinema, hagiographical genre, plot.*

Известный, многократно описанный и проанализированный в киноведческой литературе фильм Карла Теодора Дрейера «Страсти Жанны д'Арк», поставленный в 1928 г. на основе протоколов процесса Жанны д'Арк, может быть рассмотрен, как образец цельной стилистической формы, построенной на пластических решениях, призванных стимулировать по замыслу режиссера, религиозное переживание. Известно, что появление фильма было связано с новым интересом к личности и деяниям Жанны д'Арк после ее канонизации католической церковью в 1924 г. Риторика ре-

лигиозных смыслов, распознаваемых в стилистическом решении, разработанном вопреки пожеланиям продюсеров и условиям французского кинопроизводства 1920-х гг., позволяет считать картину Дрейера первым фильмом авторского кино. Однако более значимым является тот факт, что знаменитую картину датского режиссера, снятую им во Франции следует рассматривать, как модельный пример выражения пластическими средствами христианской святости на киноэкране.

Проблема пластики и зависящего от нее стилистического единства фильма неодно-

кратно затрагивалась в исследованиях, посвященных фильму и творчеству Дрейера. В таких описаниях особенности «Страстей» определяются через неконвенциональность крупных и сверхкрупных планов лица главной героини, их монтажа, создающего оппозицию «инквизиторы-палачи – Жанна-жертва», борьбу и взаимодействие слова и изображения. Отмечая это, исследователи неизменно обращают внимание на тщательно разработанный оригинальный пластический язык картины, делающий ее очевидным пластическим и стилистическим шедевром немого киноискусства.

В картине сведено к минимуму все, что не связано с визуально-пластической стороной. В качестве примера можно указать на то, что режиссер максимально сократил сценарий, написанный Жозефом Дельтеем. Изначально сценарий содержал основные события жизни героини, начиная с юности Жанны в деревушке Домреми и заканчивая народным бунтом после ее сожжения. Окончательный вариант сценария, переделанного режиссером, содержал всего несколько сцен. Дрейер исключил декоративность и приметы «масштабно постановки» по-американски.

Конечный вариант фильма подразумевал, что пластическая риторика берет на себя основную нагрузку смыслов, объединяемых целью показать сакральную реальность, проявляющуюся в поведении Жанны. То есть особенности картины находят объяснение в априорной авторской установке на создание художественной конструкции, которая позволила бы выделить и акцентировать религиозную подоплеку переживаний святой во время судебного процесса и вызвать сопереживание у зрителя.

Итак, пластическое решение картины реализует два момента, определяющих замысел Дрейера: первое – воплощение не материального, исключительно духовного процесса происходящего с героиней во время суда; второе – нарушение традиционных стереотипов восприятия образа французской святой через оригинальную систему пластических решений.

Суть своего творческого подхода, осмысливая работу над «Страстями» и после-

дующими картинами, Дрейер определял так: «Режиссер с творческими амбициями должен тяготеть к более высокой реальности, чем та, которую он достигает, просто поставив камеру и фотографируя действительность. Его образы должны быть не просто визуальным, но и духовным опытом» [5, с. 178].

Лицо актрисы Рене Фальконетти, исполнявшей роль Жанны, оказывается у Дрейера центральным пластическим инструментом, передающим все важнейшие для прочтения авторской идеи мотивы и смыслы: "Нет ничего на свете, что могло бы сравниться с человеческим лицом. Это – территория, которую никогда не успеешь исследовать, пейзаж своей неповторимой красоты, суровой или нежной. Нет большего потрясения, чем быть в студии свидетелем того, как выражение лица, повинная загадочной силе воображения, одухотворяется изнутри, превращаясь в поэзию» [5, с. 178].

Большую часть времени картины занимают средние, крупные и сверхкрупные планы лица Жанны. Дрейер избегает изобразительного насыщения внутрикадрового пространства другими элементами. Только в финале очень ненадолго перед зрителем возникает панорама города Руана, заканчивающаяся местом казни героини. Панорама Руана выглядит исключением в однообразном изобразительном ряде картины. Вместо разнообразия – только мимика Фальконетти, обрезанной рамкой кадра ее лица на сверхкрупных планах. Все это наполняет изображение драматизмом.

Гримасы, ясно прочитываемые на крупных планах, искажающие лицо ракурсы – эти традиционные для немого кинематографа конца 1920-х гг. приемы служили у Дрейера средствами показа страданий святой: режиссер придумывает ряд способов визуальной репрезентации, усиливающих эмоциональный эффект крупных планов. Лицо для него – киногеничный и универсальный элемент изобразительной ткани фильма. "Язык фильма – мимическая игра, непосредственно видимое изображение лица. Кто разговор «смотрит» – узнает совершенно иные вещи, чем тот, кто слушает слова.» – писал Б. Балаш о природ-

ных свойствах человеческого лица [1, с. 74]. Слова теоретика немного киноискусства помогают понять, чем мог руководствоваться Дрейер, используя крупные планы и заставляя актрису мимировать. М. Ямпольский в своей статье о фильме пишет об узнавании христианского сюжета в «Страстях Жанны д'Арк» только посредством его пластической «обработки». Показ мучений героини открывает картину жизни духа: "В "Страстях" режиссер разыгрывает мистерию борьбы телесного и духовного, святого, а для более полного выражения духа подвергает тело во всех его проявлениях символическому уничтожению. Тело, разрезанное рамкой кадра и обрубленное ракурсом, воплощает тему пытки, страстей» [8, с. 117].

Создание фильма о святой с максимальным использованием выразительных возможностей крупных планов человеческого лица, их «столкновений» с другими кадрами создает кинематографический «архетип», который в дальнейшем будет часто использоваться в западноевропейских фильмах с религиозным сюжетом.

Датский режиссер сталкивает крупные планы лица героини с крупными планами лиц инквизиторов, которые выражают фальшивость их участия в судьбе подсудимой. Экранный образ инквизиторов так же определяем через телесно-физиогномические характеристики – признаки старости на лице, сутулость, заметная на средних планах и т.д. Инквизиторам Дрейер противопоставляет «картину» души Жанны, отраженную на ее лице.

Сюжет «Страстей Жанны д'Арк» не развернут в сложное и драматическое повествование: долгий судебный процесс, затем – казнь на площади. То есть главные содержательные моменты картины раскрывают себя через визуальную репрезентацию. Данное условие отмечалось у Ямпольского: ««Страсти» Дрейера демонстрируют поистине уникальную по форме драматургическую структуру. Конфликт лиц и реплик отрывает «повествование» от конкретных параметров времени и места действия и превращает фильм в драму идей, противопоставляющую

друг другу возвышенные до символов старость и юность, маску и лицо, фальшь и искренность, смерть и жизнь, тело и душу» [8, с. 118]. Режиссер намеренно сталкивает крупные планы лица Жанны д'Арк и инквизиторов, добиваясь эффекта, который позволяет ощутить действенность подобного художественного решения.

Дрейер работал с Фальконетти, актрисой приглашенной на роль Жанны д'Арк, не имевшей опыта профессиональной работы в кино. Необходимо также учитывать тот факт, что протестантской традиции, к которой принадлежал датский режиссер, свойственен отказ от избыточной образности и символики, характерной для католицизма и православия. Предпосылки стилистической методики автора «Страстей» довольно подробно раскрыты в исследовании М. Ямпольского: «Ситуация «святой ведьмы», чья святость в полной мере реализовалась через мученичество, которое она претерпела от церкви, интересовала Дрейера своей парадоксальностью и глубочайшим духовным драматизмом, вскрывающим сущность постоянно тревожащей режиссера коллизии: высочайшая духовность достигается не в рамках узаконенных институций (в том числе и церкви), но вне их и вопреки им. Для Дрейера вообще чрезвычайно значима оппозиция духовное – телесное. /.../ Духовное же имеет три ипостаси: лицо, слово и в более поздних фильмах – свет» [8, с. 117].

Ямпольский выделяет несколько способов репрезентации духовного в кинематографе у Дрейера: вместе со словом и светом он называет лицо. Показывая большую часть фильма крупные планы Фальконетти, играющую Жанну д'Арк, Дрейер реализует художественно-органическое единство своего фильма. Универсальность стиля картины, и стоящих за ней идей по использованию средств кинематографической выразительности, находит подтверждение в ориентации на творчество Дрейера других кинематографистов, бравшихся за подобные сюжеты.

В работе киноведа С. Добротворского, исследовавшего в ряде статей границы кинематографической репрезентации на материале

ле авторского кино, «Страсти Жанны д'Арк» описываются как фильм-эксперимент. В основе формального решения Дрейера, по мнению Добротворского, – риторика сакрального, данная через конкретику физической личности внешности актрисы-героини на экране. Зритель наблюдает «сверхконкретность» показываемого, в том числе – крупных и сверхкрупных планов человеческого лица. Отмечая это, киновед связывает механизм уже надконвенционального воздействия с феноменологическими особенностями восприятия киноизображения на первых киносеансах, а так же с художественным жестом, принятым в практике современного искусства, когда преодолевается граница между художественной условностью и жизненным пространством зрителя-реципиента: «Болевой» эффект крупных планов выдает в Дрейере и навыки классической доэкранной традиции, той самой, которая заставила первых кинозрителей воспринимать укрупненные части человеческого тела как «расчлененку». С другой стороны, выход за пределы художественного текста означает типичную авангардную акцию, устремленную в срединную зону между искусством и жизнью. Авангард, как радикальный образ действия художника-модерниста, часто высвобождает витальные энергии, стремясь к сверххудожественному влиянию – парадоксальным образом у религиозного аскета Дрейера физическим бытием наделяется сам фильм» [4, с. 319–320]. Далее киновед обобщает: «Границы экрана и внутриэкранная реальность вступают в дополнительные надконвенциональные отношения, условное пространство размыкается в область безусловных ощущений» [4, с. 320].

Апелляция к тексту Добротворского здесь не случайна, она убеждает в эффекте «сверххудожественного воздействия» конкретной фактуры на экране. Дрейер нивелирует текстуально-событийную повествовательность в пользу визуального решения; иначе – «возводит» повествование к пластической системе, обладающей эмоциональным воздействием и риторикой конкретности «сверххудожественной» фактуры. В итоге в

сумме все служит выражению догматических представлений: Жанна д'Арк показана святой мученицей, страдания, сила веры которой вызывают благодать. Выявляя догматические смыслы, режиссер стремился показать, как достигается высочайший уровень духовности.

Несмотря на обращение Дрейера к католической агиографии, как протестант он интересовался и пытался выяснить на материале истории французской святой возможность концентрации духовности вне узаконенных институций, к которым относится церковь и представляющий ее трибунал инквизиции. В самой оппозиции «страдающее лицо Жанны – равнодушные инквизиторы» заложено представление о том, что благодать нисходит на любого, кто является носителем веры, прошедшей испытание в страданиях. Деформируя и уничтожая при помощи выбранного им пластического языка, телесную «ипостась» героини, режиссер добивается актуализации самого момента веры.

В «Страстях Жанны д'Арк» сценарный материал, написанный на основе истории христианской подвижницы и протоколов инквизиторского допроса подвергается пластической стилизации. Дрейер использует выразительность человеческого лица актрисы (не соотносящегося с иконографией Жанны д'Арк), закладывая в него максимальную смысловую нагрузку. И «отнимает» ее у других элементов киноизображения, характерных для историко-религиозного кино, которые могли бы репрезентировать историю французской святой более полно.

Фильм Дрейера демонстрирует форму, определяющуюся оригинальным стилем, оправдывающим себя через три принципиальных момента, которым следует автор, и которые определяют собой его работу по использованию выразительно-изобразительных средств кино. К таким принципам относятся: 1) использование крупного плана лица, прежде всего главной героини – Жанны д'Арк; 2) использование в изображении христианской символики на основе правила необходимого минимума; 3) использование минимального количества выразительных средств.

Дрейер создал картину предельно формалистичную, обладающую выхолащенным стилем, четкой направленностью определенных пластических средств на раскрытие религиозных оснований в поведении героини. Одновременно средства, как и стиль, за-

висимый от них, показывая Жанну не только как исторического персонажа, но как христианскую святую, приобщает зрителя к ее святости, и делают немой шедевр «Страсти Жанны д'Арк» «молчаливой литургией» [3, с. 66].

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Балаш Б. Видимый человек/ Пер. с нем. // Киноведческие записки. Вып. 25. М., 1995. С. 35–88.
2. Балаш Б. Физиогномия/ Пер. с нем. М. Ямпольский // Искусство кино. 1986. № 12. С. 91–93.
3. Бейли К. Кино: Фильмы, ставшие событиями / Пер. с фр. Н. М. Фарфель. СПб.: Академический проект, 1998. 400 с.
4. Добротворский С. Кино на ощупь. СПб.: СЕАНС, 2005. 544 с.
5. Дрейер К. Фантазия и цвет/ Пер. с фр. // Киносценарии. 1989. № 2. С. 170–176.
6. Мейлах М. Пластика фильма. СПб.: РИИИ, 2006. 192 с.
7. Ямпольский М. Неожиданное родство. Рождение одной кинотеории из духа физиогномики// Искусство кино. 1986. № 12. С. 93–104.
8. Ямпольский М. Страсти Жанны д'Арк. Франция (1927) // Искусство кино. 1987. № 10. С. 116–118.

### SPISOK LITERATURY

1. Balash B. Vidimyy chelovek / Per. s nem. // Kinovedcheskiye zapiski. Vyp. 25. M., 1995. S. 35–88.
2. Balash B. Fiziognomiya / Per. s nem. M. Yampol'skiy // Iskusstvo kino. 1986. N 12. S. 91–93.
3. Beyli K. Kino: Fil'my, stavshiye sobyitiyami / Per. s fr. N. M. Farfel'. SPb.: Akademicheskiiy proekt, 1998. 400 s.
4. Dobrotvorskiy S. Kino na oshchup'. SPb.: SEANS, 2005. 544 s.
5. Dreyer K. Fantaziya i tsvet / Per. s fr. // Kinostsenarii. 1989. N 2. S. 170–176.
6. Meylakh M. Plastika fil'ma. SPb.: RIII, 2006. 192 s.
7. Yampol'skiy M. Neozhidannoye rodstvo. Rozhdeniye odnoy kinoteorii iz dukha fiziognomiki // Iskusstvo kino. 1986. N 12. S. 93–104.
8. Yampol'skiy M. Strasti Zhanny d'Ark. Frantsiya (1927) // Iskusstvo kino. 1987. N 10. S. 116–118.