

## МЕТОД, СТИЛЬ, МИРОВОЗЗРЕНИЕ В АВТОРСКОМ КИНО РОБЕРА БРЕССОНА

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

В статье рассматриваются принципы художественного воздействия фильмов Робера Брессона. Своеобразие его кинематографа определяется оригинальным кинематографическим стилем и системой методов, организующих фильмическую форму и позволяющих выразить в игровом сюжете христианское мировоззрение. Картины Брессона осмысливаются как целостный художественный мир, в котором авторский киноязык обусловлен религиозными убеждениями.

Principles of artistic impact of films by Robert Bresson, a classic of auteur cinema, are regarded in the article. The peculiarity of his films is seen through the original cinematographic style and also through the system of methods, which organise the form of a film and help to express the Christian outlook in a fiction film. Bresson's works are conceived as an integral artistic world, in which the author's cinematographic language is determined by his religious convictions.

Авторский кинематограф, определивший собой важные вехи кинопроцесса середины XX в., может мыслиться как отдельное большое явление, свидетельствующее об особенностях воздействия кино, а также о возможности реализации в нем разных художественных моделей, преследующих цель осмыслить человеческое существование. В киноискусстве 1950–1960-х гг. произошло не только интенсивное развитие языковых средств, но и появился новый герой, стали внедряться новые темы и сюжеты, поставляемые резко изменившейся в послевоенные годы жизнью. Бытие человека в указанный период стало протекать в новой социально-исторической реальности. Многие проблемы не только находили свое отражение в кинематографе, но и изучались при активном задействовании средств кинематографической выразительности. В эти годы сложился так называемый кинематограф авторов, чьи фильмы ввиду их очевидных художественных особенностей регулярно поощрялись на миро-

вых кинофестивалях. Это утвердило в киноискусстве позицию художника-индивидуалиста с ярким художественным мышлением. Философичность, психологизм, глубина проблем и яркая образность, свидетельствующие о мышлении автора-философа, стали важнейшим завоеванием, которое совершило авторское кино. Имена Федерико Феллини, Ингмара Бергмана, Пьера Паоло Пазолини, Алена Рене, Луиса Бунюэля, Жана-Люка Годара, Микеланджело Антониони определяли собой авангард мирового киноискусства и одновременно служили гарантами устойчивого интереса к открытиям авторского кино. В этот ряд может стать имя французского режиссера Робера Брессона.

На протяжении многих лет фильмы Брессона остаются примером авторской принципиальности в игровом кино. Причина такой принципиальности связана с тем, что режиссер всегда стремился жестко и бескомпромиссно подчинить свою художественную систему выражению христиан-

ских взглядов. С 1943 по 1983 г. им было снято всего тринадцать картин, и каждая из них оказывалась предметом долгих обсуждений и привлекала пристальное внимание киноведа и практиков кино.

Содержание его фильмов весьма тенденциозно. Тенденциозность определяется задачами, поставленными кинорежиссером а priori по отношению к своей кинематографической практике. Это, в свою очередь, намечает проблему формирования и осуществления целостной системы художественных приемов, раскрывающих круг идей режиссера-автора. Будучи католиком, французский кинорежиссер прежде всего стремился выразить систему христианского восприятия мира и человека в нем. Данное восприятие основывалось на догматических представлениях. Отмечая это существеннейшее условие, следует акцентировать в качестве основы всех религиозных смыслов в фильмах евангельский текст и положения католической догматики, содержащиеся в тексте мессы. «В этих фильмах мы как будто соприкасаемся с иной стороной реального мира, которую Андре Базен удачно назвал “le cote pile de la face de Dieu”» (“обратная сторона Божьего лица”)<sup>1</sup>, – писал о творчестве Робера Брессона теолог Амедей Эфр.

Робер Брессон вошел в историю кинематографа благодаря своему оригинальному авторскому стилю. С течением времени стиль в его творчестве приобретал все более четкое выражение, как бы обособляясь от содержания. Если в первом фильме «Ангелы греха» вперед выступала религиозная проблематика, заявленная в линии главной героини, то уже в третьей картине – «Дневник сельского священника» – главным средством становится оригинальная стилистическая манера. Наличие стиля, свидетельствующее о себе в каждом фильме, становится у Робера Брессона условием, объединяющим все картины. Их стилистическая однотипность объясняется присутствием в них одних и тех же постоянных стилисти-

ческих признаков: исключение сюжетных приемов, обеспечивающих динамику, остроту и даже драматизм; исключение любого намека на эмоции в игре актеров; монотонность и холодность экранного действия.

Стремление французского режиссера к совершенству выбранной им стилистической формы может показаться неподготовленному зрителю, с одной стороны, попыткой показать материальную реальность схематично, с другой – желанием с предельной тщательностью воспроизвести мир вещей и показать отношения людей в нем. Исследователь авторского кино Виктор Божович писал: «Стиль Брессона – это движение от конкретного к абстрактному, от пестрого беспорядка к единообразию – путем все большего освобождения от случайного, все большего ригоризма.

Художественная форма у Брессона – это нечто вроде монастыря, куда режиссер запирает не в меру расхолодившуюся жизнь»<sup>2</sup>. В статье, посвященной фильму «Дневник сельского священника», другой исследователь, Нина Цыркун точно описывает сущность стилистического эффекта: «Резко фрагментируя предметный фон, отрывая вещи друг от друга, Брессон преодолевает внешнюю реальность с помощью рационализации, отсылающей к Паскалю, который превзошел математику с ее торжествующим порядком и оставил ей место в “дочеловеческом” мире – место, говоря уже словами К. Леви-Стросса, “сырой” реальности, не одушевленной человеком»<sup>3</sup>. Ссылаясь на Паскаля и Леви-Стросса, Цыркун пишет о проявляющемся в стиле «рациональном» подходе режиссера, открывающем в физической реальности ее сущность, что, в свою очередь, стимулирует потребность задуматься о причине реальности. Кинематографический стиль здесь может восприниматься как особая эстетическая практика репрезентации на киноэкране вещного мира и духовных, метафизических оснований порядка в этом мире. Окружающая героев фильма реальность выглядит на экра-

не материально напряженной и одновременно разряженной. Каждый предмет представляет собой некое отдельное явление, возникающее на экране как феноменологический объект.

Проблема «авторский кинематограф Робера Брессона» подразумевает существование режиссерского метода, т. е. системы художественных приемов и их обусловленности, направленных на раскрытие философского содержания сюжета и стоящего за этим содержанием авторского мировоззрения. Благодаря такому управлению внутри фильма формируется художественное единство смыслов и приемов их кинематографического выражения.

Главный персонаж почти в каждом фильме противостоит реальности, часто показанной через свои жестокие проявления. Здесь подразумевается так называемая повседневная жестокость, как определяет ее Брессон в одном из интервью<sup>4</sup>, т. е. жестокость, с которой люди сталкиваются ежедневно: невнимательность к проблемам других, эгоизм. Такие условия часто мотивируют обстоятельства, в которых существует персонаж. Только его духовный стоицизм, его поведение вызывают предположение о существовании надежды и возможности искупления.

В героях, схожих между собой, всегда проецируются мысли автора-кинорежиссера, и таким образом находит выражение философская концепция видения мира, которую через героя (как и через другие «элементы» художественного мира фильма) пытается выразить Робер Брессон. М. Бахтин пишет об аналогичных отношениях героя-автора в литературе: «Автор – единственно активная формирующая энергия, данная не в психологически конципированном сознании, а в устойчиво значимом культурном продукте, и активная реакция его дана в обусловленной ею структуре активного видения героя как целого, в структуре его образа, ритме его обнаружения, в интонативной структуре и в выборе смысловых моментов»<sup>5</sup>.

Смысловое и художественное значение персонажа определяется особенностями его раскрытия. Зритель имеет дело с особенной и как бы акцентированной линией героя, что позволяет выявить в ней религиозные смыслы. Героев Брессона можно условно разделить по категориям: религиозные подвижники (монахиня Анн-Мари в «Ангелах греха», кюре в «Дневнике сельского священника», рыцарь Ланселот в «Ланселоте Озерном», Жанна д'Арк в «Процессе Жанны д'Арк», лейтенант Фонтейн в «Приговоренный к смерти бежал»); мытарствующие (девочка Мушетт в «Мушетт», студент Шарль в «Вероятно, дьявол», осел Бальтазар в «Наудачу, Бальтазар», Кроткая в одноименной картине); грешники (карманный вор Мишель в «Карманнике», убийца Ивон Тарж в «Деньгах»). Герои выделяются в данные категории на основании своих качеств и поступков.

Здесь уместны аналогии с агиографическим жанром: условное, но наиболее возможное определение героев, как подвижников, мытарствующих и грешников, подтверждает ее возможность. Будучи всегда в центре повествования, герой отстранен по причине отсутствия эмоций и каких-либо проявлений внутреннего состояния. По ряду внешних признаков и фабульных ситуаций он представляется аутсайдером, не совпадающим с окружающей его действительностью. Несоответствие помогает такому однозначному восприятию героя, чьи качества направлены на выявление духовной оптики восприятия его истории. «В принципе, житие святого – это не столько описание его жизни (биография), сколько описание его пути к спасению, типа его святости. Поэтому набор стандартных мотивов отражает, прежде всего, не литературные приемы построения биографии, а динамику спасения, того пути в Царствие Небесное, который проложен данным святым»<sup>6</sup>. В агиографии главным механизмом, движущим историю, становится устремлен-

ность героя к Царству Небесному. В каждом житии этот механизм обрастает определенной схемой событий.

Наличие «в центре» повествования всегда одного героя вновь ориентирует на аналогию с агиографическим жанром, где рассказывается история одного персонажа, а присутствие остальных исключается или обусловлено их функциональностью, работой на динамику истории – создание препятствий на духовном пути героя. Ситуации, где герои раскрываются, несмотря на свою непроницаемость, отчетливо «рисуют» линию трагической судьбы. Вместе с тем «трагическая» линия, единственно возможная и развивающаяся, может быть воспринята как традиционный прием, особенно когда зритель сталкивается с трагическим финалом. Наличие такой линии, казалось бы, оказывается условием, помогающим характеризовать героя. Последний, кстати, может мыслиться как герой трагедии, но это восприятие остается всего лишь допущением, поскольку кинематограф Брессона не оперирует жанровыми конструкциями. Ощущение трагизма формируется через отдельные трагические моменты линии персонажа, создающие остроту его несоответствия миру.

Ряд исследователей единодушны в оценке героя как существующего вне жанровых определенностей и при этом «маркирующего» собой оптику восприятия происходящего. «Жанна д'Арк – само упорство. Не упрямая крестьянка, которая отказывается оставить свои суеверия, а трезво мыслящая аристократка, которая знает, чего она хочет и почему. Но не принадлежат ли эти качества твердости и разумности скорее моральному, чем психологическому порядку?»<sup>7</sup> – так теолог Амедей Эфр определяет свойства героини «Процесса Жанны д'Арк». «В “Карманнике” Брессон уходит далеко от этого (системы причин и следствий поступков героя. – *В. Г.*) и далеко от того, что понимается нами как драматическая необходимость. Я бы сказал, он желает, чтобы

мы не думали о драматической необходимости вообще, но только о необходимости персонажа»<sup>8</sup>, – пишет Колин Янг, автор статьи, подробно разбирающей особенности поведения героев в кино Брессона на примере героя «Карманника». Персонаж оказывается не столько центром сосредоточения драматических событий, сколько своим присутствием и пассивным участием выстраивает их в определенную линию. Данное условие позволяет задуматься о специфике повествования у Брессона и задаться вопросом: чем же определяется характер повествования – приматом сюжета или фабулы, ведь ряд событий, который определяет судьбу героя и которым исчерпывается история, есть не что иное, как фабула? Для ответа необходимо уточнить различия сюжета и фабулы.

Следует обратиться к мысли философа-эстетика А. Казина, который, определяя «способность» традиционных приемов искусства способствовать «проявлению» обобщенно-метафизического взгляда на реальность, пишет в этой связи: «С фабульной точки зрения действие есть поток художественных событий. С сюжетной точки зрения действие есть протекание этого потока перед наблюдателем»<sup>9</sup>. В кинематографе французского режиссера зрителю приходится иметь дело со смысловой реальностью, поскольку стиливая организация уже ориентирует его на специальное мотивированное восприятие внутрикадровой реальности. Стиль вместе с фабулой выполняет функцию, которую у других режиссеров выполняет сюжет как таковой.

Сюжет является структурой более насыщенной значениями, подразумевающей более глубокое освоение повествования по сравнению с фабулой. Сюжет развивает и преобразует фабульную схему. Сюжетная конструкция у французского режиссера, напротив, не предусматривает традиционных драматических моментов, способствующих развитию сюжетного действия. Вместо этого Брессон локализует фазы-собы-

тия истории, добиваясь драматизации через показ отдельных примет происходящего. Непонимание и разобщенность молодого кюре и его прихожан в фильме «Дневник сельского священника», одиночество Мишеля, проявляющееся в том числе в столкновениях с другими героями в «Карманнике», жестокое обращение людей с ослом Бальтазаром в «Наудачу, Бальтазар», отношения королевы Гвиневеры, рыцаря Ланселота и других рыцарей в куртуазной истории «Ланселота Озерного» – везде драматизм отношений, как и сама их система, внутри фильма домысливается зрителем часто по приметам событий. То есть Брессон нивелирует и фрагментирует события, лишая их, таким образом, традиционной сюжетной внятности. Это правило одинаково касается всех событий, независимо от их значимости – как кульминационных, так и более второстепенных. Данные условия обедняют сюжет. Трудно уловить его этапы, конструкцию. Она ускользает из-за дробности и «нечеткости» происходящего.

Фабула, напротив – более ощутима. Часто пересказ брессоновских фильмов представляет собой изложение фабулы, т. е. отдельных событий, выстраивающихся постепенно в линию главного персонажа. Фабула у Робера Брессона может мыслиться помимо обычных своих функций как прием, показывающий судьбу героя подобно судьбе героя христианских житий. Поэтому аналогия с агиографией уместна. Однотипность фабулы, отсутствие в фильмах Брессона психологических конфликтов, драматургических приемов, делающих развитие событий динамичным, линейное развитие истории, равно как и духовный стоицизм героев, позволяют провести параллели с агиографическими источниками. В сюжетах Брессона неизменно действует один персонаж, в поле внимания зрителя одна судьба, конец истории должен пониматься как переход в иной мир и одновременно свидетельство последних мучений в земной жизни.

Фабулу Брессона как событийную схему можно представить в виде однотипного ряда последовательных моментов: существует герой определенного социального статуса, близкий к статусу аутсайдера в социальной иерархии или подвижник веры, чему сопутствует род занятий или духовные устремления. Герою противостоит окружающая реальность, взаимодействие с которой оборачивается «столкновениями», свидетельствующими об особых качествах, характеризующих героя. Качества выявляются и обобщаются через условие несоответствия реальности. В «Ангелах греха» заботливое участие героини в судьбе другого встречает агрессивный отпор. В «Вероятно, дьявол» Шарлю, интуитивно чувствующему лживую суть окружающей действительности, трудно общаться со многими, кто пытается повлиять на него, вывести из состояния апатии. В «Наудачу, Бальтазар» осел Бальтазар, проживая чреду мытарств, испытывает на себе человеческую жестокость в самых разных ее проявлениях. Развиваясь линейно, история на каждом этапе раскрывает несоответствие героя и реальности.

Подобно фабуле агиографических текстов, фабулы Брессона всегда имеют строго линейную структуру. Режиссер неоднократно подчеркивал свою нелюбовь к эпизодам сновидений, визуализации субъективных ощущений, возвратов в прошлое – «флэшбеков», перемещений в будущее – «эллипсов».

Разница фабулы и сюжета в картинах французского режиссера состоит и в объединении внутрифабульной структуры событий, каждое из которых рисует драматическую ситуацию героя, проявляющуюся в его столкновениях с окружающим миром. С развитием истории накапливается и становится все более очевидным ощущение несоответствия. В финале вся цепочка событий, все моменты истории обобщаются посредством пластического элемента: образа или символа (крест, ягнята, улета-

ющий голубь). История приобретает окончательное оформление как концепция видения, как художественная структура только с наличием данного финала, т. е. в связи с закономерным существованием последнего как смыслового и эмоционального итога происходящего в фильме.

Итак, сюжетная конструкция понимается в игровом кино как традиционная художественная структура, с которой происходит постоянная работа и которую возможно модифицировать. Отказываясь от нее в пользу житийной фабулы, Роберт Брессон наделяет историю героя агиографическими чертами.

Подробно останавливаясь на структуре повествования и специфике героя, нельзя не затронуть изобразительный ряд как еще одну область художественной работы и, следовательно, метода Брессона. Можно обратиться к целому ряду авторитетных исследований, где особенностям изобразительного ряда фильмов кинорежиссера уделялось отдельное внимание. В некоторых работах элементы визуального ряда описываются в качестве элементов стиля.

Описывая эффект воздействия стиля Брессона, киновед Пол Шрэдер отмечает значимость изображения в финальном кадре, находя в этом важнейший признак стиля – «стазис»: «В “Дневнике” – это тень креста, в “Карманнике” – лицо Мишеля за решеткой, в “Жанне” – обуглившийся остов костра.

Этот статичный кадр репрезентирует “новый” мир, в котором духовное и физическое могут сосуществовать, хотя и не слившись в гармоничном согласии, но как часть некой системы, все феномены которой выражают реальность трансцендентного. Обугленный костер в “Жанне” – это физический объект, но это также и духовное выражение мученичества героини. Короточе говоря, это – икона»<sup>10</sup>. В цитате Шрэдера точно обозначен момент фиксации внимания зрителя на том, что проявляет суть происходящего.

По мысли Шрэдера, прочитываемый как икона финальный кадр указывает не только на очевидность трансцендентального измерения, но и вновь проявляет христианские значения, снабжая ими «нехристианские» элементы изображения. В последних кадрах «Ангелов греха» зритель видит луч света, падающий на могилу Анн-Мари, в финале «Мушкет» – колышущуюся поверхность пруда, в «Кроткой» вдоль фасада дома падает белый шарф. Все это примеры традиционной риторики киноизображения, где находят смысловое завершение действия героев. Шрэдер наделяет финалы сакральной семантикой. Финальные образы в системе его оценки делают историю героя историей подвижника и мученика.

Непосредственное обращение к материалу картин убеждает и в постоянстве христианской символики. Это неотъемлемое свойство кинематографа Брессона обнаруживается с периодичностью, побуждающей анализировать связь символов и событий. В финале «Процесса Жанны д'Арк» героиню ведут на казнь. В этой сцене перед зрителем периодически возникает кадр, где на брезентовом потолке палатки изнутри можно увидеть тени двух голубей. Костер разгорается, героиня умирает, тени уменьшаются и исчезают, птицы улетели. Зритель замечает распятие в руках героини «Кроткой» в последних сценах фильма. Камера показывает Кроткую, сидящую фронтально. Крест в ее руках становится центром кадра и держит внимание зрителя на протяжении всего эпизода, предшествующего сцене трагической гибели. В финале «Наудачу, Бальтазар» все пространство кадра заполняют ягнята, окружая умирающего ослика. На общем плане можно видеть, как неспешно совершается процесс: все больше ягнят оказывается в кадре. Крест – центральный символ христианской религии и культуры. С ним связывается как образ Иисуса Христа, так и путь любого христианина. Крест, проявляющийся на белом

фоне в финальном кадре, окончательно отвергает все варианты осмысления судьбы юре в «Дневнике сельского священника», кроме «христианского». Следует вспомнить и о том, что ягненок считается символом Христа. Голубь – символ Духа в иконографии христианства. Улетающие голуби в финальном эпизоде соотносятся с душой Жанны д'Арк, оставляющей ее тело.

Определенность и емкость этих смыслов в финальных эпизодах создается при помощи конкретных символов христианской культуры. Ягнята или крест, возникающий на белом экране, – это решения, способствующие определенности интерпретации истории как житийной, где жизнь и смерть героя мыслятся как путь христианского подвижника. К подобным выводам зрителя подталкивает и навязчивая материальная среда в кадре. Некоторые образы и символы появляются редко, но неизменно обозначают собой оптику восприятия происходящего и передают эту функцию другим элементам изображения.

Итак, выражая внутренние процессы посредством «внешнего», Брессон создает в изображении систему стимулов интеллектуального освоения фильмической реальности. На равных здесь могут работать христианская символика, фактура, организация которой способствует иллюзии реализма исторической реальности, и «нейтральное» изображение, которое на протяжении целых эпизодов не содержит символов и не имеет прямых образных значений. Философское содержание «Ланселота Озерного», «Приговоренного к смерти», «Крот-

кой», «Четырех ночей мечтателя», «Вероятно, дьявол» и других фильмов кодируется и одновременно проявляется посредством образной функциональности всего изображения. Любой предмет, деталь обстановки, как, например, одежда – латы рыцарей в «Ланселоте Озерном», облачение тюремных стражей в «Процессе Жанны д'Арк» и т. д., формируют поле смыслов, создавая цельное видение одухотворенной реальности. Одухотворенность находит «объяснение» в христианской образности и символике.

Главными составляющими метода Брессона являются работа с сюжетом, система раскрытия героя и формирование в визуальном ряде посредством образов и символов христианской оптики восприятия повествования. Все три принципа взаимодействия и взаимодополняют друг друга. Одновременно с этим стиль, выхолащивающий физическое состояние кадра, стимулирует понимание происходящего на экране вне традиционных нормативов восприятия игрового фильма.

Стилистическая конструкция, метод, создающий и управляющий формой фильма, «предназначены» у Брессона для выполнения сложной и весьма трудной для игрового кино, в том числе авторского, задачи – выразить мировоззрение, обусловленное религиозной позицией, т. е. стиль и метод французского режиссера направлены на утверждение цельной мировоззренческой системы, в основе которой христианский взгляд на мир. В выражении этого взгляда и заключается суть художественной деятельности Робера Брессона.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Эфр А. Мир Робера Брессона // Киноведческие записки. Вып. 46. 2000. С. 332–333.

<sup>2</sup> Божович В. Современные западные режиссеры. М.: Наука, 1972. С. 88.

<sup>3</sup> Цыркун Н. «Дневник сельского священника», Франция (1950) // Искусство кино. 1990. № 3. С. 155–157.

<sup>4</sup> Шрейдер П. Вероятно, Робер Брессон. Интервью // Киноведческие записки. Вып. 46. 2000. С. 336–347.

<sup>5</sup> Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. С. 35.

<sup>6</sup> Агиография // Живов В. М. Святость: Словарь агиографических терминов. М.: Гнозис, 1994. С. 10.

<sup>7</sup> Эфр А. Указ. соч. С. 327.

<sup>8</sup> Young C. Conventional-Unconventional // Film Quarterly. 1963. № 1. Vol. XVII. P. 18.

<sup>9</sup> Казин А. Л. Художественный образ и реальность. Л.: ЛГИТМиК, 1985. С. 54.

<sup>10</sup> Шрейдер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Бressон, Дрейер // Киноведческие записки. Вып. 32. 1996/97. С. 193.