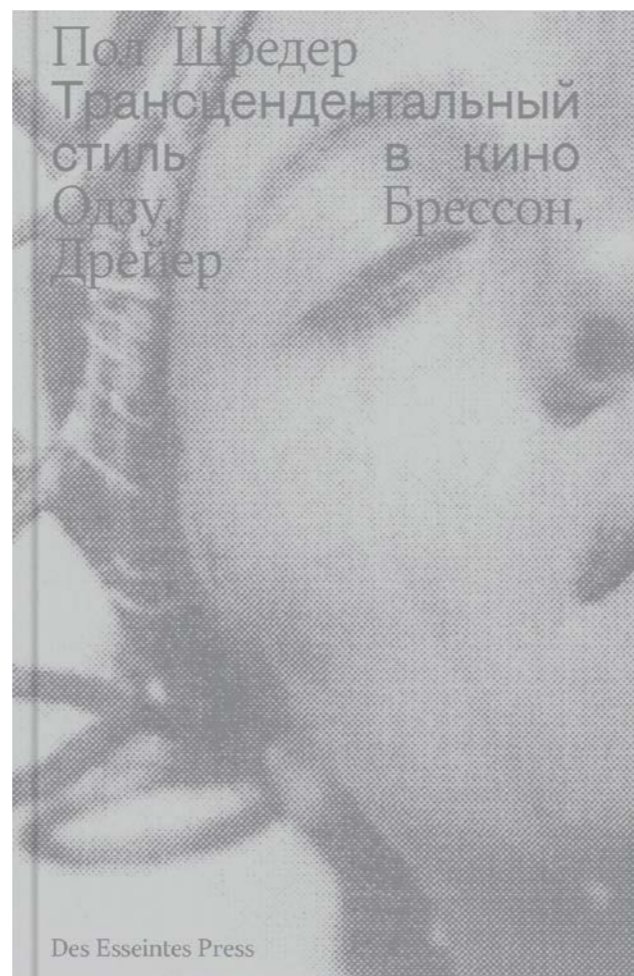


КНИЖНЫЙ ОБЗОР

ДУХ И СТИЛЬ В КИНО. ПОЛ ШРЕДЕР

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-5-251-256

Шредер, Пол. Трансцендентальный стиль в кино. Одзу, Брессон, Дрейер / Шредер, Пол; пер. с англ. А. Шульгат. М.: Московский международный университет. Московская школа нового кино. Издательство Des Esseintes Press, 2023. 240 с.: ил. (Новые медиа).



А. Д. ПЕРШЕЕВА

Школа дизайна НИУ ВШЭ,
115054, Россия, Москва,
ул. Малая Пионерская, д. 12
apersheeva@hse.ru

Пол Шредер как автор чем-то напоминает Марселя Дюшана: будучи молодым человеком, он в порядке то ли исследования, то ли игры, то ли того и другого разом решил взяться за сложную тему, задался вопросами, о которых не принято было рассуждать, и с ходу обнаружил ответы, которые остальным еще предстояло осмыслить. На такое осмысление порой требуется много лет. Реди-мейды дадаиста Дюшана относятся к 1910-м годам, но они были по-настоящему вписаны в историю искусства лишь тогда, когда их смысл раскрылся в контексте провокаций неодадаистов в 1950-е годы, а идеи Шредера о «трансцендентальном стиле» в кино, высказанные в начале 1970-х, получили завершённую форму в 2010-е, когда этот дух «медленного кино» был отрефлексирован не только режиссерами-экспериментаторами, но и видеохудожниками. Ретроспективная выставка Дюшана показала, насколько влиятельным оказался его «Фонтан», а второе издание книги Шредера расширяет границы дискурса о духовной составляющей экранного образа. Дюшан сделал авторские повторы своих объектов и собрал их вместе, Шредер же дополнил книгу предисловием, в котором анализирует ту часть художественного процесса, которая сегодня (30 лет спустя после публикации) кажется особенно важной. Как говорили древние: *ars longa*.

Впервые книга Пола Шредера «Трансцендентальный стиль в кино» была опубликована в 1972 году и вскоре стала одной из ключевых работ в области теории авторского кино. Впрочем, едва начав читать этот текст, понимаешь, что его автор не киновед и не историк кино, а практик. Впереди у Шредера будут выдающиеся сценарные («Таксист», «Бешеный бык», «Последнее искушение Христа») и режиссерские работы («Дневник пастыря»), в которых видно стремление создавать неповторимую интонацию для каждого из проектов, адаптировать язык кино к «речи» конкретного фильма. И для того, чтобы прийти к этому, молодой Шредер пытается выстроить теоретическое объяснение удивительной силе воздействия ряда классических картин. Он рассуждает о стиле режиссеров-авторов, которые используют, казалось бы, довольно скупые выразительные средства, но при этом умеют вывести экранный образ далеко за пределы повседневности, показать то, что лежит за рамками истории, то, что «трансцендентно» по отношению к ней. Такие фильмы расширяют представление зрителей о возможностях экранного образа в целом.

Жан Митри говорил о том, что кинематограф обладает способностью превращать реальность в речь (логос) посредством структурирования вещей¹. Киноязык в самом деле обладает удивительным свойством: с одной стороны, он сверхмиметичен, потому что фиксирует реальный облик предметов посредством пленки или цифровой матрицы, с другой же стороны, фильм фрагментирует и пересобирает реальность средствами монтажа, создавая на экране как документально точные, так и совершенно невозможные комбинации с одинаковой легкостью. Что это может дать нам? Теория кино

1 Митри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма / Строеие фильма. М.: Издательство «Культура»; Издательская группа «Альма Матер», 2024. С. 262.

почти с самого начала развивалась одновременно с практикой, и к 1940-м годам казалось, что режиссеры опробовали все возможные приемы создания эффектного зрелища: интересные ракурсы и движение камеры, выразительное освещение, динамичный монтаж, звук, захватывающие сюжетные повороты, убедительную игру актеров... А в 1950-е появились кинематографисты, которым весь этот арсенал выразительных средств оказался не нужен. Почему?

Многие писали о неповторимом обаянии работ Робера Брессона, о духовной наполненности фильмов Карла Теодора Дрейера, о поэтичности образов Ясудзиро Одзу, но едва ли кто-то до Шредера всерьез старался разобраться в том, как именно этим режиссерам удается вывести зрителя на размышления о спиритуальном.

Шредер начинает с философского обоснования своего подхода, опираясь на труды Андре Базена и концепции восточной (дзен-буддизм) и западной (христианский экзистенциализм) мысли. Он показывает, что трансцендентный стиль в кино строится не на изображении чудес или мистических событий, а на системе формальных приемов, которые вызывают у зрителя ощущение инаковости, чего-то, выходящего за пределы повседневности. И, хотя у каждого из анализируемых Шредером режиссеров этот стиль строится по-своему, ему все же удается выделить несколько общих черт:

Минимализм: отказ от избыточного действия, диалогов и визуальной насыщенности.

Статичность кадра: длинные планы, неподвижная камера, композиция, напоминающая живопись.

Тишина и паузы: использование молчания как инструмента напряжения и рефлексии.

Деперсонализация персонажей: герои лишаются индивидуальных черт, становясь символами универсальных состояний.

Автор детально разбирает фильмы каждого из режиссеров. Например, в случае с Одзу («Токийская повесть») Шредер акцентирует внимание на «кадрах-подушках» — статичных сценах без действия, которые задают медитативный ритм, а также на композиции кадра, в центре которой постоянно оказывается дверной проем, метафора переходного состояния. Брессон («Дневник сельского священника») использует аскетичную игру непрофессиональных актеров, чтобы подчеркнуть отстраненность от мирского. Дрейер же («Страсти Жанны д'Арк», «Слово») достигает интенсивности духовного переживания через крупные планы и абстрактный фон, вырывающий героев из конкретного времени и пространства, превращая историю в иносказание. Описание и анализ каждого из фильмов по-настоящему интересно читать, возникает ощущение, будто слушаешь режиссерские комментарии к фильму, складывается ясное понимание того, «как это



Кадр из фильма Карла Теодора Дрейера
«Страсти Жанны д'Арк». 1928

сделано». Однако Шредер не упускает из виду и ключевой вопрос своего исследования: «Для чего это сделано?»

Кинематограф как модернистский вид искусства наследует классическим медиа не только в хрестоматийных сюжетах и визуальных решениях, но и в целеполагании, аксиологии. Мы создаем произведения искусства по множеству причин, и важное место среди них занимает осмысление нашего небытового опыта, попытка выразить невыразимое, передать трансцендентное. И это делается не только и не столько через нарратив. Фильм о монахине может получиться совершенно обыденным и оставить дух зрителя без движения, несмотря на красивые соборы в кадре или цитаты из Писания. В то же время история о коротком путешествии пожилых родителей в гости к своим детям, рассказанная с определенной визуальной «интонацией», оказывается пронзительной метафорой бесприютности человека в мире, невозможности людей по-настоящему открыться друг другу. Незамысловатый в повествовательном и техническом планах фильм Одзу «Токийская повесть» становится экранным иероглифом одиночества, который раскрывает столько смыслов, сколько зритель готов будет воспринять, созерцая его. Шредер подчеркивает связь трансцендентального кино с живописью, которая на протяжении столетий служила для людей окном в мир инобытия.

Вслед за Кандинским рассуждая о духовном в искусстве, Шредер приходит к заключению, что «в каждую эпоху зритель тянется к этой особой форме, к этому пятну на спектре (будь то искусство, религия или философия), которые могли бы привести к великой тайне. Сегодня никакой стиль в кинематографе не способен выполнить ключевую задачу так хорошо, как это делает трансцендентальный стиль, и никакие картины не сравнятся в этом с фильмами Одзу и Брессона» (с. 214).

В ответ хочется воскликнуть: «А как же Тарковский, Антониони, Ромер?!»

Работу о «трансцендентальном стиле» критиковали за выбор лишь трех режиссеров для раскрытия столь масштабной темы, и, если бы перед нами была, например, диссертация, упрек был бы оправдан, однако Шредер пишет совсем в ином ключе. Его стиль ближе к эссеистике, это виртуозный анализ фильмов, которые тронули лично его, интуитивный кураторский отбор феноменов, который не нуждается в оправдании. Это своевольный эстетический манифест синефила 1970-х годов, его выбор можно принять или отвергнуть, но сложно не попасть под его обаяние.

Что еще более ценно, так это предисловие ко второму изданию, написанное в 2018-м, в котором Шредер кратко пересказывает и обстоятельно обдумывает те метаморфозы, которые произошли за это время с авторским кино, обращенным к вечности. А произошло немало! В новом тексте Шредер не замыкается на узком круге имен, а приводит длинный список режиссеров, снимающих «медленное кино», и обозначает его связь с «трансцендентальным стилем». Он снова говорит о том, на что способен кинематограф, понятый как инструмент познания и расширения границ внутреннего мира зрителя: «Поначалу кинематограф обещал стать чем-то вроде реки, по

которой плывут спущенные вами на воду образы. Фотография во времени. Кино само по себе было нарративом, даже если изображало прибытие поезда: сначала появлялся поезд, потом он останавливался, выходили пассажиры и т. д. Добавьте этот образ к следующему, и вот история начинается. Время помогает рассказывать истории. Медленные фильмы меняют порядок в этих отношениях. Время становится историей — или по крайней мере ее главным компонентом. Медленное кино исследует, как время влияет на образы. Это кино эмпирическое, а не объясняющее» (с. 21).

Для медленного кино Шредер выводит свой набор характерных приемов: съемка широкоугольным объективом, статичный кадр, минимальное покрытие сцены, визуальная равномерность, отложенный монтаж и другие. В число мастеров медленного кино входят такие режиссеры, как Штрауб, Акерман, Росселлини, Мидзогути, Параджанов, Малик, Брэкидж, Вирасетакул, и многие другие.

А фигура Тарковского и его концепция «запечатленного времени» теперь занимают центральное место в диаграмме, описывающей структуру этой киновселенной. Ведь именно благодаря Тарковскому медленное кино было «легитимировано», а авторы, снимающие поэтические и философские картины, перестали зависеть от продюсеров и индустрии и стали работать на гранты от культурных организаций и арт-институций. Признание ценности таких картин дало импульс и развитию видеоарта — экранного искусства, занимающего промежуточное положение между кинозалом и галерейным пространством. Шредер упоминает нескольких видеохудожников в своем тексте и точно показывает то, как искусство видео связано с традицией авторского кино. Странно, что в его краткий список не попал признанный мастер работы с длительностью кадра Билл Виола... Как знать, может быть, его имя прозвучит в предисловии к следующему изданию книги?