

Секция «История и теория мировой культуры»
"Чистое кино" Робера Брессона.

Петров Михаил Борисович

Студент (магистр)

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Философский факультет, Кафедра истории зарубежной философии, Москва, Россия

E-mail: RosesForRome@yandex.ru

Наличие пишущего предмета еще не делает человека писателем. Кисть и краски осваивались людьми на протяжении тысячелетий. Почему же с камерой и магнитофоном все должно быть по-другому? Робер Брессон говорил, что это «чудесные машины, упавшие к нам с неба», а кинематограф — это «новый способ письма».

Театр в кино недопустим - это два разных искусства и кино должно отстаивать свою самостоятельность. Если человек принес камеру в театр и начал записывать, то получится не кино, а просто записанный на пленку театр. В своей борьбе с театром Робер Брессон стал создателем кино в самом грандиозном смысле этих слов.

Стиль Брессона называют «трансцендентальным», а его картины «чистым кино», где показывается только самое необходимое и только то, что можно показать без обмана и трюков. Редкие сцены насилия у Брессона если и присутствуют, то очень условно, как бы говоря: «в действительности этот герой был сильно избит, и мы даже не пытаемся показать вам как это было на самом деле, но вот как это примерно выглядело».

Одна из задач, которую ставил перед собой Брессон - заставить работать воображение зрителя. В картине «Ланселот Озерный» рыцарский турнир нам предстает как колеблющееся в руке у война копьё, скачущие по песку арены ноги лошади, несколько вельмож, сидящих среди других на трибуне и т.д. Сцена никогда не показана целиком, но всегда мы видим лишь детали. Именно эта последовательность создает драму и именно так смотрим мы сами, наш взгляд выхватывает части пространства, а наше сознание уже затем составляет из этого единую картину. В этом ключевое отличие камеры от человеческого глаза: первая снимает беспристрастно все, что попадает в объектив, когда второй зачастую лишь узник огромного числа факторов.

Аскетизм и простота фильмов Брессона в том, что показывается лишь то, что нельзя не показать. Все, что нельзя выразить молчанием и мимикой, выражается словами и если только не хватает слов можно прибегнуть к жестам и действиям. Особую роль играет звук. Брессон отмечал в некоторой степени превосходство слуха над зрением: «Глаз (как правило) поверхностен, ухо глубже и догадливей. Шум поезда рисует перед нами весь вокзал». В одном из интервью режиссер отмечал, что отснятый кадр всегда сохраняет в себе долю наигранности, но звук всегда остается звуком. Он мог провести в звукозаписывающей студии целый день, записывая звук падающей кочерги потому что в сцене, происходящей в глубокое средневековье этот звук для зрителя будет единственным до конца подлинным, кочерга падала столетия назад с тем же звуком, что и сейчас.

Брессон не использовал профессиональных актеров и тем более звезд. Кандидатов на роль он искал среди знакомых и друзей, а отбирал их по телефону исключительно по голосу (само собой в фильме люди так же говорили своими собственными голосами). Снимались в его фильмах не актеры, но «модели». Все действия «моделей» находились под полным контролем режиссера, им запрещалось не только играть, но и вообще выражать какие-либо эмоции. Брессон называл это «говорить нормально». Люди не знали кого именно они играют и о чем фильм. Все реплики они заучивали наизусть и произносили максимально монотонно, Брессон даже предлагал моделям во время съемок думать о чем-нибудь другом. Огромное количество дублей (исчисляемое десятками) доводило действия

моделей до полного автоматизма. Такой метод работы уничтожал все внешнее и открывал дорогу внутреннему. Сквозь монотонность прорывались как бы случайные эмоции, рожденные внутри человека. Брессон подчеркивал, что ему важно не то как человек произнесет слова своей роли, а те чувства, на которые эти слова его спровоцируют. Модели сами не знали, как они выглядят, вся их «игра» была на уровне бессознательного. Этот путь для Брессона был магистральным путем к настоящему реализму, ведь 9 из 10 наших действий мы совершаем бессознательно, автоматически. Когда Брессон добивался того, чтобы человек в кадре оставался самим собой и потом одевал его в одежду католического архиепископа XV века, то он получал буквально того самого архиепископа, ведь тот, живя в своем XV веке и не подозревал в каком времени он живет и так же, как и мы сегодня спрашивал кто же он такой и уж конечно все его движения к зрелому возрасту стали такими же заученными и непроизвольными, как и наши. Такой подход приводил к полной независимости происходящего в кадре от зрителя (роль которого для актера играет око камеры), люди в буквальном смысле просто живут. Вероятно, более реалистичным было бы только вернуться в прошлое и установить повсюду скрытые камеры.

Вряд ли стоит удивляться тому, что широкой публике Брессон неизвестен, по его собственному признанию это связано с тем, что сегодня человек приучен к определенному типу фильмов и картины мастера, редко длящиеся больше полутора часов, кажутся ему слишком долгими. Впрочем, нельзя сказать, что это непризнанный режиссер. Андрей Тарковский неоднократно говорил, что это один из его любимых режиссеров и даже более того - его учитель, который оказал самое большое влияние на его творчество. Жан Люк Годар прямо говорил, что французское кино это Брессон, как Достоевский это русский роман, а американский режиссер и сценарист Пол Шредер (в числе его картин легендарный «Таксист») одну из своих ключевых работ так же посвятил творчеству Брессона.

Источники и литература

- 1) 1. Robert Bresson. Notes on the Cinematographer Sun & Moon Press, May 1997. Classics Series, No 124. 136 pages (пер. с фр. Оксана Гилюк, 2007. Взято с сайта <http://www.imaginaire.ru/>)
- 2) 2. Bresson interviewed by the French press. Michel Esteve: Robert Bresson, collection Cinéma d'Aujourd'hui, 1962, no. 8, éditions Seghers. С сайта robert-bresson.com
- 3) 3. Robert Bresson in conversation with Ronald Hayman. Transatlantic Review No. 46/7, Summer 1973 (London). Взято с сайта robert-bresson.com
- 4) 4. Charles Thomas Samuels, Encountering Directors, New York: G.P. Putnam & Sons, 1972. Взято с сайта robert-bresson.com
- 5) 5. François Weyergans Without A Trace (Bresson ni vu ni connu) France, First Run Icarus Films. 64 minutes / B&W / 1994.
- 6) 6. Leo De Boer, Jurrien Rood. Road to Bresson (De Weg naar Bresson) Netherlands, Dutch Filmmuseum. 54 minutes / 1984.
- 7) 7. Дела Брессона. Евгений Гусятинский, 2004, «Киноведческие записки», №70.
- 8) 8. В. Божович. «Современные западные кинорежиссеры», изд. «Наука», М., 1972