

EPISTEMOLOGICAL STUDIES IN PHILOSOPHY,
SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES

ISSN 2618-1274 (Print), ISSN 2618-1282 (Online)

Journal home page: <https://visnukpfs.dp.ua/index.php/PFS/index>

ФІЛОСОФІЯ

Сергій Вікторович Григоришин

Кандидат філософських наук, доцент
Тюменський державний університет,
вул. Володарського, 6,
Тюмень, 625003, Росія

Sergey Viktorovich Grigorishin

Candidate of Philosophical Sciences,
Associate Professor of Philosophy,
6 Volodarskovo Street,
Tyumen, 625003, Russia

E-mail: s.v.grigorishin@utmn.ru, ORCID ID:

УДК 13 +122

ПРО ВІДМІННІСТЬ ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНОГО СТИЛЮ І ТЕОЛОГІЇ КІНО

Received 19 October 2020; revised 10 November 2020; accepted 27 November 2020

DOI: 10.15421/342029

Анотація

Розглядається проблема співвідношення підходів до розуміння релігійного кінематографу. У центрі уваги знаходиться теорія трансцендентального стилю в кіно Пола Шредера. Розкриваються головні аспекти цієї теорії. Показані причини, внаслідок яких теорія Шредера не стала домінуючим напрямом у рамках філософії кіно. На прикладі фільму Пола Шредера «Щоденник пастиря» показані сильні і слабкі сторони теорії трансцендентального стилю. Детально розглянуті прецеденти створення релігійного кіно в американській і італійській кінематографічних культурах. На прикладі фільмів на біблійські сюжети розкрита специфіка побудови протестантського і католицького образу Христа. У американському кінематографі до середини 1960-х років домінувала тенденція класичного костюмного фільму в епічному стилі. З початку 1980-х років новою тенденцією став розвиток телеєвангелізму, в якому істотну роль грали телестановки новозавітних історій. Цей напрям не породив якісних фільмів. У італійському кінематографі кралицями зразками релігійного кіно можуть вважатися фільми Пазоліні, Росселліні і Дзефіреллі. Показана еволюція розвитку теми релігійного кіно. Якщо перші два режисери опиралися на традицію неореалізму, то Дзефіреллі йшов від естетики класичної костюмної драми. Фільм Дзефіреллі «Ісус із Назарета» став еталоном релігійного кінематографу. Інші формати релігійного стали з того часу не актуальні. Теорія трансцендентального стилю в кіно спробувала запропонувати альтернативу у формі авторського кіно з релігійним підтекстом. Проте вплив теорії Пола Шредера виявився мінімальним. В той же час, режисери, зараховані Шредером до трансцендентального стилю, стали класичними зразками теології кіно. Відображення нових форм релігійності мали місце у фільмах, книгах, статтях та інтерв'ю Дрейера, Брессона і Бергмана. Поєднання теорії Шредера і фільмів вказаних режисерів дозволяють говорити про побудову вдосконаленої теорії трансцендентального стилю, названою в статті теологією кіно.

Ключові слова: *Теологія кіно, філософія кіно, семіотика, трансцендентальний стиль, Брессон, Дрейер, Бергман, Шредер.*

Differentiation Between Transcendental Style and Cinema Theology

Abstract

The article deals with the problem of the ratio of approaches to understanding religious cinematography. The focus is on Paul Schrader's theory of transcendental style in cinema. The main aspects of this theory are revealed. The reasons why Schrader's theory did not become the dominant direction in the framework of cinema philosophy are shown. The example of Paul Schrader's film "First Reformed" shows the strengths and weaknesses of the theory of transcendental style. The precedents of the creation of religious cinema in American and Italian cinematic cultures are considered in detail. On the example of films based on biblical subjects, the specificity of constructing the Protestant and Catholic image of Christ is revealed. Until the mid-1960s, American cinema was dominated by the classic epic-style costume film trend. Since the early 1980s, a new trend has been the development of televangelism, in which the television dramas of New Testament

stories played an important role. This trend has not spawned quality films. In Italian cinema, the films of Pasolini, Rossellini and Zeffirelli are considered the best examples of religious cinema. The evolution of the development of the theme of religious cinema is shown. If the first two directors relied on the tradition of neorealism, then Zeffirelli went from the aesthetics of the classic costume drama. Zeffirelli's film "Jesus of Nazareth" has become the standard of religious cinema. Other formats of religious steel are not relevant since that time. The theory of transcendental style in cinema tried to offer an alternative in the form of auteur cinema with religious overtones. However, the impact of Paul Schrader's theory was minimal. At the same time, the filmmakers, ranked by Schrader in the transcendental style, became classic examples of theology of cinema. Reflection of new forms was in films, books, articles and interviews by Dreyer, Bresson and Bergman. The combination of Schrader's theory and these directors allows us to speak about the construction of an improved theory of transcendental style, called in the article the theology of cinema.

Key words: Cinema theology, cinema philosophy, semiotics, transcendental style, Bresson, Dreyer, Bergman, Schrader.

О различии трансцендентального стиля и теологии кино

Аннотация

В статье рассматривается проблема соотношения подходов к пониманию религиозного кинематографа. В центре внимания находится теория трансцендентального стиля в кино Пола Шредера. Раскрываются главные аспекты этой теории. Показаны причины, по которым теория Шредера не стала доминирующим направлением в рамках философии кино. На примере фильма Пола Шредера «Дневник пастыря» показаны сильные и слабые стороны теории трансцендентального стиля. Детально рассмотрены прецеденты создания религиозного кино в американской и итальянской кинематографических культурах. На примере фильмов на библейские сюжеты раскрыта специфика построения протестантского и католического образа Христа. В американском кинематографе до середины 1960 годов доминировала тенденция классического костюмного фильма в эпическом стиле. С начала 1980 годов новой тенденцией стало развитие телеевангелизма, в котором существенную роль играли телестановки новозаветных историй. Это направление не породило качественных фильмов. В итальянском кинематографе лучшими образцами религиозного кино могут считаться фильмы Пазолини, Росселлини и Дзеффирелли. Показана эволюция развития темы религиозного кино. Если первые два режиссера опирались на традицию неореализма, то Дзеффирелли шел от эстетики классической костюмной драмы. Фильм Дзеффирелли «Иисус из Назарета» стал эталоном религиозного кинематографа. Другие форматы религиозного стали с этого времени не актуальны. Теория трансцендентального стиля в кино попыталась предложить альтернативу в форме авторского кино с религиозным подтекстом. Однако воздействие теории Пола Шредера оказалось минимальным. В то же время, режиссеры, причисленные Шредером к трансцендентальному стилю, стали классическими образцами теологии кино. Отражение новых форм религиозности было в фильмах, книгах, статьях и интервью Дрейера, Брессона и Бергмана. Соединение теории Шредера и фильмов указанных режиссеров позволяют говорить о построении усовершенствованной теории трансцендентального стиля, названной в статье теологией кино.

Ключевые слова: теология кино, философия кино, семиотика, трансцендентальный стиль, Брессон, Дрейер, Бергман, Шредер.

Постановка проблеми

В наші дні значної популярності набули дослідження в області cinema studies. Принциповою відмінністю таких досліджень від традиційної науки film studies полягає в тому, що cinema studies не включає себе в спадкоємний зв'язок з традиційним кінознавством. Замість цієї традиції, cinema studies спирається на дослідження кіно в

семіотиці та філософії.

Виклад основної частини

Про кіно стали писати культурологи і філософи, які володіють понятійним апаратом класичної і сучасної філософії. Напевно, один з яскравих прикладів експансії філософії в cinema studies можуть служити постійні відсилення до кінематографічних сюжетів в численних книгах Славоя Жижека [Жижек

1999].

Великим хітом став фільм «Кіногід збоченця», в якому словенських філософ з несподіваних позицій розкриває такі відомі фільми, як «Матриця» Вачовські або «Птаха» Хичкока. Зараз рідко можна знайти сучасного філософа, який у науковій чи публіцистичній формі не висловився б про кіно.

В той же час дихотомія «традиційне кінознавство vs філософія кіно» приховує складнішу природу взаємовідношення глядача і кіно. Cinema studies і філософія кіно непомітно для себе виштовхнули з поля зору альтернативні способи інтерпретації кінофільмів.

Як приклад приведу не перекладену книгу Пола Шредера «Трансцендентальний стиль в кіно: Одзу, Брессон і Дрейер» [Schrader 2018]. Написана в далекому 1972 році, ця монографія свого часу привернула глядачів і кінокритиків до фігури Ясудзиро Одзу. Відтоді фільми Одзу стали абсолютною японською класикою, а книга Шредера ґрунтовно забута.

Схожим чином склалася доля фільмів Карла-Теодора Дрейера і Робера Брессона. Мало популярні у масового глядача, фільми данця і француза органічно вписувалися в рамки трансцендентального стилю. Але автор цього поняття, як і вся його концепція, навіть у вузьких кругах кінознавців не стали особливо популярними.

Нещодавно виникле пожвавлення уваги до фігури Шредера і його поняття трансцендентального стилю було пов'язане з двома подіями. Як відомо, Шредер є не лише кінокритиком, але і режисером фільмів. У 2017 році вийшов його фільм «Щоденник пастиря», а в 2019 році з'явилося нове видання «Трансцендентального стилю в кіно» з новою авторською передмовою [Schrader 2018].

Варто відмітити, що ні фільм, ні книга не викликали помітного резонансу ні у критиків, ні у філософів, ні у глядачів. Це пояснюється не лише тим фактом, що ім'я Шредера зараз маловідоме, але й тим, що фільм виявився явною режисерською невдачею. А у книзі все найважливіше було відоме вже з першого видання. Нова передмова, швидше, розмивала межі трансцендентального стилю,

що контрастувало з чіткими понятійними рамками в класичному виданні книги [Bordun 2019].

«Щоденник пастиря», в оригіналі названий «First Reformed», був знятий з амбіцією поєднати в одному кінотворі «Щоденник сільського священника» Брессона, «Причастя» Бергмана і з'єднати ці сюжети з втіленням у життя шредерівського трансцендентального стилю. Фільм виявився досить слабким. Головний герой, священник, зовсім не нагадує ні молодого кюре з Амбрикура, ні старіючого пастора Томаса Еріксона. За кожним з двох перерахованих героїв стояла не лише рука майстра, але й літературна традиція від Бальзака до Бернаноса.

Так, кюре з Амбрикура важливий не як просто трагічна у своїй вірі особа, а як справжнє втілення християнських страждань. Зрозуміти те, ким він є, ми можемо з майстерно відібраних Брессоном діалогів з роману Бернаноса. А магія кіно початку п'ятдесятих років, коли фігура священника тільки приходила в кінематограф, явно контрастує з плоскою і мертвою картинкою 2017 року.

Якщо говорити про образ пастора Томаса Еріксона, то сам Бергман признавався, що фільм «Причастя» знятий за мотивами «Щоденника сільського священника» Бернаноса. Цей фільм цілком занурений в магію кіно самого початку шестидесятих. Бергман розповідає свою версію життя страждаючого від відсутності віри в Бога пастора. Кюре непохитний у вірі, пастор незламний у кризі віри. Між Брессоном і Бергманом немає ні полеміки, ні діалогу. Обидва режисери пропонують своє прочитання Бернаноса і не більше того.

Як не парадоксально це стверджувати, але «Щоденник пастиря» Шредера, явно сюжетно залежний від двох вищезгаданих фільмів, зовсім не проникає у світ «Щоденника сільського священника» Жоржа Бернаноса. Шредер пропонує глядачеві не третє прочитання роману Бернаноса, а свій погляд на фільми Брессона і Бергмана. Ця заздалегідь програшна позиція, оскільки добре відомо, яке місце література займає у фільмах Бергмана і Брессона.

Але навіть якщо врахувати відхід від

літературного першоджерела, занурення в зовнішні обставини життя священика Ернста Толлера, головного героя фільму Шредера, вдається режисерові погано. Усі діалоги вимучені, хоча й видно, що вони взяті з особистого досвіду Шредера. Спроба осучаснити зовнішній світ і залишити в якості позачасового еталону непохитну фігуру священика, був хід абсолютно провальний.

Кюре з Амбрикура показаний як сучасник інших героїв фільму Брессона. Занурення в душевний світ героїв другого плану дозволяли Брессону уточнити конфігурацію внутрішнього світу кюре. А пастор Томас Еріксен не лише сучасник інших героїв «Причастя», але єдиний серед них що втратив віру.

Ні Брессон, ні, тим більше, Бергман, в образі головного героя не намагалися показати моральний і духовний ідеал. З якоїсь причини цей факт не був усвідомлений Шредером. Звідси починаються помилки в конструюванні образу отця Ернста Толлера. Він – ідеальний пастор, навколо якого кружляє гинучий світ невіразно показаних другорядних персонажів. Ернст Толлер представлений як герой, який від самого початку, і навіть якось автоматично, врятований. З цієї причини з фільму абсолютно зникає драма, яка є домінуючою у фільмах Брессона і Бергмана.

Варто визнати, що в «Щоденнику пастиря» часто зустрічаються досить тривіальні сцени, в яких бездумно копіюються класично епізоди. Досить навести лише один приклад. У останній частині фільму дівчина Мері, що часом розмовляє з пастором на високі теми, приходять до нього додому. З невідомої причини вони лягають на підлогу і злітають в космос. Ця сцена копіює Харі з «Солярису» Тарковського, котра левітує перед Крісом під електронне трактування музики Баха.

Настільки велику увагу фільму Шредера ми приділяємо лише для того, щоб показати, наскільки невдалою спробою було вольове рішення Пола Шредера написати себе в традицію кінематографа в трансцендентальному стилі. Хороший дослідник і відомий сценарист, Шредер так і не став по-справжньому режисером в трансцендентальному стилі.

Не може не виникнути питання, наскільки творча невдача з фільмом «Щоденник пастиря» пов'язана з пробілами в самій ідеї трансцендентального стилю. Можливо, сама ідея має бути в корені переглянута.

Проте ранні ідеї Шредера зберігають свою актуальність, хоча, треба визнати, що аж до наших днів нові книги з трансцендентального стилю в кіно так і не з'явилися. Втрата інтересу до теорії Шредера пояснюється не лише тим, що в його книзі початку сімдесятих була цілком проігнорована домінуюча в той час семіотична традиція, але й тим, що Шредер в якості еталону обрав кіно на релігійну тему.

Тут важливий історичний контекст. Релігійне кіно до кінця 1960-х і до початку 1970-х рр. було традиційною вотчиною двох домінуючих напрямів. З одного боку були популярні американські широкоформатні фільми на біблейські сюжети, а з іншою, після завершення Другого Ватиканського собору [Документи, 2004], католицька церква ґрунтовно взялася за культуру, в першу чергу за кіно.

Першою ластівкою в новому католицькому прочитанні релігійного кінематографа став фільм П'єра-Паоло Пазоліні «Євангеліє від Матвія» (1964). Варто відразу відмітити, що цей фільм, в цілому витриманий в естетиці італійського неореалізму, не зовсім підходив до формату модернізованого католицизму. По-перше, сама фігура режисера була, для виконання завдання побудови релігійного кіно, сумнівного. Відкритий гомосексуаліст і відомий діяч лівого руху, Пазоліні самостійно обрав трактування новозавітного сюжету, залучаючи навіть для виконання головних ролей непрофесійних акторів, включаючи навіть роль Ісуса Христа. По-друге, у фільмі Пазоліні досить ясно висловлювалась думка про те, що Ісус - це бунтар, котрий відображає в епоху еллінізму сучасні погляди нових лівих середини ХХ століття.

З цієї причини католицькій верхівці потрібне було не авторське кіно, а точно і бездоганно виконане замовлення. Соціалістичне або комуністичне трактування образу Христа, очевидно, теж не віталось. Для нашої теми тут суттєво те, що підстави

релігійного кіно були закладені в католицькій Італії.

Протестантський Голлівуд оперативно відреагував на появу фільму Пазоліні. Вже в 1965 році режисер Джордж Стівенс представив стрічку «Найвеличніша з будь-коли розказаних історій». Стівенс не був одним з провідних режисерів Америки, хоча знімав фільми ще з середини тридцятих років. Найбільш відомим був його фільм «Гігант», в якому останню свою роль зіграв легендарний Джеймс Дін. Саме поява Діна у фільмі Стівенса стала причиною популярності «Гіганта». Але за своїми художніми якостями цей кінофільм значно поступався іншому фільму за участю Джеймса Діна, «Бунтареві без причини» Ніколаса Рея.

На роль Христа у фільмі Стівена був запрошений добре відомий за фільмами Ингмара Бергмана шведський актор Макс фон Сюдов. Проте навіть Сюдов не поліпшив типовий дорогий голлівудський колос. Легко уявити, як замість історії Христа в тому ж антуражі і стилістиці міг бути знятий, наприклад, фільм про Юлія Цезаря або, якщо додати трохи орієнталізму, кіно про фараона Рамзеса II. До речі, саме в такій стилістиці десятьма роками раніше був поставлений ремейк Сесіля де Мілля «Десять заповідей». Першу версію ще в епоху німого кіно теж зняв де Мілля.

«Найвеличніша з будь-коли розказаних історій» не стала проривом в області релігійного кіно. Стало ясно, що прийоми, вироблені ще у фільмах Грифіта, котрі більше ніж півстоліття нескінченно експлуатувалися, тепер не працюють. Картонна постановка біблейської історії зникла з великого екрану і відродилася в США у восьмидесяті роки, з приходом до влади Рональда Рейгана. З цих пір і по наш час зняті сотні фільмів на біблейські сюжети, жоден з яких так і не зміг вийти на рівень великого екрану і стати зразком релігійного кіно. В той же час, сам факт наявності фільмів на старозавітну і новозавітну тематику зберігав за Америкою статус країни, в якій створений дієвий контроль на цьому ідеологічному напрямі.

У сімдесяті роки ініціатива зі створення

зразка релігійного кіно знову перейшла до Італії. Патріарх неореалізму Роберто Росселліні, котрий отримав всевітнє визнання за фільм «Рим - відкрите місто», через тридцять років після свого тріумфу і за два роки до смерті зняв фільм «Месія» (1975). Тут доречним буде нагадати, що данський режисер Карл-Теодор Дрейер, один з класиків трансцендентального стилю, до кінця життя сподівався зняти фільм про Ісуса Христа, але так і не зміг втілити свій задум в життя.

Останні 25 років своєї режисерської кар'єри Росселліні знімав як кінофільми, так і телефільми. Як не дивно, але краще, за винятком «Месії», було ним знято для телебачення. Незвичайні біографічні фільми про Рене Декарта, Блеза Паскаля і, особливо, про Людовика XIV, явно не вписувалися в традиційні рамки просвітницьких телепрограм. Глибоке знайомство Росселліні з першоджерелами можна було відмітити буквально в кожному кадрі. Наприклад, у фільмі про Декарта постійно звучить питання режисера про те, як Декарт взагалі став можливий? Очевидно, цю постановку проблеми Росселліні не придумав, а взяв з філософії французького неотомізму, в першу чергу з робіт Жака Марітена.

Та біографії великих людей служили для італійського режисера лише прелюдією до постановки по-справжньому великої проблеми, суть якої полягала в складності відображення засобами кінематографа образу Христа. З одного боку, був шлях створення історичного костюмного фільму, що процвітав в Італії ще в період німого кіно, і до середини шестидесятих років ще процвітаючого в Голлівуді. Для Росселліні це був тупиковий шлях.

З іншого боку, залишалася лише одна альтернатива – на свій страх і ризик зняти авторське кіно за євангельським сюжетом, тобто слідувати шляхом, на який раніше вирішився лише Пазоліні. Драматичність вибору Росселліні між двома стратегіями створення фільму про Ісуса Христа полягала також і в тому, що рівно в 1975 році за свої антифашистські переконання був убитий Пазоліні. Тому досить символічно було

продовження спадкоємності в авторському кіно Пазоліні і Росселліні. Обидва режисери розпочинали з неореалізму, але до сімдесятих років Пазоліні перейшов у гротеск, а Росселліні залишився вірний реалізму.

Не маючи такого, як у Пазоліні, умінням будувати провокаційну оповідь, Росселліні був вимушений виходити зі своїх творчих знахідок часів класичного неореалізму. Складність посталою перед режисером завдання полягала не лише в тому, що до середини сімдесятих кінематографічні досягнення неореалізму були давно перевершені шедеврами Фелліні і Антоніоні. Цю ієрархію подолати було абсолютно неможливо, оскільки саме авторське кіно у кінематографічному світі було на той час визнане актуальною класикою.

Складнішою, хоча і досить тривіальною на перший погляд, була проблема поганій сполучуваності чорно-білої естетики неореалізму з кольоровим кінематографом. Колір, який виникає у фільмі, вбивав відстороненість і притчову основу неореалізму. Згадаємо, що «Євангеліє від Матвія» Пазоліні було зняте на чорно-білу плівку, хоча на 1964 рік не складно було зняти фільм в кольорі.

В середині дев'яностих років незалежне американське кіно ненадовго відродило естетику чорно-білих фільмів, але навіть тоді було ясно, що чорно-біле кіно в його первісному вигляді воскресити неможливо.

Росселліні наважився знімати неореалістичне кіно в кольорі. Назва була обрана, здавалося б, не відповідна для камерного формату. Фільм міг би називатися «Історія Ісуса», «Ісус», «Євангеліє від Марка», «Євангеліє від Луки», що безпосередньо показує спадкоємність з досягненням Пазоліні. Але була обрана назва «Месія». Цей авторський хід недвозначно означав інтерес Росселліні до образу Ісуса Христа як месії в епічному плані.

У трактуванні Ісуса зіткнулися два досить сміливих прочитання цього образу. Зухвалість Пазоліні полягала в зображенні Ісуса як людини, а зухвалість Росселліні полягала в тому, щоб показати Ісуса як месію.

Не складно здогадатися, що жодна з двох запропонованих стратегій прочитання образу

Христа не влаштувала Ватікан. Авторське кіно без ідеологічного підтексту, що віддруковує в підсвідомості глядача правильне і єдино вірне прочитання новозаветних сюжетів, стало метою католицького напрямку. Для втілення цієї мети було обрано італійського режисера Франка Дзефф'єреллі. У творчому доробку режисера вже були вдалі екранізації драм Шекспіра, але головне, що Дзефф'єреллі мав досвід створення фільмів на релігійну тему. Ще в 1972 році він зняв біографічний фільм про Франциска Ассізького «Брат Сонце, сестра місяць». Трактування образу католицького святого цілком відповідало формату оновленого католицького кіно.

Фільм «Ісус із Назарета» (1977) був створений для телебачення, але його вплив на кінематографічний світ був просто величезний. Дзефф'єреллі вдалося реалізувати мету побудови образу Ісуса, який відповідає як канонічним нормам, так і новій католицькій ідеології. Образ Ісуса у Дзефф'єреллі став хрестоматійним. Фільми Пазоліні і Росселліні були викреслені з пам'яті.

Підсумком розвитку двох тенденцій в релігійному кінематографі став досить міцно укорінений образ релігійного кіно, в якому не було місця для роздумів в стилі Дрейера, Брессона або Бергмана. Останні були відтіснені в сферу другого і третього ешелонів у авторському кінематографі.

Теорія трансцендентального стилю Шредера, побудована на аналізі Брессона і Дрейера, не могла вписатися в жодну з цих тенденцій. Саме поняття «Трансцендентальний стиль» для філософів виглядало глибоко застарілим, а для кінокритиків - просто незрозумілим і надмірним для теорії кіно поняттям.

Але не можна сказати, що соратників у Шредера не було. Якщо прочитати інтерв'ю тих же К.Т. Дрейера [Дрейер 2016], Р. Брессона [Брессон 2017], І. Бергмана [Бергман 1985; Бергман 1997; Бергман 2000], А. Тарковського [Тарковский 1994] та інших режисерів авторського кіно, то стане зрозумілим, що вони говорять зі Шредером про одне й те ж. Ці та подібні до них режисери змогли виразити в кадрах стосунки Бога з людиною.

В термінах Шредера, запозичених, безумовно, у Канта, таке кіно виражає зв'язок трансцендентальної свідомості з сферою трансцендентного, вищої сили, непізнаваної розумом окремої людини.

На мій погляд, поняття трансцендентального стилю сьогодні має бути переосмислене. Річ не лише в тому, що нове століття диктує нові закони кіно. Сучасне кіно цілком могло б вписатися в теорію трансцендентального стилю. Але рамки стилю зобов'язують нас мислити кіно лише естетичними категоріями. А це в корені суперечить області, яка вивчається Шредером. Кіно, що має ознаки трансцендентального стилю, зовсім не самоцінне. Як витвори мистецтва, фільми Дрейера і Брессона важливі набагато менше, ніж закладена в них теологія. Тому я схильний говорити скоріше про теологію кіно, ніж просто про трансцендентальний стиль. Стиль відбиває форму, а теологія відбиває зміст.

Для розуміння відмінності теології кіно і трансцендентального стилю як приклад важлива особа Дрейера. Шредер бачить в Дрейері режисера що лише частково відбиває трансцендентальний стиль в кіно. Причиною тому служить та обставина, що Дрейер поєднував трансцендентальний стиль з експресіонізмом і камершпіле, камерною драмою. Якщо елементи експресіонізму у Дрейера були даниною моди в передвоєнному кіно, то камерна драма стала міцною основою кращих його фільмів.

Причини неприйняття Шредером камерної драми цілком зрозумілі. Вони виходять з відмінності кіно і кінематографу в теорії Брессона. Автор «Мушкет» і «Ланселота Озерного» вважав, що якщо театр поглинає кінематограф, то це лише знята на плівку театральна постановка. У кіно є своя мова, завдяки якій воно звільнилося з-під влади театру.

Якщо застосувати теорію Брессона до таких

фільмів Дрейера, як «День гніву», «Слово» або «Гертруда», то стане зрозумілим, що усі ці фільми за класифікацією Брессона потраплять в категорію кіно, а не кінематографу. Дрейер цілком підтримує цей підхід вже у рамках своєї теорії трансцендентального стилю. Дрейер не трансцендентальний, оскільки театральний. Де театру менше, як в «Пристрастях Жанни д'Арк», там трансцендентальності більше.

Якщо порівняти теорії Брессона і Шредера, то виявиться, що перший явно не обмежений сферою естетики. Навпаки, пошук естетичних засобів повинен виразити систему стосунків між речами, людьми і вищою реальністю [Григоришин 2020]. Але ці засоби не є самоціллю. У іншій естетичній системі, як у Дрейера або Бергмана, естетика буде інша, а мета та ж - виразити засобами кіно невидимий світ.

Іншими словами, там, де Шредер бачить мету, я бачу лише засіб. Якщо рамки камершпіля здатні виразити світ трансцендентного, то чом би цей стиль не використати? Ігнорування цього засобу Брессоном зовсім не свідчить про те, що трансцендентальний стиль у інших режисерів теж повинен відкидати театральні прийоми. Вони не потрібні Брессону, але потрібні, наприклад, Бергману.

Висновок

Таким чином, удосконалення трансцендентального стилю припускає розширення естетичних рамок цієї теорії. Якщо не брати теорію Брессона як єдину вдалу в західному кінематографі спробу втілення трансцендентального стилю, то розширений горизонт дозволить включити фільми класиків авторського релігійного кіно. Частково така спроба була здійснена в новій передмові до «Трансцендентального стилю», але запропонована там схема не вбачається досить аргументованою. З цієї причини важливо звернутися до перспективного напрямку теології кіно.

Бібліографічні посилання

- Андрей Тарковский: начало... и пути (воспоминанию, интервью, лекции, статьи). (1994). М.: ВГИК.
Бергман, И. (1997). *Картины*. Таллин: Музей кино.
Бергман, И. (2000). *Исповедальные беседы*. М.: РИК «Культура».
Бергман о Бергмане. (1985). М.: Радуга.

- Брессон, Р. (2017). *Заметки о кинематографе*. М.: Rosenbud Publishing.
- Брессон о Брессоне*. (2017). М.: Rosenbud Publishing.
- Григоришин, С.В. *Теология кино – 1. «Кроткая» Робера Брессона*. Retrieved October 09, 2020 from <https://www.koine.community/>
- Документы II Ватиканского собора*. (2004). М.: Паолине.
- Дрейер, К.Т. (2016). *О кино*. М.: Новое издательство.
- Жижек, С. (1999). *Возвышенный объект идеологии*. М.: Художественный журнал.
- Bordun, T. (2019). Revisiting Paul Schrader's Transcendental Style in Film. *Off-screen*, 23(8). Retrieved September 25, 2020 from <https://offscreen.com/view/revisiting-paul-schraders-transcendental-style-in-film>
- Schrader, P. (2018). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press.

References

- Andrej Tarkovskij: nachalo ... i puti (vospominaniyu, interv`yu, lekcii, stat`i)* [Andrey Tarkovsky: the beginning ... and the paths (memories, interviews, lectures, articles)]. (1994). М.: VGIK.
- Bergman o Bergmane* [Bergman on Bergman]. (1985). М.: Raduga. (in Russian)
- Bergman, I. (1997). *Kartiny`* [Paintings]. Tallin: Muzej kino. (in Russian)
- Bergman, I. (2000). *Ispovedal`ny`e besedy`* [Private Confessions]. М.: RIK «Kul`tura». (in Russian)
- Bordun, T. (2019). Revisiting Paul Schrader's Transcendental Style in Film. *Off-screen*, 23(8). Retrieved September 25, 2020 from <https://offscreen.com/view/revisiting-paul-schraders-transcendental-style-in-film>
- Bresson o Bressone* [Bresson on Bresson]. (2017). М.: Rosenbud Publishing. (in Russian)
- Bresson, R. (2017). *Zametki o kinematografe* [Notes on Cinematography]. М.: Rosenbud Publishing. (in Russian)
- Dokumenty` II Vatikanskogo sobora* [Documents of the II Vatican Cathedral]. (2004). М.: Paoline. (in Russian)
- Drejer, K.T. (2016). *O kino* [About Cinema]. М.: Novoe izdatel`stvo. (in Russian)
- Grigorishin, S.V. *Teologiya kino – 1. «Krotkaya» Robera Bressona* [Film Theology - 1. “A Gentle Woman” by Robert Bresson]. Retrieved October 09, 2020 from <https://www.koine.community/> (in Russian)
- Schrader, P. (2018). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press.
- Zhizhek, S. (1999). *Vozvy`shenny`j ob`ekt ideologii* [The Sublime Object of Ideology]. М.: Khudozhestvenny`j zhurnal. (in Russian)