Павел Валентинович Крылов

УДК 791.43.04

к. ист. н., научный сотрудник
Санкт-Петербургский институт истории РАН
(Петрозаводская ул., д. 7, Санкт-Петербург, Россия, 197110)
pavel_kryloff@mail.ru

Святость на экране. Визуализация образа Жанны д'Арк в кинематографе

В статье сделана попытка выделить способы и методы, которыми пользуются кинематографисты для визуализации религиозного феномена святости на примере фильмов, центральным персонажем которых является Жанна д'Арк. Выбор объекта исследования обусловлен, во-первых, канонизацией Жанны Римо-католической церковью в 1920 г., что является подтверждением ее статуса святой; во-вторых, историчностью данной фигуры, деятельность которой была отражена во многих документах; в-третьих, значительным количеством воплощений ее образа в кино. Среди методов можно явно выделить демонстрацию святости через поступок и взаимодействие с другими персонажами кинофильма, а также через создание некоего набора характеристик личности святой, передаваемого через набор поз и мимических жестов исполнителя роли.

Ключевые слова: Жанна д'Арк, история кинематографа, святость, религия

Pavel Valentinovich Krylov

PhD in History, scientific researcher,
Saint Petersburg Institute of History of Russian Academy of Sciences
(Petrozavodskaya str., bld. 7, Saint Petersburg, Russia, 197110)
pavel_kryloff@mail.ru

Holiness on the screen. Visualization of Joan of Arc' image in cinema

The article contains an attempt to identify the ways and methods used by filmmakers in visualizing the religious phenomenon of holiness on the example of films, the central character of which is Joan of Arc. The choice of the object of study is due, firstly, to the canonization of Joan by the Roman Catholic Church in 1920, which is a confirmation of her status as a saint; secondly, the historicity of this figure, whose activity was reflected in a large number of documents; thirdly, a significant number of the film incarnations. Among the methods, one can clearly distinguish the demonstration of holiness through the act and interaction with other characters of the film as well as through the creation of a certain set of characteristics of the personality of the saint, transmitted through a set of poses and facial gestures of the performer of the role.

Key words: Joan of Arc, history of cinema, holiness, religion

К началу 2021 г. число фильмов, персонажем которых выступает Орлеанская Дева, приближается к 150. Среди святых она, несомненно, самая часто попадающая на киноэкран, притом, что век кинематографа приблизительно совпадает с веком ее канонизации (1920–2020). Большинство работ относится к разряду учебных и документальных, иногда с элементами актерской игры. Впрочем, число игровых лент составляет примерно 30, исключая записи театральных постановок, и оно постоянно растет, несмотря на то, что появление Жанны д'Арк в фильме никогда не вызывало у зрителя желания принести деньги в кассу кинотеатра. В лучшем случае фильмы Карла Теодора Дрейера, Виктора Флеминга и Люка Бессона оказывались на грани окупаемости, и это уже можно было считать признаком успеха у публики. В худшем их ждал в прокате полный провал. Печальный антирекорд принадлежит фильму Отто Премингера «Святая Иоанна». Его сбор составил всего 400 тысяч долларов, что является мизерной по меркам кино суммой даже с поправкой на 1957 г. выпуска. По мнению Ивана Батлера, исследователя религиозного кинематографа, причинами неудачи не были, впрочем, режиссерские ошибки или посредственная актерская игра. Якобы непривлекательной для зрителя была пьеса Бернарда Шоу, от текста которой О. Премингер не решился всерьез отступить[1].

Массовый зритель — потребитель, соучаствующий, как справедливо отмечал в свое время Вальтер Беньямин[2], в кинопроизводстве своим кошельком. И он не испытывает большого желания смотреть на то, как Жанна является к королю, одерживает победы, попадает в плен и умирает на костре. С фильмами об этой святой происходит именно то, что пишет о современной культуре И. Чубаров: «Масса погружает в себя новые произведения, тестируя и даже экзаменуя их ценность»[3], недвусмысленно отказывая им в этой ценности. Несмотря на многократно повторяемый тезис о «реванше сакрально-

[1] Butler I. Religion in the cinema. London, 1969. P. 122 –123.

[2] Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М., 2012. С. 218.

[3] Чубаров И. М. Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда. М., 2014. С. 318.

го» в современном мире, фильм о жизни святой аудиторию не увлекает. Тем не менее, производство новых фильмов о ней продолжается. В 2011 г. выходит фильм Филиппа Рамоса *Jeanne captive* (на русский язык название было переведено как «Молчание Жанны»). Главную роль в нем сыграла Клеманс Поэзи, известная по роли Флёр Делакур в серии фильмов о Гарри Поттере, что никоим образом не помогло собрать кассу. Тем не менее, в 2017–2019 гг. появляется дилогия Брюно Дюмона, в которой роль Жанны исполняет совсем юная дебютантка Лиз Лепла Прюдом. Впервые в истории экранизаций Орлеанскую Деву изображает актриса моложе своего персонажа. Ей всего 13 лет против 18–19 лет исторической Жанны в день сожжения на руанском костре. Сценарий был основан на пьесах Шарля Пеги, очень своеобразного поэта, общественного деятеля конца XIX – начала XX вв., в творчестве которого тема освободительницы его родного Орлеана занимала особое место. Любопытным фактом его писательской биографии является, впрочем, то, что из тиража первого издания исторической драмы о Жанне будущего признанного классика французской духовной и мистической литературы был продан всего один экземпляр, и потому почти весь тираж оказался уничтожен. Сегодня то издание стало библиографической редкостью, а его автор — признанным классиком французской литературы. Судьба произведений Пеги, не вызывавших ажиотажа современников, но высоко оцененных литературоведами, некоторым образом предвосхищает судьбу фильмов о Жанне: их репутация у профессиональных критиков порой весьма достойна, но у зрительской аудитории они обречены на равнодушный прием. Так что, называя Жанну д'Арк «самой популярной киносвятой»[4], маститый российский исследователь кинематографа К. Э. Разлогов оказался не вполне прав.

Может быть, в отношении посвященных девушке из Домреми произведений следует признать правоту Н. Н. Евреинова в том, что «фильм снимается для радости самопознания режиссера»[5]? Может быть, авторы, основываясь на опыте

[4] Разлогов К. Э. Боги и дьяволы в зеркале экрана: Кино в западной религиозной пропаганде. М., 1982. С. 99.

[5] Евреинов Н. Н. Демон театральности. СПб., 2002. С. 83.

предшественников, изначально не рассчитывают на кассовый успех? Может быть, главным мотивом постановщика оказывается желание обратиться к публике с каким-то важным посланием, раскрываемым в образе Орлеанской Девы? Если это так, то ответ на вопрос о том, как кинематографист представляет себе святость, визуальный образ которой он выводит на пленке, является основополагающим, хотя бы потому, что Жанна была официально признана святой Римско-католической Церкви 16 мая 1920 г. Канонизация закрепила за ее персоной набор характеристик, сопровождающих святость в самой многочисленной из христианских конфессий. С ним любой режиссер, будь он верующим или нет, вынужден так или иначе соотносить свое представление о Жанне, тем более, выносимое им на экран, где ему предстоит столкнуться с распространенными в обществе взглядами на смысл и содержание сакрального, которые в некоторых случаях могут обладать законодательной защитой.

С дополнительными сложностями связаны некоторые обстоятельства.

Во-первых, святость — понятие докинематографического времени, из-за чего перед режиссером стоит задача влить старое вино в новые мехи, да так, чтобы вкус его не испортился. Здесь же уместно вспомнить реплику Роберта Дженсона о том, что любой фильм всегда представляет собой законченное прошлое, поскольку в лучшем случае он был смонтирован вчера. Святость же предполагает не только свершившийся подвиг, но и прорыв в направлении вечности, недоступный для воплощения на экране[6].

Во-вторых, кинематограф при всей своей синтетичности подчеркнуто визуален. Невозможно не согласиться с утверждением А. Кураева: «Кино оказывается слишком навязчивым для зрителя»[7]. Оно работает с видимыми образами материальных объектов, притом, что святость относится к абстрактным явлениям духовного порядка, пусть и имеющая неко-

[6] Jenson R. W. Film, Preaching and Meaning // Celluloid and Symbols. Philadelphia, 1970. P. 43.

[7] Кураев А. Страсти вокруг «Страстей» // Кино: перезагрузка богословия. М., 2005. С. 89.

торую традицию визуализации в скульптуре, живописи и театре. Если же принять тезис о миметической (подражательной) природе киноискусства, то возникает вопрос о том, способно ли само явление святости продемонстрировать себя во взаимодействиях вещей или их видимых качеств друг с другом. Только в таком случае кинематограф получает шанс вывести его на экран более или менее адекватно. Карл Теодор Дрейер в интервью о своем фильме «Страсти Жанны д'Арк»[8] назвал это действие, используя игру слов, «овеществлением мистики»[9].

В-третьих, эпоха кинематографа хронологически совпадает с временем, в котором состоялось «открытие личности, не поддерживаемой как прежде столпом веры»[10], оттого проблему представляет определение самого предмета, которое может опираться как на коллективные, так и на индивидуальные представления о святости, чуждые какой бы то ни было формализации. Для одних «святость — традиционное культовое понятие, сакрализирующее коллективные насильственные действия»[11], а распространенные в обществе представления о сакральном реализуются в социальном конструкте в процессе, как его называл М. Элиаде, «иерофании» — «сотворения священного»[12]. Для других центральное место занимает личный опыт, переживаемый индивидом как святость, независимо от того, имеется ли в виду опыт самого себя, опыт кого-то другого или опыт некоей надмирной сущности, с которой человек сталкивается: «Режиссер должен описывать внутреннюю жизнь персонажа, а не ее внешние перипетии. Способность к абстрагированию является сутью

[8] Carl Th. Dreyer cineaste danois. 1889–1968. Sous red. de Søren Dyssegaard. Copenhague, 1969. P. 6.

[9] «Réaliser la mystique». Глагол *realizer,* происходящий от латинского *res* — вещь, дословно переводится как «делать вещественным», его широкое значение «реализовывать», а в контексте кинематографии и театрального искусства он употребляется в смысле «осуществлять постановку». Формула Дрейера может охватывать все эти смысловые оттенки.

[10] Мюшембле Р. Очерки по истории дьявола: XII–XX вв. М., 2005. С. 401.

[11] Чубаров И. М. Коллективная чувственность: теории и практики левого авангарда... С. 315.

[12] Schrader P. Transcendental style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. Berkley, 1972. P. 9.

любого творческого процесса. Абстрагирование позволяет постановщику преодолеть препятствия, воздвигаемые натурализмом. Оно позволяет фильму быть не только произведением визуального искусства, но и придает ему духовное содержание»[13].

Одновременно с этим фильмы о девушке из Домреми относятся к числу христианских фильмов в самом узком смысле этого понятия, согласно классификации, предложенной Мареком Соколовским. В отличие от бесчисленных лент, эксплуатирующих скрытые намеки на элементы, мотивы и образы христианского происхождения[14], кинематографическая иоаннистика оперирует с канонизированным историческим деятелем, чья биография известна настолько подробно, что Жанну называют «самым известным человеком Средневековья». Постановщикам приходится, кроме того, иметь дело с тем, что визуализация образа Орлеанской Девы имеет весьма долгую, более чем двухвековую богатую традицию в рамках монументальной живописи, скульптуры, книжной иллюстрации, почтовой открытки, не говоря о драматическом и музыкальном театре. За это время был наработан солидный изобразительный ряд, имеющий все признаки канона. Он включает несколько сцен из Домреми, в которых Жаннетта, одетая в этнографическую крестьянскую одежду XIX в., пасет овечек, молится или разговаривает со своими голосами на фоне буколического пейзажа. Действие в родной деревне всегда разворачивается летом, потому девушка обычно изображена босиком, одетой по-крестьянски просто, но легко и всегда нарядно, в белоснежной блузке, цветной юбке и расшитой узорами безрукавке, в полном соответствии со стилистикой романтической пасторали. Затем следует ее отъезд в мужской одежде ко двору дофина Карла Валуа в Шинон, запечатленный в большой серии картин, равно как и ее встреча с будущим Карлом VII. Следом наступает период битв, где образ Жанны выглядит еще более каноничным: всегда в сияющих доспехах, всегда с гордо поднятой подстриженной под каре головой, часто верхом впереди французского войска и всегда без тени страха, упрека и жалости к врагу.

[13] Agel H. Les grands cinéastes que je propose. Paris: Cerf, 1967. P. 77.

[14] Соколовский М. Кино и религия в условиях культурной коммуникации XX в. М., 1998. С.14.

Апофеоз ее торжества наступает в момент коронации дофина в Реймсе 17 июля 1429 г., когда она в полном вооружении и яркой упелянде стоит рядом с монархом, подняв боевой штандарт. Серия «Жанна в плену и на суде» сменяет прежнюю тему резко и без переходов, перескакивая через неудачу под стенами Парижа и довольно долгое бездействие осенью 1429 – весной 1430 гг. Репрезентация последних месяцев, дней и минут ее жизни дала авторам живописных полотен большой простор для фантазии, колебавшейся в границах между страдающей жертвой произвола, сломленной выпавшими на ее долю испытаниями, и настоящей «железной девы», переносящей все трудности со стоическим равнодушием и даже вызовом. Примечательно, что в тюремных сценах на полотна художников возвращаются образы ангелов и святых, словно взявшие паузу после того, как девушка покинула отчий дом. Иконографическая эпопея завершается точно так же, как историческая — руанским костром 30 мая 1431 г., который, как кажется, дает художнику или скульптору еще больший простор для творчества. Неизменно босая, одетая в длинную грязно-белую рубаху смертница может выглядеть и подавленной, и сосредоточенной, и взволнованной, и спокойной, и преданно уставившейся в небо, и смотрящей на своих врагов с презрением и ненавистью. Ее лицо иногда искажено безумием и болью, иногда остекленело безразличием к покидаемому миру, иногда являет собой умиротворенный лик смиренной жертвы, простившей своих мучителей и молящейся о них Господу. Сложенные все вместе живописные и скульптурные воплощения Жанны д'Арк способны задать для кинорежиссера четкие контуры ее экранного облика, включающего преклоненные колени перед дофином в Шиноне, стрелу в груди под стенами Орлеана, штандарт в руках в день коронации и лестницу, ведущую на костёр. За эти рамки не каждый отважится выйти.

Наиболее простым и эффективным способом «сделать зримым все, что без тебя, возможно, никто и никогда не увидит»[15], представляется все же подробный рассказ о поступках свято-

[15] Брессон Р. Заметки о кинематографе = Notes sur le cinematographe / Пер. с фр. М. Одель. М., 2017. С. 58.

го, в которых и раскрывается его святость — экранизировать житие с той или иной степенью приближения к канонической версии. В случае отсутствия официально согласованного религиозными институтами агиографического опуса можно следовать произведению писателя или историка, прошедшего проверку временем и одобренного верующими. Применительно к Жанне д'Арк это могут быть тексты св. Терезы из Лизьё, священника Поля Донкёра, верующих историков Анри Валлона или Режин Перну, упомянутого выше писателя Шарля Пеги, а также многих других. Очевидная трудность заключается в том, как использовать кинематографические средства для изображения сотворенных святым чудес и (или) видений, не впадая в карикатурность или патетику. Притом, что само искусство кино обладает свойством не только имитировать реальность, но и создавать некоторые самостоятельные образы, в нем, как и в религии, есть место воображению, сотворчеству, участию и способность создавать собственные вселенные, отчего оно временами может соперничать с религией, а временами ее же и пародировать[16].

Иначе представляет себе святость Мишель Чоран (*Cioran*), обращающий внимание на то, что святым человека «делают» люди, в чьих глазах он или она приобретают соответствующий ореол, основанный, по мысли философа, на сострадании. Таким образом, главной задачей режиссера становится вызвать у зрителя желание сопереживать экранному персонажу («хотят из меня вытянуть слезинку», как не вполне лицеприятно охарактеризовал такой способ изобразить святость А. Кураев[17]).

Концептуальные осмысления образа святости в кинематографе располагаются в рамках данной парадигмы. Джеймс Уолл в работе «Библейский зритель и мирской человек» выделяет дискурсивный и презентационный подходы. Первый заключается в том, чтобы «описывать святость так, как ее «надо видеть», второй предполагает «делиться со зри-

[16] S. Brent Plate. Filmmaking, Mythmaking, Culture Making // Representing Religion in world cinema. New York; Hampshire, 2003. P. 2.

[17] Кураев А. Страсти вокруг «Страстей» // Кино: перезагрузка богословия... С. 87.

телем собственным представлением о сакральном»[18]. Поль Шрадер в статье «Трансцендентальный стиль в кинематографе» выделяет тех, кто «информирует зрителя о том, что такое «святость» с точки зрения религиозной системы» (такой подход можно назвать «описательным»), тех, кто придерживается феноменологического подхода, т. е. «выражает, что такое святость в общении окружающих со святым», а также тех, чей подход можно назвать «экзистенциалистским», а именно: «показывает зрителю человека, находящегося в состоянии святости»[19]. Затруднение подмечено уже упоминавшимся А. Кураевым — невозможно, по определению, вжиться в образ Бога или Девы Марии, как того требует система Станиславского,[20] да и в образ святого, подобное перевоплощение не вполне допустимо.

Создавая экранный образ Жанны д'Арк, режиссеры, насколько можно увидеть, следуют всем трем выделенным Шрадером методам, и можно сказать, что к 2021 г. круг замкнулся. Отправной точкой экранизаций был выпущенный в 1900 г. агиографический фильм Жоржа Мелиеса с исполнившей главную роль Жанной Кальвьер. Финальной на сегодняшний день выступает дилогия Брюно Дюмона (2017), первая часть которой повествует о деревенском детстве будущей героини Франции до отъезда в Вокулёр, вторая — от встречи с бальи французского анклава Робером де Бодрикуром до костра в Руане. Орлеанскую Деву играет Лиз Лепла-Прюдон (илл. 3). Оба принадлежат к плодовитой описательной ветви, несмотря на дистанцию, отделяющую ранний фильм с использованием раскрашенного вручную кадра, от рок-оперы, несвободной от влияния «Нотр-Дам де Пари». Подобно популярному мюзиклу, они используют музыкальные и танцевальные номера там, где, по авторскому замыслу, действие выходит за рамки репрезентации обыденности и соприкасается с силами и сущностями трансцендентального порядка. Агиографическим можно назвать и фильм Марко Де Гастина с Симоной Женевуа

[18] Wall J. M. Biblical spectaculars and secular man // Celluloid and Symbols. Philadelphia, 1970. P. 53.

[19] Schrader P. Transcendental style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer... P. 6.

[20] Кураев А. Кино: перезагрузка богословия... С. 147.

в главной роли, вышедший в 1929 г. и замыкавший десятилетие канонизации Девы Жанны папой Бенедиктом XV (16 мая 1920 г.). В тот же ряд встраивается работа Жака Риветта (1994), пригласившего на роль девушки из Домреми Сандрин Боннэр. Для всех фильмов описательного типа свойственно воплощение канонического набора эпизодов ее жития: уход из родительского дома, встреча с дофином, Орлеан, коронация в Реймсе, плен, суд и казнь. Некоторые довольно существенные нюансы появляются, пожалуй, только у Риветта, уделившего немало внимания так называемому «процессу в Пуатье» — церковной комиссии, учрежденной дофином Карлом и архиепископом Реймсским весной 1429 г. для выяснения источника вдохновения Жанны и возможности использования ее даров для помощи Орлеану. Кроме того, в фильме 1994 г. смещены акценты в изображении плена. В противовес большинству кинематографистов, Жак Риветт опускает сцены процесса, но обращает внимание зрителя на период до выдачи пленницы англичанам и на самые последние дни перед казнью, показанные чрезвычайно подробно. Впрочем, подбор эпизодов, пожалуй, единственное совпадение между фильмами. Марко де Гастин ведет свою героиню от «улыбки Джоконды» в момент ее юношеского общения с голосами к «священному покою» на эшафоте через выпученный «стеклянный глаз» под стенами Турели, отражая все этапы духовной карьеры национальной святой в ее лице. Риветт между тем в своем «фильме о вере, а не мистике»[21], словно задался целью проиллюстрировать одну из заметных записей, охарактеризовавших Жанну на процессе реабилитации 1455–1456 гг. «Такая как все другие», говорили о ней свидетели односельчане. Подобно всем, она смеется и плачет, ест и пьет, стирает одежду, иногда молится, иногда кричит на тех, кто ее раздражает. В моменты божественных откровений девушку режиссер предпочитает не показывать. Если же Ж. Риветт все-таки решается экранизировать сцену общения Девы с ее голосами в редчайшем для визуализации эпизоде — молитве девушки перед решающим

[21] Nevers C. L'avenir d'une illusion // Cahiers du cinema. 1994. Fevrier. Vol. 476. P. 26.

штурмом Турели на Луаре (илл. 5), то на лице Сандрин Боннэр невозможно прочесть ничего лишнего и личного, тем более, что и само лицо не появится на крупном плане.

Одним словом, у одного из классиков французской «новой волны» кинематографа выходит настоящая «несвятая святая». «Большой вопрос этого фильма — как "сыграть" веру, как добиться достоверности ее изображения», — признавалась исполнительница главной роли в интервью журналу "*Cahiers du cinema*". «Странным образом, мы никогда не говорили о Боге. Мы никогда не задавались вопросом, веровала ли Жанна или нет. С самого начала для нас это было очевидно. В фильме ни разу не встречается молитва, где глаза подняты к небу, как если бы Жанна находилась бы в состоянии просветления. Молитвы показаны как ее сосредоточенность на самой себе. Еще раз могу сказать: это проявление воли, это проявление дисциплины. Как у спортсмена, который каждый день выходит на тренировку»[22]. Изобразительный ряд агиографических кинофильмов при этом в значительной степени заимствует наследие живописи, скульптуры и театра, накопленное в докинематографический период. Наибольшую свободу режиссер позволяет себе здесь главным образом в том, чтобы выбрать какой-нибудь из многочисленных эпизодов в жизни Девы для акцентирования на них зрительского внимания. Жак Риветт исключил из своего повествования почти весь руанский процесс, использовав его тексты для подробной иллюстрации комиссии в Пуатье, пришедшей весной 1429 г. к выводу о полезности Жанны для дела дофина Карла.

Смысл феноменологического подхода к святости в кино состоит в том, чтобы показать зрителю, как на восприятие девушки ее окружением в качестве святой повлияли общие для остальных персонажей формулы репрезентации святости, как явления не только религиозного, но и общественного. Видимо, многие считают святых «просветленными» божественной мудростью, а внешним признаком просветления полагают особое выражение лица. По крайней мере, именно так выгля-

[22] La Pucelle J. Entretien avec Sandrine Bonnaire // Cahiers du cinema... P. 29.

дит образ Жанны, созданный Джеральдиной Фаррар в фильме Сесила Де Миля, снятый через несколько лет после ее беатификации Пием X. (1903–1914), совершенной 18 апреля 1906 г. Фоном выхода фильма была Первая мировая война, в которую поначалу занимавшие строгий нейтралитет США понемногу готовятся вступить на стороне Антанты. Глядя на сияющее лицо актрисы, зритель может подумать о том, что Де Миль выводил понятие «святости» от слова «свет», который он желал бы спроецировать на лицо Дж. Фаррар, так, чтобы оно сияло оптимизмом и надеждой даже в самых отчаянных обстоятельствах. Много общего с подходом американского режиссера наблюдается в работе Густава Учицки, представившего фильм «Дева Жанна» с Ангелой Заллокер в 1935 г. (снят на берлинской киностудии УФА). Лучезарная улыбка, озаряющая ее облик в моменты торжества, здесь ярко контрастирует со столь же бросающимся в глаза страданием, источником которого могут быть и непонимание сторонников, и глумление врагов над «идеальным патриотом»[23] в оковах. Для австро-германского режиссера святость, если он вообще о ней задумывается, ассоциируется, по-видимому, с непосредственностью эмоциональных реакций, экранным воплощением которой становятся внешние, передаваемые мимикой, приметы молниеносных перемен настроения героини. Фильм Г. Учицки, по мнению Зигфрида Кракауэра, «преодолел характерные для исторических фильмов трудности только благодаря тому, что режиссер пренебрег его исторической достоверностью. Это подтверждает и фотографическая красивость его крупных планов. Действие фильма разворачивается на ничьей земле, она не принадлежат ни прошлому, ни современности»[24].

В образе, созданном звездой Голливуда 1940-х гг. Ингрид Бергман под руководством Виктора Флеминга в 1948 г., напротив, нет никаких перемен. Разве что одна минутная слабость в момент отречения 24 мая 1431 г. Святость — стоическая верность в следовании обету, данному голосам еще в Домреми, выраженная позой актрисы — величественной и бесстрастной,

[23] Butler I. Religion in the cinema... P. 119.

[24] Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974. С. 117– 118.

храброй в сражении и хранящей достоинство перед тюремщиками, не теряющей самообладания до самой последней секунды на костре. Отто Премингера, экранизировавшего в 1957 г. «Святую Иоанну» Бернарда Шоу, можно считать продолжателем дела В. Флеминга. Исполнительница главной роли, дебютантка Джин Сиберг, дополняет позу энергией речи и действия благодаря тому, что говорит и движется быстрее своих партнеров в кадре, опережая их недобрые мысли и возможные контрдействия (илл. 6). Как ни может показаться странным для религиозно ориентированного зрителя, к той же феноменологической тенденции принадлежит и Люк Бессон, откровенно развенчивающий святость в фильме «Посланница», снятом в 1999 г. с Миллой Йовович в главной роли. Еще более энергичная речь и выразительная мимика актрисы в крупных планах намекает на весьма явное психическое нездоровье Жанны, получившей в детстве психологическую травму, когда, по мановению рук сценариста и режиссера, на ее глазах была изнасилована и убита ее старшая сестра. Святость сродни одержимости или, если угодно, кликушеству, именно такое чувство возбуждает в зрителе фильм Бессона, заставившего исполнительницу главной роли метаться по съемочной площадке, имитируя один истерический припадок за другим.

Экзистенциалистский способ изображения святости на киноэкране непросто отделить от феноменологического. Ключевым критерием здесь является различная роль окружения, условной свиты главного героя. К «феноменологическому фильму» полностью применима формула Анри Ажеля, высказанная им, впрочем, совсем по другому поводу: «Создание определенного ансамбля из декораций и действующих лиц, создание сети взаимоотношений, настоящей архитектуры межличностных связей, подверженных переменам и помещенных в некое пространство»[25]. Таким образом, сияние лица Джеральдины Фаррар, величественная поза Ингрид Бергман, зажигательная речь Ангелы Заллокер или ярость Миллы Йовович адресованы тем персонажам, с кем святая Иоанна находится в одном кадре, здесь же адресатом является зритель. Прочие

[25] Agel H. Les grands cinéastes que je propose. Paris, 1967. P. 186.

участники постановки служат в лучшем случае лишь фоном, подобно тому «белому декору, который может символизировать мистическую чистоту видений мученицы»[26]. У них, заведомо поставленных в неравное положение, нет никаких шансов составить с главной героиней полноценный ансамбль. В создании таких киноработ пальма первенства принадлежит Карлу Теодору Дрейеру, чей фильм вышел на экраны всего через несколько лет после канонизации. Датский режиссер, словно следуя формуле одного из евангелическо-лютеранских гимнов («лишь тот угоден Богу, кто много пострадал...»), представляет в качестве основы святости моральные страдания героини, ее *passiones* — страсти, отражающиеся в лице, взятом крупным планом и подчеркнутом благодаря широко используемому приему светотени, диагональным обрезам и неестественным для человеческого зрения углом постановки камеры. «Ради погружения в глубину души Жанны он избавился от всего, что являлось поверхностным», — констатирует сборник, выпущенный в годовщину смерти режиссёра[27]. По мнению Эббы Неергорд, К. Т. Дрейеру удалось передать не столько физическое выражение лица Жанны, сколько ее духовный образ, «не только из-за отсутствия грима, но из-за способности продемонстрировать все оттенки эмоции, от самого тонкого из них до самого мощного, между тем как само лицо, показанное на фоне неба, символизирует вечность священного свидетельства о горнем мире»[28]. Исполнительница главной роли Рене-Жанна Фальконетти сумела превратить свое «лицо в зеркало души»[29], найти для своего облика такое выражение, в самом буквальном смысле «на мокром месте», что у зрителя возникает чувство сопереживания к героине, несправедливо поставленной в поистине чудовищные обстоятельства (илл. 1). Гротескные, напоминающие стилистику «Кабинета доктора Калигари» лица и фигуры стражников,

[26] Bordwell D. The films of Ch. Th. Dreyer... P. 3.

[27] Carl Th. Dreyer cineaste danois. 1889–1968. Sous red. de Søren Dyssegaard. Copenhague, 1969. P. 6.

[28] Neergaard E. Carl Dreyer, a film director work. London, 1971. P. 26.

[29] Schamus J. Dreyer's textual realism // Carl Th. Dreyer / Ed. by J. Jensen. New York, 1988. P. 63.

судей и толпы, акцентируют инфернальный характер творящегося насилия над заранее осужденной на смерть Жанной. «Здесь больше нет битвы обвиняемой против судей, это поэма о божественной благодати, действующей единым движением посредством их всех вплоть до последнего момента свершившегося жертвоприношения»[30]. Как выразился Дэвид Бордуэлл, Дрейер «просто-напросто запечатлевает на пленке человеческую душу такой, какой она открывается в лице»[31], используя такие приемы, как белый фон, отсутствие перспективы и камеру, смотрящую снизу вверх[32].

Робер Брессон, снимавший свой «Процесс Жанны д'Арк» в 1962 г., заранее намеревался создать нечто противоположное фильму Дрейера, о котором он отзывался весьма язвительно: «За неимением подлинного зритель пристрастился к поддельному. Экспрессионизм, с которым г-жа Фальконетти поднимала глаза в фильме Дрейера, вызывал слезы»[33]. Из-за склонности этого режиссера обстоятельно объяснять свои замыслы публике, можно узнать, что он «в «Процессе Жанны д'Арк» пытался, не впадая в "театр" и "маскарад", найти с помощью исторических слов не-историческую истину»[34]. В итоге, «аскетический», как его назвал А. Ажель[35], фильм действительно непохож на маскарад, в котором непрофессиональные актеры (именно их старался набирать Брессон для своих фильмов) пытались бы изобразить средневековых монахов и горожан. Однако режиссер не вышел за рамки того же феноменологического подхода к святости, что воплотил в своем творении К. Т. Дрейер. Главное качество, что изображает Флоранс Каррэ — непоколебимая и яростная уверенность в своей внутренней правоте, скрытая маской внешнего смирения, само «благородство, родившееся из сырой земли»[36] (илл. 2). Вероятно, здесь и кроется

[30] Agel H. Cinema et nouvelle naissance. Paris, 1981. P. 201.

[31] Bordwell D. The films of Ch.Th. Dreyer... P. 62.

[32] Bordwell D. The films of Ch.Th. Dreyer... . P. 68.

[33] Брессон Р. Заметки о кинематографе = Notes sur le cinematographe... С. 90.

[34] Брессон Р. Заметки о кинематографе = Notes sur le cinematographe... С. 91.

[35] Agel H. Les grands cinéastes que je propose... P. 217.

[36] Брессон о Брессоне. Интервью разных лет (1943–1983), собранные

ее святость, святость, по словам Брессона, берущаяся сама собой[37] — в отрешенном и безразличном отношении к миру, который словно был покинут ей еще до того, как ее тело было уничтожено пламенем. «Как можно забыть пустой столб с цепями, этот алтарь жертвоприношения в его величественной и ужасной наготе, предложенный нам с экрана»[38], — не скрывает своего восхищения брессоновским финалом Анри Ажель. Несмотря на продекларированное желание снимать иначе, чем Дрейер, Робер Брессон вовсе не пренебрегает крупными планами, на которых, однако, он берет не только лицо. Запоминаются закованные в цепи руки (илл. 7), лежащие на Библии в момент судебной клятвы, или долгое шествие босиком к месту казни, «украденное», по словам Сандрин Боннэр, Жаком Риветтом для его собственного фильма[39]. Обе снятые крупным планом сцены способны произвести яркое впечатление, одновременно делая заметным явное пренебрежение к деталям. Так, постановщик не распорядился обработать гримом ухоженные руки профессорской дочери, сыгравшей пленную Жанну, а посреди «мостовой средневекового Руана» ее нога чуть-чуть не наступает на люк современного дренажного коллектора. Роднит же фильм Брессона с творением датского предшественника то, что оба были целиком посвящены только одной, хотя и важной, части в биографии Жанны — церковному суду, увенчанному костром. В итоге главных героинь обеих постановок с их намертво приросшими к их чертам страданием или безразличием сложно представить поднимающими своих людей на смертный бой под стенами Орлеана или на поле сражения при Патэ. Иначе выглядит Инна Чурикова в фильме Глеба Панфилова «Начало» (1970), весьма органично смотрящаяся и на поле боя, и у подножия костра, притом, что целью советского режиссера не могло быть изображение святости как таковой, ему так или иначе приходилось считаться с официальным статусом

Милен Брессон. М., 2017. С. 124.

[37] Брессон о Брессоне.. С. 113.

[38] Agel H. Les grands cinéastes que je propose... P. 219.

[39] La Pucelle J. Entretien avec Sandrine Bonnaire // Cahiers du cinema... P. 32.

Жанны в Римо-католической Церкви. В итоге получилось так, что главной характеристикой персонажа стала совесть. Святой она предстает зрителю потому, что отдать свою жизнь ей проще, чем отобрать чужую, пусть даже это жизнь дезертира, приговоренного по закону и праву. Наконец, в фильме Филиппа Рамоса "*Jeanne captive*"[40], прошедшем в российском прокате под названием «Молчание Жанны» (2011), Клеманс Поэзи играет, фактически, святую поневоле (илл. 4). Ее святость проявляется в принятии Божьего решения о ее судьбе. Поняв его, как призвание к мученичеству, она отказывается от всякой борьбы за выживание, сознательно предпочитая молчаливый уход в смерть.

Экзистенциалистский способ воплощения сакрального через персонаж Орлеанской Девы встретил среди прочих наибольшую благосклонность критиков, выделявших произведение Дрейера, таких, как Анри Ажель и Бела Балаж: «Кажется, что выражение лица [Р. Фальконетти. — *П. К.*], отделенное от его пространственных координат, достигает некоего нового и весьма странного измерения души»[41]. «Он добился впечатляющей экспресии острых ракурсов лиц, изображая участников процесса над Орлеанской Девой», — отмечал российский киновед К. Э. Разлогов[42]. Черно-белый немой фильм был признан произведением классики мирового кинематографа, его репутация с годами становится только все более прочной, а каждое новое посвященное Жанне произведение неизменно проигрывает в глазах специалистов шедевру скандинавского гения.

Христианский взгляд на фильм, по меткому выражению Дж. Уолла, отличается от мирского тем, что верующий зритель усматривает в нем «событие Христа» (*Christ event*), которое для христианина важно, а для остальных необязательно[43]. Значит ли это, что христиан слишком мало, чтоб фильм о святой Иоанне смог бы благодаря им пользоваться успехом? Или им ее история не кажется стопроцентно христологической?

[40] Дословно «Жанна-пленница» (фр.)

[41] Agel H. Les grands cinéastes que je propose... P. 75.

[42] Разлогов К. Э. Мировое кино. История искусства экрана. М., 2013. С. 86.

[43] Wall J. M. Biblical spectaculars and secular man // Celluloid and Symbols... P. 59.

Современный «голливудский миф», как его охарактеризовал Брент Плейт, предполагает «искупление, воскресение и хороший конец» (*redemption, resurrection, happy ending*)[44]. Он отвечает мирской «жажде чуда». «Великая «жажда чуда», обуявшая граждан этих (автор имеет в виду католических) стран в конце XX в. свидетельствует, без сомнения, о череде поражений, которые потерпела официальная Церковь, а также, на наш взгляд, об отчаянной потребности в чувстве безопасности, разумеется, в сочетании с новым пристрастием к счастью и наслаждениям»[45]. Мучительная смерть на костре никак не соответствует этим запросам мира, вновь взыскующего сакрального трепета, но не готового отказаться от бытового комфорта и душевного равновесия. Между тем желательный для публики счастливый финал оказывается заведомо невозможен. История девушки из Домреми слишком хорошо известна, чтобы снять кино о том, как она спаслась от костра и вышла замуж. В результате, зритель предпочтет трагической Орлеанской Деве таких персонажей, которые, если и умрут, то, имитируя фабулу праздника Пасхи, воскреснут для новой жизни, как главный герой книг о Гарри Поттере. Как довелось один раз услышать, «лучше гореть, как Китнисс Эвердин, чем гореть, как Жанна», — искусственным театральным пламенем, которое не обжигает. Оказавшись перед необходимостью передать в рамках массового процесса — кинематографа — свои индивидуальные представления об индивидуальном качестве личности — святости, режиссеры терпят одну кассовую неудачу за другой. Впрочем, героическая индивидуальность Жанны д'Арк оказывается настолько яркой, что продолжает привлекать внимание постановщиков, которые еще обязательно порадуют ценителей их творчества, не вполне многочисленных, но всегда последовательных и верных.

[44] S. Brent Plate. Filmmaking, Mythmaking, Culture Making // Representing Religion in world cinema... P. 9.

[45] Мюшембле Р. Очерки по истории дьявола: XII–XX вв. ... С. 519.

Список источников и литературы

Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. — М.: Издательство РГГУ, 2012. — 290 с.

Брессон о Брессоне. Интервью разных лет (1943–1983), собранные Милен Брессон. — М.: Rosebud Publishing, 2017. — 336 с.

Брессон Р. Заметки о кинематографе = Notes sur le cinematographe / Пер. с фр. М. Одель. — М.: Rosebud Publishing, 2017. — 100 с.

Евреинов Н. Н. Демон театральности. — СПб.: Летний сад, 2002. — 535 с.

Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. — 442 с.

Кураев А. Кино: Перезагрузка богословия. — М.: Эксмо, 2005. — 156 с.

Мюшембле Р. Очерки по истории дьявола: XII–XX вв. — М.: Новое литературное обозрение, 2005. — 584 с.

Разлогов К. Э. Боги и дьяволы в зеркале экрана: Кино в западной религиозной пропаганде. М.: Политиздат, 1982. — 228 с.

Разлогов К. Э. Мировое кино. История искусства экрана. — М.: Эксмо, 2013. — 687 с.

Соколовский М. Кино и религия в условиях культурной коммуникации XX в. — М.: МГПУ, 1998. — 33 с.

Чубаров И. М. Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда. — М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014. — 342 с.

Agel H. Cinema et nouvelle naissance. — Paris: Albin-Michel, 1981. — 294 p.

Agel H. Les grands cinéastes que je propose. — Paris: Cerf, 1967. — 237 p.

Bordwell D. The films of Ch.Th. Dreyer. — Berkeley, London: University of California press, 1981. — 251 p.

Butler I. Religion in the cinema. — London: Zwemmer, 1969. — 208 p.

Carl Th. Dreyer cineaste danois. 1889–1968 / Sous red. de S. Dyssegaard. — Copenhague: Ministry of Foreign Affairs, 1969. — 50 p.

Jenson R. W. Film, Preaching and Meaning // Celluloid and Symbols. Philadelphia: Fortress Press, 1970. P. 41–49.

La Pucelle J. Entretien avec Sandrine Bonnaire // Cahiers du cinema. 1994. Vol. 476. Fevrier. P. 27–33.

Neergaard E. Carl Dreyer, a film director work. — London: BFI, 1971. — 42 p.

Nevers C. L'avenir d'une illusion // Cahiers du cinema. 1994. Vol. 476. Fevrier. P. 24–26.

S. Brent Plate. Filmmaking, Mythmaking, Culture Making // Representing Religion in world cinema. New York; Hampshire: Palgrave McMillan, 2003. P. 1–15.

Schamus J. Dreyer's textual realism // Carl Th. Dreyer / Ed.by J. Jensen. New-York: The museum of modern art, 1988. P. 59–65.

Schrader P. Transcendental style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. Berkeley: University of California Press, 1972. — 194 p.

Wall J. M. Biblical spectaculars and secular man // Celluloid and Symbols. Philadelphia: Fortress Press, 1970. P. 51–60.

References

Agel H. (1981) *Cinema et nouvelle naissance*, Paris: Albin-Michel, 294 p.

Agel H. (1967) *Les grands cinéastes que je propose*, Paris: Cerf, 1967. 237 p.

Ben'yamin V. (2012) *Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniya* [The doctrine of similarity. Media aesthetic works], Moscow: Izdatel'stvo RGGU, 290 p. (in Russian)

Bresson M. (2017) *Bresson o Bressone. Interv'yu raznykh let (1943–1983)* [Bresson on Bresson. Interviews from different years (1943–1983)], Moscow: Rosebud Publishing, 336 p. (in Russian)

Bresson R., Odel' M. (2017) *Zametki o kinematografe = Notes sur le cinematographe* [Notes on cinema], Moscow: Rosebud Publishing, 100 p. (in Russian)

Bordwell D. (1981) *The films of Ch. Th. Dreyer*, Berkeley; London: University of California press, 251 p.

Butler I. (1969) *Religion in the cinema*, London: Zwemmer, 208 p.

Chubarov I. M. (2014) *Kollektivnaya chuvstvennost': Teorii i praktiki levogo avangarda* [Collective sensibility: theory and practice of the left avant-garde], Moscow: Izdatel'skiy dom Vysshey shkoly ekonomiki, 342 p. (in Russian)

Dyssegaard S., de (1969) *Carl Th. Dreyer cineaste danois. 1889–1968,* Copenhague: Ministry of Foreign Affairs, 150 p.

La Pucelle J. (1994) Entretien avec Sandrine Bonnaire, *Cahiers du cinema*, vol. 476, fevrier, pp. 27–33.

Evreinov N. N. (2002) *Demon teatral'nosti* [Demon of theatricality], Saint-Petersburg: Letniy sad, 535 p. (in Russian)

Jenson R. W. (1970) Film, Preaching and Meaning, *Celluloid and Symbols*, Philadelphia: Fortress Press, pp. 41–49.

Krakauer Z. (1974) *Priroda fil'ma. Reabilitatsiya fizicheskoy real'nosti* [The nature of the film. Physical reality rehabilitation], Moscow: Iskusstvo, 442 p. (in Russian)

Kuraev A. (2005) *Kino: Perezagruzka bogosloviya* [Cinema: Reloading Theology], Moscow: Eksmo, 2005, 156 p. (in Russian)

Myushemble R. (2005) *Ocherki po istorii d'yavola: XII–XX vv.* [Essays on the history of the devil: 12–20th centuries], Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 584 p. (in Russian)

Neergaard E. (1971) *Carl Dreyer, a film director work*, London: BFI, 42 p.

Nevers C. (1994) L'avenir d'une illusion, *Cahiers du cinema*, vol. 476, fevrier, pp. 24–26. (in Russian)

Razlogov K. E. (1982) *Bogi i d'yavoly v zerkale ekrana: Kino v zapadnoy religioznoy propagande* [Gods and devils in the mirror of the screen: cinema in the best religious propaganda], Moscow: Politizdat, 228 p. (in Russian)

Razlogov K. E. (2013) *Mirovoe kino. Istoriya iskusstva ekrana* [World cinema. History of screen art], Moscow: Eksmo, 2013, 687 p. (in Russian)

S. Brent Plate (2003) Filmmaking, Mythmaking, Culture Making, *Representing Religion in world cinema*, New York; Hampshire: Palgrave McMillan, 272 p.

Schamus J. (1988) Dreyer's textual realism, Jensen J. (Ed.) *Carl Th. Dreyer,* New York: The museum of modern art, pp. 59–65.

Schrader P. (1972) *Transcendental style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer,* Berkeley: University of California Press, 194 p.

Sokolovskiy M. (1998) *Kino i religiya v usloviyakh kul'turnoy kommunikatsii XX v.* [Cinema and Religion in the Conditions of Cultural Communication of the 20th Century], Moscow: MGPU, 33 p. (in Russian)

Wall J. M. (1970) Biblical spectaculars and secular man, *Celluloid and Symbols*, Philadelphia: Fortress Press, pp. 51–60.

Илл. 1. Рене Фальконетти. «Страсти Жанны д'Арк». 1927. Реж. Карл Теодор Дрейер. Фрагмент.

Илл. 2. Флоранс Каррэ. «Процесс Жанны д'Арк». 1962. Реж. Робер Брессон. Фрагмент.

Илл. 3. Брюно Дюмон. «Детство Жанны д'Арк». 2017. Реж. Лиз Лепла Прюдом. Фрагмент.

Илл. 4. Клеманс Поэзи «Молчание Жанны». 2011. Реж. Брюно Дюмон. Фрагмент.

Илл. 5. Сандрин Боннэр. «Дева Жанна». 1994. Реж. Жак Риветт. Фрагмент.

Илл. 6. Джин Сиберг. «Святая Иоанна». Реж. Отто Преминджер. 1957. Фрагмент.

Илл. 7. Флоранс Карре. «Процесс Жанны д'Арк». 1962. Реж. Робер Брессон. Фрагмент.