

УДК 821.133.1

DOI: 10.32589/2411-3883.22.2025.359655

Галина Помилуйко-Недашківська

викладач кафедри теорії та історії світової літератури,

Київський національний лінгвістичний університет

<https://orcid.org/0000-0002-9998-9650>

halyna.pomyliuko@knlu.edu.ua

СУТАНА ЯК ВЕСТИМЕНТАРНИЙ КОД ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ ЖОРЖА БЕРНАНОСА (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ «ЩОДЕННИК СІЛЬСЬКОГО СВЯЩЕННИКА» ТА ОДНОЙМЕННОЇ КІНОАДАПТАЦІЇ РОБЕРА БРЕССОНА)

Анотація. У фокусі дослідження перебуває аналіз вестиментарного коду католицької сутани як вияву християнського дискурсу в романі представника Католицького літературного відродження доби модернізму Жоржа Бернаноса – «Щоденник сільського священника», а також його зіставний аналіз з однойменною кіноадаптацією французького режисера-мінімаліста Робера Брессона. Завдяки використанню історико-культурного методу, семіотики, літературної герменевтики, феноменології та інтермедіального аналізу, доведено, що священнича сутана є не декоративним елементом літературного і кінематографічного текстів, а розкривається, як засадничий семіотичний вузол, що відкриває метафізичну глибину людської драми перед лицем тайни покликання, неминучості страждання, спокуси відречення, містерії жертви, що є фундаментальними категоріями бернаносівського мікрокосму. Насамперед запропоновано історико-культурний екскурс в генеалогію символічного значення католицької сутани: показано, як відпочатку не обов'язковий елемент одягу духівництва, що спершу функціонував як елемент станового розрізнення у суспільній площині, від часів Тридентського собору набуває сьогоденної образної ваги, а саме присутності сакрального в царині профанного, небесного в земному, а відповідно й характеру обов'язкового вжитку. Досліджено історичний символізм чорної сутани в католицькій традиції, що стає головним вестиментарним образом безіменного кюре з Амбрікура. По-друге, проаналізовано всі згадки про літургійне й позалітургійне облачення бернаносівського протагоніста. Доведено, що в літературному тексті сутана стає зримим знаком незримого екзистенційного конфлікту, що розкривається у трьох регістрах: сутана як знак соціальної відокремленості, сутана як зовнішній елемент хворобливого тіла, зняття сутани як духовне відречення від власного покликання. По-третє, представлено аналіз брессонівської кіномови, в межах якого показано, що те саме романне символічне навантаження сутани як метафізичного й екзистенційного знаку в кіноадаптації розкрито завдяки роботі світлотіні, монтажу, інтер'єрам, тлу, паузам, повторам, акторській роботі з тілесністю. Зрештою, запропоновано компаративний зріз літературної та кінематографічної мов, де показано, як в інтермедіальній площині обидва мистецтва працюють з єдиним семіотичним полем і доповнюють одне одного.

Ключові слова: Жорж Бернанос, Робер Брессон, французький літературний модернізм, Католицьке літературне відродження, символізм одягу, семіотика, інтермедіальність.

Halyna Pomyliuko-Nedashkivska

lecturer, Department of Theory and History of World Literature,

Kyiv National Linguistic University

<https://orcid.org/0000-0002-9998-9650>

galinapomyliuko@gmail.com

CASSOCK AS A VESTIMENTARY CODE IN GEORGES BERNANOS'S FICTION (BASED ON THE NOVEL "DIARY OF A COUNTRY PRIEST" AND ROBERT BRESSON'S FILM ADAPTATION)

Abstract. The article focuses on the analysis of the vestimentary code of the Catholic cassock as an expression of Christian discourse in the novel «Diary of a Country Priest» by Georges Bernanos, a representative of the Catholic literary revival in the context of literary modernism, as well as a comparative analysis with the film adaptation of the same name by the French minimalist

director Robert Bresson. Through the use of historical-cultural methodology, semiotics, literary hermeneutics, phenomenology, and intermedia analysis, it is demonstrated that the priestly cassock is not a decorative element of the literary and cinematic texts, but it unfolds as a fundamental semiotic node that reveals the metaphysical depth of human drama in the face of the mystery of vocation, the inevitability of suffering, the temptation of renunciation, and the mystery of sacrifice—which are fundamental categories of Bernanos' microcosm. First, the research offers a historical and cultural overview of the genealogy of the symbolic meaning of the Catholic cassock: it demonstrates how this initially optional element of clerical attire, which in the beginning functioned as a marker of class distinction in the social sphere, has acquired its current figurative significance since the Council of Trent, namely the presence of the sacred in the realm of the profane, the heavenly in the earthly, and, consequently, its mandatory use. The historical symbolism of the black cassock in the Catholic tradition is examined, as it becomes the primary vestimentary image of the nameless curé of Ambricourt. Second, all references to the liturgical and non-liturgical vestments of Bernanos' protagonist have been analyzed. It is demonstrated that in the literary text the cassock becomes a visible sign of an invisible existential conflict, which unfolds in three registers: the cassock as a sign of social isolation, the cassock as an external element of a sick body, and the removal of the cassock as a spiritual renunciation of one's own calling. Third, the analysis of Bresson's cinematic language is presented, demonstrating that the same symbolic significance of the cassock as a metaphysical and existential sign in the film adaptation is revealed through the use of light and shadow, editing, interiors, sound, pauses, repetitions, and the actors' work with physicality. Finally, a comparative analysis of literary and cinematic languages is proposed, demonstrating how, in the intermedia plane, both arts operate within a single semiotic field and complement one another.

Key words: *Georges Bernanos, Robert Bresson, French literary modernism, Catholic literary revival, vestimentary symbolism, semiotics, intermediality.*

Вступ. Художній мікрокосм представника французького модернізму, Католицького літературного відродження першої половини ХХ ст. – Жоржа Бернаноса – щільно пов'язаний з історико-культурним виявом знакової системи католицького дискурсу, а метафізичний обшар екзистенційної драми модерної людини, зануреної в екстремуми «межової ситуації», у роздвоєність між світлом і темрявою, буттям і небуттям, нерідко поглиблений завдяки використанню християнської символіки, і то на всіх рівнях текстової організації. Саме тому аналіз вестиментарного коду бернаносівської прози, себто вивчення елементів одягу як єдиної когерентної знакової системи, відкриває актуальну оптику до інтерпретації «Щоденника сільського священника» («Journal d'un curé de campagne»), – роману 1936 року, де зримий образ хворобливого й аскетичного священничого тіла та незриму душевну недугу як окремої особи, так і цілої парафії, підсилено вестиментарним символізмом католицької священничої сутани. Попри значний корпус досліджень, сфокусованих довкола духовної проблематики роману, його біблійного христологічного символізму та модерністської специфіки сповідально-щоденникової оповідності, якою послуговується Жорж Бернанос, образ католицької сутани як самостійний семіотичний вузол досі лишається поза фокусом бернаносознавства. Винятковий інтерес полягає у заповненні компаративної лакуни між літературною мовою

Жоржа Бернаноса та кіномовою Робера Брессона, в однойменній екранізації якого («Journal d'un curé de campagne», 1951р.) тіло, тканина, силует, колір і світлотінь є не так прямими заповненнями бернаносівських образів, як операторськи візуалізованими стовпами духовного конфлікту. Тому звернення водночас до роману та кінострічки в єдиному інтермедіальному полі дозволяє простежити, як словесний вестиментарний код трансформовано у візуальний, а бернаносівська метафізична напруга не лише не втрачена, а семіотично акцентована, відповідно підсилена.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасне бернанозознавство не спинилося на методах і проблематиках, панівних у ХХст. Навпаки поряд з новим текстологічним та комплексним перепрочитанням творів Жоржа Бернаноса, передруком його романів у критичних виданнях, нерідко з розлогим академічним коментарем (Bernanos, 2015, 2019) та появою нових перекладів, можемо простежити такі панівні напрями сьогodenних студій: 1) перегляд місця Бернаносового письма в історії католицької модерності, й ширше – духовної чуттєвості західного суб'єкта після з'яви текстів «філософів підозри»: Ніцше, Маркса та Фрейда 2) інтерес до тілесності 3) аналіз інтермедіальних переходів, зокрема між літературою та оперою / театром / музикою («Діалоги кармеліток»), літературою та кінематографом («Щоденник сільського священника», «Нова історія Мушет-

ти», «Під сонцем Сатани») 4) перепрочитання політичної спадщини автора в контексті (де) конструювання модерної ідентичності тощо. Поряд із вже класичними дослідженнями М. Естева, М. Мільнера, Ф. ле Тузе та М. Хеллмана, що сформували базову герменевтичну традицію інтерпретації бернаносівської прози в контексті водночас традиційно-християнської, на рівні змісту, та модерно-модерністської, на рівні форми, чуттєвості (Estève, 1966; Milner, 1989; Le Touzé, 1979; Hellman, 1990), нині помітна тенденція до текстологічного мікроаналізу мотивів та образів, вписаних в наративну матерію тексту. В сучасних студіях, зокрема в працях М. Госслен-Ноа, акцент помітно зміщено з «великих» метафізичних структур до конкретики мовлення, ритму оповіді, виявлення тілесної образності, що неабияк важливо для нашого дослідження одягу як видимого зовнішнього знаку невидимого внутрішнього конфлікту (Gosselin-Noat, 2007).

В українському контексті рецепція спадщини Жоржа Бернаноса, попри ґрунтовні студії В. Фесенко, спрямовані на розкриття бернаносівської метафізичної подієвості крізь призму профетичної наративності (Фесенко, 1998), досі лишається фрагментарна. Однак історико-культурні зсуви, як то: 1) «етичний поворот» у філософському дискурсі, 2) повернення, зі здобуттям Україною незалежності, релігії у суспільне поле, а відтак відкриття забороненого в межах СРСР католицького літературного дискурсу, 3) реактуалізація, з початком російсько-української війни, правого політичного дискурсу як відповіді на загрозу українській тожсамості (ідентичності) – наново повернули інтерес до бернаносової поетики, як у межах вивчення проблематик тілесності, маскування, інтермедіального вияву екзистенційної прірви, так і імагологічного підходу до політичної есеїстики письменника (Бернанос, 2002; Помилуйко, 2017; 2019; Помилуйко-Недашківська, 2022).

Окремо варто окреслити праці, присвячені дослідженню кіностилістики Робера Брессона, що виокремили аскетичну природу його кіномови та символізм монохромності режисерського ідіостилу. Фундаментальною працею є «Нотатки про кінематограф», де Брессон власноруч сформулював власний кінопринцип – очищення кінообразу від надмірної психологічної вмотивованості (Bresson, 1975). Не менш ва-

гомими є розвідки Т. Такера та К. Кендлера, що сфокусовані на аналізі поєднань операторської роботи і режисерської візії з тілесним символізмом, зокрема феноменологією погляду, та відсутньою присутністю «мовчазного Бога» в кіноадаптації «Щоденника сільського священника» (Quendler, 2015).

Натомість теорія вестиментарного аналізу спирається на значний міждисциплінарний обшир праць, які розглядають елементи одягу як знак, мову, соціальний маркер і символічний вияв тіла в зовнішньому просторі. Від історико-психоаналітичного прочитання соціальної ролі вбрання Дж. Флюгелем (Flügel, 1930), крізь семіотику моди Р. Барта (Barthes, 1967) до соціології тіла Ж. Ентвісла (Entwistle, 2000) стикаємося з дослідницькою перспективою, у межах якої деталі костюму аналізують не як «декор», але як зовнішній вияв прихованого внутрішнього сенсу. Натомість праці А. Лурі та Е. Вілсон (Lurie, 1981; Wilson, 1985) акцентують увагу на соціально-естетичній амбівалентності зображуваного одягу.

Методологія дослідження. У нашій розвідці методологічно ми спираємося на історико-культурний метод, семіотику, феноменологію, літературну герменевтику, метод інтермедіального аналізу та компаративістику. Історико-культурний метод дозволяє реконструювати генеалогію та традиційне символічне значення католицької сутани, так само, як і простежити зміну її семантики в модерну добу. Семіотика спонукає поглянути на елемент одягу як на знак, що функціонує в межах окремої знакової системи християнського дискурсу. Літературна герменевтика сприяє текстоцентричній інтерпретації головних образів та символів, а також аналізу їх функціонування в межах наративної структури роману. Феноменологічний підхід зміщує увагу з матеріального «предмета одягу» на персоналізований досвід носіння, проблематику видимості, дослідження тілесної та душевної втоми та почуття сорому. Інтермедіальний аналіз дозволяє вписати бернаносівську поетику в аналіз кіномови (кадр, план, контраст, світлотінь, фактура, монтаж), у той час як компаративний аналіз спрямовано на пошук еквівалентів або розривів між вербальною репрезентацією пера Жоржа Бернаноса та візуальною семіотикою камери Робера Брессона.

Результати дослідження.

1. Генеалогія й історико-символічне значення католицької сутани

Згідно зі «Словником католицької теології» (DTS), священнича сутана (фр. «soutane», що етимологічно сягає латинського «subtana» – «нижня ряса»; від «subtus» – «під», «знизу») як повсякденний, себто позалітургійний (на відміну від ризи), елемент священничого одягу історично не відразу був обов'язковим убранством. У часи переслідувань, а, значить, неофіційного статусу Католицької Церкви в Римській імперії, кліру було, навпаки, рекомендовано не вбиратися в символічні знаки, що назовні маніфестували б належність до християнства. Відповідно, одяг священників та мирян поза межами месиміг жодним чином не відрізнятися одне від одного (Dictionnaire de théologie catholique, 1908, cols. 229–230). Однак зі зміною зовнішнього контексту, зникненням небезпеки до церковного служіння, відмінний одяг для представників священничого сану поволі набуває дисциплінарного та символічного значення. Сутана не є літургійним елементом одягу, сакральним у прямому сенсі, але водночас вона функціонує як семіотичний знак, – як маркер особливого соціального стану (верства духовенства), як вияв присутності Церкви в суспільному публічному просторі, але і як онтологічний прояв служіння, тобто оприявлення небесного в земному, Божого в людському. Тому логічно, що уніфікаційні декрети Тридентського собору не просто зобов'язують кожного церковного служителя до носіння сутани в повсякденному житті, а й підкреслюють, що якщо за умови *«наявності єпископських попереджень, священники публічно не вбирають клірницький одяг, що відповідає їхньому санові й гідності, то згідно розпорядження і приписів згаданого єпископа, можуть і повинні бути до цього примушені або підважені в служінні»* (De reform., с. VI.). Остаточно окреслена позалітургійна видимість сутани в просторі буденності від XVIст. перетворює її на загальний сакральний знак католицького дискурсу, який, з одного боку, є символом порядку, аскетичності, відданості Богові і служіння, задля спасіння людських душ, а з іншого, – мусить витримувати контакт із брудом дороги, проявами людської тілесності, соціальною на-

пругою (Catholic Encyclopedia, 1913). Відповідно одяг феноменологічно й символічно набуває амбівалентної чутливості.

Звідси й символізм та історична з'ява чорного кольору. Хоча ще до Триденту, внаслідок численних помісних і вселенських соборів (Martigny, 1877), було уніфіковано форму сутан та базовий хроматичний спектр, символічне значення чорного (вмирання для світу), червоного (мучеництво), пурпурового (влада), білого (царство небесне) кольорів остаточно утверджується після нього. Так само, як і відповідність сану барві сутани: семінаристи, дякони, священники – чорний; єпископи – фіолетовий (пурпуровий), кардинали – червоний; винятково Папа Римський – білий (символ намісника Христа на землі).

Саме чорна, найбуденніша, сутана концентрує кілька семантичних шарів. Один з найавторитетніших дослідників історії хроматичного символізму – М. Пастуро – показує амбівалентну природу цього кольору для всієї західної цивілізації. Вона має навіть потрійний характер. По-перше, це колір покути, відречення від світу, по суті, вмирання й смерті. По-друге, це барва простоти, бідності, стриманості, та дисципліни. І по-третє, це барва, що поступово соціально асоціюється з авторитетом, гідністю та інституційністю. Пастуро доводить, що в західній культурі чорний коливається між полюсами скорботи, влади, елегантності й моральної суворості (Pastoureau, 2008). Саме ця семантична насиченість робить чорну сутану значущим символом у модерністській прозі, позаяк вона водночас підсилює соціальну видимість священника, вирізняє його в межах його ж парафії, стає кордоном або містком між сакральним і профанним, і загострює його екзистенційну й суспільну самотність.

Надалі канонічне право Католицької Церкви незмінно зберігає вимогу до «належного церковного облачення» (Code of Canon Law, 1983, can. 284), а Конгрегація у справах духовенства наголошує, що зовнішній вигляд католицького кліру має бути впізнаваним знаком його посвяти (Congregation for the Clergy, 2013). Тим не менше, ліберальні тенденції першої половини XX століття призвели до літургійних та ужиткових трансформацій в часі Другого Ватиканського Собору, коли католицький клір дедалі більше почав переходити

до візуально редукованих форм священничого облачення (до прикладу, клерикальна сорочка з комірцем), або й узагалі дедалі частіше вбиратися у світську одіж у повсякденному житті, тоді як для сакрального виміру лишається тільки літургійне вбрання. Важливо, що в бернаносівські часи початку ХХст., співіснували дві суперечливі тенденції: з одного боку, офіційно церковна влада суворо приписувала обов'язково вбирати довгу сутану (регіональні намагання замінити її на коротку «soutanelle» не були підтримані Римом), та водночас на практиці помітні тенденції до зловживання цими приписами, які, зрештою, і призвели до реформ Другого Ватиканського Собору. Відповідно у 1930-ті рр. вибір сутани як священничого повсякденного одягу – це і традиціоналістський жест, і, головню, екзистенційне свідчення: в такий спосіб саме священниче покликання вписане в тіло і в повсякденність. Саме в цій домінанті історико-культурний символізм католицької сутани безпосередньо переходить у поетику Бернаносового письма.

2. Вестиментарний символізм сутани в романі «Щоденник сільського священника» Жоржа Бернаноса

«Щоденник сільського священника» – роман, що в щоденниково-сповідальній наративній формі показує містерію людської душі, покликаній до містичного служіння іншим, і тіла, що не має для цього достатньої фізичної міці, тож поступово хворобливо наближається до власної агонії, а відтак і смерті. Містерія спасіння парафіян, що втратили віру, та жертвовної благодатної смерті розгортається в наскрізно буденному просторі французької провінції, що дозволяє Бернаносу розгорнути вічну християнську метафізичну драму крізь призму мінливої повсякденності.

Для Бернаносової поетики характерне отілеснене зображення екзистенційного конфлікту. Протагоніст і головна наративна інстанція роману – безімений священник, названий лише як «кюре з Амбрікура», себто означений винятково через місце свого служіння, що стає його першою і останньою парафією, а значить правдивим місцем звершення покликання. Опріч географічної константи, єдине, що його

увиразнює поміж решти мешканців селища, – священничий сан, який, у свою чергу, явлений назовні крізь образ сутани. Оскільки тіло кюре з Амбрікура хворіє, згасає, мерзне, виснажується, відчуває сором, агонізує і майже постійно перебуває під засуджувальними поглядами інших, що його на позір відкидають, сутана в романі функціонує не тільки як соціальний маркер приналежності до сану духівництва (колись шанованого, та нині радше «білої ворони»), а як зримий медіум між внутрішнім і зовнішнім, душевним і тілесним, тогосвітнім і сьогосвітнім, тайною і проблемою. Саме тому образ католицької чорної сутани та, ширше, священничого облачення безімального кюре вписується як в амбівалентний символізм, описаний вище в розвідках М. Пастуро, так і в знакову систему християнського дискурсу.

Отож, насамперед зустрічаємо соціальний вияв семіотичного поля сутани: «кюре з Торсі та кюре з Амбрікура з однаковими римськими комірями» (Bernanos, 2019, р. 316), що є не так декоративною описовою деталлю чи становою характеристикою давноминулих часів «Старої Франції», як зовнішнім означником, що маркує належність до єдиного тіла Церкви, не як інституції, проте, цілковито в межах традиційного католицького дискурсу, як містичного ковчегу спасіння. Римський комірець у такий спосіб стає символом одночасно розділеного між священниками, майже тотожного, досвіду служіння людям і Богові та духовного спадкоємства. Недарма молодий кюре з Амбрікура протягом усього роману шукає порад і духовного керівництва в свого старшого й досвідченішого наставника. Однак, якщо одіж зовнішньо єднає протагоніста-оповідача з представниками його сану і водночас оприявнює, попри візуальну подібність, різницю відмінність духовної глибини з представниками вищих церковних кіл, водночас та сама одіж розділяє його з власними парафіянами: «Разом ми добряче пореготали з моєї сутани. Скрізь деінде, думається мені, удавали б, ніби її просто не помічають, а я відчував би тортури» (Bernanos, 1936, р. 40). Себто колишній знак ієрархічної шанобливої дистанції між духівництвом і парафіянами змінено на мовчазну ігнорацію, що в бернаносівському тексті розкриває мотив приходу єдиного святого з його письменничого мікрокосму в духовно хворий світ, який

безконечно потребує спасіння, але не помічає цього.

Звідси духовно-екзистенційна криза кюре з Амбрікура, яка, з одного боку виявлена, крізь стрімкий прогрес фізичної недуги (рак шлунку), а з іншого, – крізь зовнішню видозміну його сутани як зримого знаку його внутрішнього зв'язку з власним покликанням. Його сутани описані як «зім'яті, промоклі, забруднені» (Bernanos, 2019, р. 315), що є слідом «непотрібного» служіння в «мертвій парафії», а значить концептуалізує виклик служіння у ворожому або байдужому просторі. В той самий час бачимо віддзеркалення тої ж драми у «брата по комірцю» – кюре з Торсі: «...а його сутана, завжди така чиста й бездоганна, була пожмакана грубими складками... вся у плямах» (Bernanos, 1936, р. 116). У такий спосіб бачимо, як локальну кризу служіння розширено на загальне положення католицького духівництва у модерний час першої половини ХХ ст.

Більше того, поступове занурення протагоніста-оповідача у стан «ночі душі», власної екзистенційної прірви так само поступово маркується зміною стану його сутани та її взаємозв'язку з тілом. «Промокла сутана прилипла мені до спини, я був сам» (Bernanos, 1936, р. 218) демонструє відчуття граничної самотності, напряду пов'язане з маргіналізованістю героя, що протягом розгортання оповіді все підсилюється: «...моя сутана була чорною й сумною плямою» (Bernanos, 1936, рр. 233–234). Кюре з Амбрікура надалі використовує рукав своєї сутани (яку, як маркер сакрального в просторі профанного, він не знімає протягом роману) як серветку для сліз (Bernanos, 1936, р. 273). Що далі прогресує хвороба, а з нею й душевна рана кюре, то більше наратив набуває жертвовного символізму. Єдине, що приймає атакований раком шлунок священника – хліб і червоне вино, що символічно уособлює євхаристію. Водночас сутана кюре з Амбрікура, що більше він наближається до моменту власної жертвовної смерті, неочікувано змінює колір на червоний, що в християнській традиції завжди означає мучеництво: «Удома мені довелося прати сутану. Тканина була наче закам'яніла, вода стала червоною» (Bernanos, 1936, р. 221). І далі: «...кров, що плямить мою сутану, чи могла вона бути від носової кровотечі?» (Bernanos, 1936, р. 221). Зрештою,

глибина внутрішньої кризи, сорому, самотності, відчаю, Божого мовчання, покинутості зовнішньо виражається в наративному збільшенні лакун, еліпсів, «вирваних сторінок» і одночасно програється драмою зняття сутани: «...манішка на моїй сутані була така страшна на вигляд, що він люб'язно позичив мені стару ватну куртку» (Bernanos, 1936, р. 221). І врешті момент найглибшої спокуси покинути служіння: «...лише поклавши руку поверх сутани... думка повернутися додому з... цією річчю... викликає в мене сором і огиду» (Bernanos, 1936, р. 276).

Звідси, окремий семіотичний вузол, пов'язаний з мотивом зняття або профанації священничого облачення. Перед нами зринає образ розстриги (*défroqué*) – людини, що втратила або власноруч відкинула зримий знак свого незримого покликання, а в бернаносівському літературному мікрокосмі, і благодаті: «потворний священник не тому, що він розстрига, а тому, що він “грає священника”». Згадуючи свого товариша часів семінарії – «лілльського євангеліста-розстригу» (Bernanos, 2019, рр. 52, 152) оповідач ставить знак рівності між театральністю носіння сутани як одного з можливих елементів одягу, однією з можливих соціальних ролей, і маскою, брехнею. Вирішальним стає не просто наявність означника – сутани, а чи відсилає він до свого означуваного – правдивого покликання. Саме тому Дюфретті, який власноруч відрікся від своїх свячень і проживає з конкубіною, займаючись комерцією, зустрічає кюре з Амбрікура аж ніяк не в сутані, але в «...бавовняних штаних, які ми носимо під сутанами, босоніж, у капцях» (Bernanos, 1936, р. 275). І тому кюре з Амбрікура повертає свого друга назад до покликання і до священничого стану не через театральне вбирання наново в сутану як у маску, але таїнством сповіді перед смертю, яку він як священник єдиний може йому вділити. Так само як і передсмертною агонією-свідченням, яка сповнена вдячності й відчуття благодаті. Помирає кюре з Амбрікура, символічно не знімаючи сутани, і водночас востаннє навіртає свого старого друга, повертаючи йому її ж. У такий спосіб Бернаносова поетика демонструє, як благодать входить у зношену матерію життя, а метафізичне незриме проступає у зримій буденності.

3. Сутана як вестиментарний код монохромної кіномови Робера Брессона

Для кінематографічної адаптації «Щоденника сільського священника» Робера Брессона характерна власна вестиментарна стратегія, яка вписана в ідіостиль французького режисера-мінімаліста. Брессонів свідомий вибір до екранізації Бернаносових творів – чорно-білий монохром, який візуально увиразнює роздвоєність головного героя, його межовий внутрішній стан між світлом і темрявою, спасінням і погибеллю. У «Нотатках про кінематограф» Брессон писав: «*колір надає сили твоїм образам, але він і підкреслює їхню неправдоподібність (їхнє “неіснування”)*» (Bresson, 1975, р. 113). Відповідно сутана, в яку кюре з Амбрікура вбраний упродовж майже всієї кінострічки, не є костюмованим декором, ані маркером соціальної характеристики, це вже рухома темна фігура, що взаємодіє з домінантною світлотінню та організовує кадр доквуж себе. Чорно-біла зйомка радикально загострює символізм католицького облачення, позаяк перед нами постає чорна тканина, з якої прозирає білий священничий комірець, бліде виснажене обличчя й холодні спорожнілі інтер'єри, що формують іконічну, майже графічну композицію. Брессонів фундаментальний кінодевіз: «*Будуй свою кінострічку на білому, на тиші й нерухомості*» (Bresson, 1975, р. 137). Тож, там, де бернаносівський текст говорить про внутрішній злам, через почасти рвану щоденникову сповідь, Брессон дає глядачеві повторюваний візуальний мотив: вертикальний чорний силует кюре, що рухається крізь простір села, не зливається з ним, але й не має сили його внутрішньо освітити (Cunneen, 2003; Schrader, 2018).

Особливий акцент брессонівська кінокамера робить на фактурі вбрання кюре й зношеності сутани. Недарма режисер зазначає: «*Речі набувають видимості, не завдяки більшій кількості світла, а завдяки новому куту, під яким я на них дивлюся*» (Bresson, 1975, р. 52). Якщо в романі зношеність сутани як символ екзистенційної втоми вербалізовано через перелік побутових ушкоджень, то в кінострічці сама тканина промовляє через акцентоване освітлення, контраст на тлі білосніжної змарнілої шкіри обличчя молодого кюре, складки, мішкувату посадку на щораз більш виснаженому й схудлому тілі, просторове співвідношення з темним капелюхом і верхнім

одягом, у який вбирається кюре, для виходу у зовнішній простір та, особливо, з інтер'єрами, де панує строгість, гладкість, вузькість. Себто світлотінь візуально вписана в хронотоп. Сутана, в такий спосіб, перетворюється на зримий тягар покликання, на видиму «другу шкіру» – священник її носить на тілі, й разом з тілом вона слабне і зношується, відповідно одіж перетворюється на носія «мовчазної експресії» (Sontag, 2001). У моменти найінтенсивнішої кризи, сумнівів у власному покликанні, в кадрі з'являється подертий светр у дірках, з одного боку, як спокуса покинути служіння, з іншого – як маркер глибини внутрішнього падіння. Так само, в чорно-білій кіноадаптації найконтрастніше показаний розрив між чорнотою щоденної сутани, яка, хоч і є суто священничим одягом, але функціонує у світському просторі, і білизною літургійної ризи. Натомість засаднича для книги хроматична зміна сутани на криваву, попри значущий для Бернаноса біблійний символізм, не акцентована жодними кінематографічними засобами, лише продубльована за допомогою слів, що, очевидно, не має сильного візуального впливу на глядачів.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, компаративне прочитання літературного тексту Жоржа Бернаноса «Щоденник сільського священника» та авторського однойменного кінотексту Робера Брессона доводить, що в обох медіальних мікроскопах католицька сутана є одним із ключових вестиментарних кодів, через який унаочнюється внутрішній стан героя, розкривається драма його покликання, жертви й агонії. У кіноадаптації, як і в романі, сутана входить у щоденникову тканину сповідальності як знак, що протягом усього тексту балансує між значенням інституційної належності та екзистенційною крихкістю. У літературному тексті її семантика наративно розгортається через прикметникові ряди, лексичні акценти та ширшу метафорику завіси, зокрема апокаліптичного вельону, що допомагає Бернаносові трансресувати матеріальний образ у метафізичний план. Натомість у кінотексті ці самі злами працюють в іншій, суто кінематографічній, знаковій системі: світло, тінь, контраст, ракурс, монтаж, пауза, тло, повтор. Тоді як література розкриває образ крізь оповідність і символізм, кіно очищає видимий знак, приховуючи ідею від глядача, але водночас творячи камерою усе, щоб глядач віднайшов захований сенс.

Попри те, що наше дослідження довело, що сутана як вестиментарний код не є декоративним образом соціальної типіфікації, але структурним вузлом символічного виміру як літературного, так і кінематографічного текстів, перспективними видаються подальші студії вестиментарного поля роману, до прикладу образи черевиків та капелюха, що пов'язані з топосом дороги та «виходу у світ». Водночас логічно продовжити вивчення вестиментарного символізму в контексті християнського дискурсу в умовах викликів модерності і в інших романах та медіа-адаптаціях спадщини Жоржа Бернаноса. Так само, як і перспективно вийти на ширше поле дослідження конфесійного одягу як інтермедіального символу в європейській літературі й мистецтвах ХХ ст. Зрештою, іншим неабияк продуктивним вектором наукових розвідок лишається поєднання вестиментарного символізму з дослідженням тіла як соціального й культурологічного конструкту.

Конфлікт інтересів

Автор не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

Використання штучного інтелекту

Штучний інтелект у дослідженні не застосовано.

ЛІТЕРАТУРА

- Barthes, R. (1967). *Système de la mode*. Seuil.
- Bernanos, G. (1936). *Journal d'un curé de campagne*. Plon.
- Bernanos, G. (2019). *Journal d'un curé de campagne*. Flammarion.
- Bernanos, G. (2015). *Romans et nouvelles* (M. Estève, Éd.). Gallimard.
- Bresson, R. (1975). *Notes sur le cinématographe*. Gallimard.
- Catholic Encyclopedia. (1913). *Clerical costume*. New Advent. <https://www.newadvent.org/cathen/04076a.htm>
- Code of Canon Law. (1983). The Holy See. https://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/cic_index_en.html
- Congregation for the Clergy. (2013). *Directory for the ministry and life of priests*. Libreria Editrice Vaticana.
- Cunneen, J. (2003). *Robert Bresson: A spiritual style in film*. Continuum.
- Dictionnaire de théologie catholique*. (1908). Tome 3, première partie (col. 229–230). Letouzey et Ané.
- Entwistle, J. (2000). *The fashioned body: Fashion, dress and modern social theory*. Polity Press.
- Estève, M. (1966). *Bernanos*. Seghers.
- Flügel, J. C. (1930). *The psychology of clothes*. Hogarth Press.
- Gosselin-Noat, B. (2007). *Bernanos: Les romans du soleil noir*. Presses universitaires du Septentrion.
- Hellman, J. (1990). *The knight-monk and the Holy Ghost: Occultism and catholicism in the works of George Bernanos*. McGill-Queen's University Press.
- Le Touzé, Ph. (1979). *Le mystère du réel dans les romans de Bernanos: Le style d'une vision*. Librairie A.-G. Nizet.
- Lurie, A. (1981). *The language of clothes*. Henry Holt.
- Martigny, J.-A. (1877). *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*. Hachette.
- Milner, M. (1989). *Le diable dans la littérature française: De Cazotte à Bernanos*. José Corti.
- Pastoureau, M. (2008). *Noir: Histoire d'une couleur*. Seuil.
- Quendler, C. (2015). *Holy face, hidden God: Framing the face in Robert Bresson's Journal d'un curé de campagne*. *Word & Image*, 31(4), 365–381. <https://doi.org/10.1080/02666286.2015.1053041>
- Schrader, P. (2018). *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press.
- Sontag, S. (2001). *Against interpretation and other essays*. Picador.
- Бернанос, Ж. (2002). *Щоденник сільського священника*. Юніверс.
- Помилуйко, Г. (2017). *Мотив маски в романах Жоржа Бернаноса «Злочин» і «Поганий сон»*. *Сучасні літературознавчі студії*, (14), 354–360.
- Помилуйко, Г. (2019). *Поетика хворого тіла у прозі Жоржа Бернаноса*. *Сучасні літературознавчі студії*, (16), 142–146.
- Помилуйко-Недашківська, Г. (2022). *Досвід війни та його відображення у політичній есеїстиці та художній прозі Жоржа Бернаноса*. *Сучасні літературознавчі студії*, (19), 51–56.
- Фесенко, В. (1998). *Творчість Жоржа Бернаноса: поетика події та пророцтва...* дис. д-ра наук. Київ. Видавничий центр КНЛУ.

REFERENCES

- Barthes, R. (1967). *Système de la mode*. Seuil.
- Bernanos, G. (1936). *Journal d'un curé de campagne*. Plon.
- Bernanos, G. (2019). *Journal d'un curé de campagne*. Flammarion.
- Bernanos, G. (2015). *Romans et nouvelles* (M. Estève, Éd.). Gallimard.
- Bernanos, Zh. (2002). *Shchodennyk silskoho sviashchennyka*. [The Diary of a country priest]. Yunivers. [In Ukrainian].
- Bresson, R. (1975). *Notes sur le cinématographe*. Gallimard.
- Catholic Encyclopedia. (1913). *Clerical costume*. New Advent.
<https://www.newadvent.org/cathen/04076a.htm>
- Code of Canon Law. (1983). The Holy See.
https://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/cic_index_en.html
- Congregation for the Clergy. (2013). *Directory for the ministry and life of priests*. Libreria Editrice Vaticana.
- Cunneen, J. (2003). *Robert Bresson: A spiritual style in film*. Continuum.
- Dictionnaire de théologie catholique*. (1908). Tome 3, première partie (col. 229–230). Letouzey et Ané.
- Entwistle, J. (2000). *The fashioned body: Fashion, dress and modern social theory*. Polity Press.
- Estève, M. (1966). *Bernanos*. Seghers.
- Fesenko, V. (1998). *Tvorchist Zhorzha Bernanosa: poetyka podii ta prorotstva*. [Georges Bernanos' heritage: the poetics of event and prophecy] dys. d-ra nauk. Kyiv. Vydavnychiy tsentr KNLU. [In Ukrainian].
- Flügel, J. C. (1930). *The psychology of clothes*. Hogarth Press.
- Gosselin-Noat, B. (2007). *Bernanos: Les romans du soleil noir*. Presses universitaires du Septentrion.
- Hellman, J. (1990). *The knight-monk and the Holy Ghost: Occultism and catholicism in the works of George Bernanos*. McGill-Queen's University Press.
- Le Touzé, Ph. (1979). *Le mystère du réel dans les romans de Bernanos: Le style d'une vision*. Librairie A.-G. Nizet.
- Lurie, A. (1981). *The language of clothes*. Henry Holt.
- Martigny, J.-A. (1877). *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*. Hachette.
- Milner, M. (1989). *Le diable dans la littérature française: De Cazotte à Bernanos*. José Corti.
- Pastoureau, M. (2008). *Noir: Histoire d'une couleur*. Seuil.
- Pomyliuko, H. (2017). *Motyv masky v romanakh Zhorzha Bernanosa «Zlochyn» i «Pohanyi son»* [The motive of mask in Georges Bernanos' novels «A Crime» and «A Bad Dream»]. *Suchasni literaturoznavchi studii*, (14), 354–360. [In Ukrainian].
- Pomyliuko, H. (2019). *Poetyka khvoroho tila u prozi Zhorzha Bernanosa*. [The poetics of ill body in the novels of Georges Bernanos]. *Suchasni literaturoznavchi studii*, (16), 142–146. [In Ukrainian]. <https://doi.org/10.32589/2411-3883.16.2019.187488>
- Pomyliuko-Nedashkivska, H. (2022). *Dosvid viiny ta yoho vidobrazhennia u politychnii eseistyti ta khudozhnii prozi Zhorzha Bernanosa*. [The experience of war and its reflection in political essays of Georges Bernanos]. *Suchasni literaturoznavchi studii*, (19), 51–56. [In Ukrainian]. <https://doi.org/10.32589/2411-3883.19.2022.274047>
- Quendler, C. (2015). *Holy face, hidden God: Framing the face in Robert Bresson's Journal d'un curé de campagne*. *Word & Image*, 31(4), 365–381.
<https://doi.org/10.1080/02666286.2015.1053041>
- Schrader, P. (2018). *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press.
- Sontag, S. (2001). *Against interpretation and other essays*. Picador.

