

ТЕОРИЯ КИНО. ОТ ЭЙЗЕНШТЕЙНА ДО ТАРКОВСКОГО

Французский киноавангард





Фильмы:

- «Механический балет» Фернана Леже
- «Возвращение к разуму» Ман Рея
- «Антракт» Рене Клера
- «Андалузский пес» Бунюэля и Дали

Цель: Рассказать о «французском киноавангарде» в кино, и что это явление дало для развития теории кино.

Основные идеи:

1. Французский киноавангард тесно связан с живописью импрессионистов, сюрреализмом, абстракционизмом. Среди наиболее ярких представителей – Луи Деллюк, Жан Ренуар, Луи Бунюэль и др.
2. Теория фотогении, созданная Луи Деллюком, была первой кинотеорией, завоевавшей мировую известность и оказавшей значительное влияние на все последующее развитие киномысли.
3. Второй авангард, который чаще всего и называют авангардом, возник после 1924 г. Это прежде всего картины Ман Рея, Марселя Дюшана, Рене Клера, Луиса Бунюэля, Сальвадора Дали.
4. Систематика деятельности киноавангардистов:
 - Дадаисты: Франсис Пикабия, Тристан Тцара, Поль Элюар.
 - Последователи дадаистов и конструктивистов: Анри Шометт, Эжен Деслав, Ман Рей.
 - Представители реалистических тенденций: Жан Ренуар, Альберто Кавальканти, Дмитрий Кирсанов, поздние работы Жана Виго, Жана Гремийона.
 - Импрессионистическое направление: Жермен Дюлак, Альберто Кавальканти, Жан Ренуар, Дмитрий Кирсанов.
 - Экстремистское направление: сторонники «чистого кино» Анри Шометт, Фернан Леже, Франсис Пикабия, Рене Клер.
 - Сюрреализм: Луис Бунюэль, Ман Рей. Мощным кинематографическим аккордом французского авангарда является фильм Рене Клера (1898 -1981) «Антракт».
5. Датой возникновения третьей волны авангарда принято считать 1926 г. – год появления картины «Только время» Альберта Кавальканти.
6. Придя к закату в начале 30-х годов, французский авангард оказал огромное влияние на развитие языка мирового кино в целом.

На предыдущей лекции мы говорили о «немецком экспрессионизме» и о том, что он дал для развития киноязыка. Сегодня мы сфокусируемся на другом важном течении – «французском авангарде».

Французский киноавангард тесно связан с живописью импрессионистов, сюрреализмом, абстракционизмом. Среди наиболее ярких представителей: Луи Деллюк, Жан Ренуар, Луи Бунюэль и др. За исключением Бунюэля, авторы киноавангарда не проявляли интереса к социальным темам, революционность французского авангарда исчерпывалась попыткой эпатажа буржуазной публики посредством новаторской формы.

Французский авангард 20-х – 30-х годов во многих отношениях явился продолжателем традиций французских киноимпрессионистов. Именно киноимпрессионисты, под руководством Луи Деллюка, первыми подняли бунт против коммерческого кинематографа, бездумно копирующего произведения театра и литературы.

Термин «киноимпрессионизм» (по аналогии с импрессионизмом, перевернувшим представление о живописи), введённый Анри Ланглуа, был принят и использовался Жоржем Садулем.

Кинематограф стал авангардистским в тот момент, когда достиг своей творческой зрелости, когда научился, работая с монтажом, кадром, изображением, рассказывать истории. В этом кино впервые в мире сюжет перестал равняться фавуле. За счет отступлений от этой фавулы, за счет живописности изображения, специфического ритмического монтажа.

Теория фотогении, созданная Луи Деллюком, была первой кинотеорией, завоевавшей мировую известность и оказавшей значительное влияние на все последующее развитие киномысли.

Понятие «фотогения» у Деллюка определяло свойство существ и предметов выглядеть на экране иначе,



чем в жизни. Деллюк, в сущности, лишь подметил это явление, но не дал ему внятного объяснения. Он составил целый список того, что при переходе на экран выигрывало в силе, красоте и поэзии. К фотогеничным явлениям он отнес поезда, пароходы, самолеты, современную технику; описал некоторые свойства человеческих лиц, одежды, мебели, которые, с его точки зрения, отвечали специфике нового искусства. Составленный Деллюком реестр фотогеничных элементов мира в значительной степени отражал его личные пристрастия, но еще в большей мере – тенденции его времени. Однако само понятие «фотогении» выявляется у Деллюка, скорее, эмпирически, и ему не дается рационального объяснения. Деллюк, крайне далекий от всякой нормативности, говорил: «О, у синеграфистов собственные идеи относительно фотогении. У каждого своя. Так что есть столько фотогений, сколько идей».

Подлинными виртуозами чистой кинематографической формы явились представители французского авангарда, пришедшие на смену группе Деллюка. Именно с их творчеством связан взлет французского кино с 1924 по 1930 г. Провозгласив идею «чистого кино», режиссеры-авангардисты начали создавать фильмы без сюжетов, без героев, без смысла. В поисках специфических особенностей киноязыка авангардисты сосредоточились на изучении ритмических закономерностей движущегося изображения, превратив абстрактные средства экранной выразительности (план, ракурс, динамику) в художественный образ фильма. Отвергая миметическую функцию искусства (то есть жизнеподобие), авангардисты настаивали на том, что художник должен стремиться вглубь предметов и явлений, а не копировать внешний банальный облик действительности, который является лишь ширмой, маскирующей истинную суть мироустройства. Лишь «взламывая» видимую реальность, автор в состоянии постичь и запечатлеть универсальные законы бытия. Киноавангард являлся необычайно текучим направлением с многочисленными разветвлениями, куда примыкали в качестве постановщиков не только собственно режиссеры, но и художники, поэты, музыканты. Однако в рамках этого пестрого течения можно выделить три главных доминанты: дадаизм, абстракционизм, сюрреализм.

Второй авангард, который чаще всего и называют авангардом, возник после 1924 г. Это прежде всего картины Ман Рея, Марселя Дюшана, Рене Клера, Луиса Бунюэля, Сальвадора Дали.

Это то кино, которое постепенно перешло к кино беспредметному, или, как они сами это называли, «чистому кино». Как, например, фильм «Механический балет» Фернана Леже 1924 г. Это игра с геометрическими формами, пространством, ритмом движений. Представители «второго авангарда» пошли в своих художественных постулатах гораздо дальше киноимпрессионистов. В своем требовании обязательности своеобразия выразительных средств они дошли до крайностей, порой подменяя выражаемое с их помощью содержание. Принято считать «Механический балет» первым фильмом нового направления.

Автор перенес на экран в качестве автономных предметов кухонную утварь и с помощью разнообразных ракурсов и тревеллинга «оживил» кастрюли, тарелки, щетки в незамысловатом танце. В качестве своеобразного метронома Леже вмонтировал в свой фильм кадр с девушкой, равномерно раскачивающейся на качелях, а также ввел синкопический ритм за счет эпизода, в котором пожилая прачка тяжело поднимается по ступеням бесконечной лестницы.

В связи с тем, что режиссеры не декларировали своей принадлежности к определенной группе, очень трудно формировать четкую систематику деятельности киноавангардистов. Можно говорить лишь о некоторых тенденциях и течениях:

- **Дадаисты** — Франсис Пикабия, Тристан Тцара, Поль Элюар. Призывали к созданию алогичного искусства, бессвязного и наивного, как творчество детей.
- **Последователи дадаистов и конструктивистов** — Анри Шометт, Эжен Деслав, Ман Рей. В их произведениях отсутствовали сюжет и актеры.
- **Сюрреалисты** идут дальше своих предшественников в требовании отказа от изображения реального мира. Источник духовной активности – подсознание, задача искусства — преобразовать реальное в «надреальное».
- **Представители реалистических тенденций** — Жан Ренуар, Альберто Кавальканти, Дмитрий Кирсанов, поздние работы Жана Виго, Жана Гремийона.
- **Импрессионистическое направление** — Жермен Дюлак, Альберто Кавальканти, Жан Ренуар, Дмитрий Кирсанов. Продолжатели идей «первого авангарда» не возражали против сюжета, утверждая, однако, что каждый фильм должен иметь четко выраженную тему. Фильм должен воздействовать на зрителя, как зрительная симфония.



- **Экстремистское направление** – сторонники «чистого кино» Анри Шометт (старший брат Рене Клера), Фернан Леже, Франсис Пикабия, Рене Клер. Анри Шометт следующим образом формулировал теоретические принципы «чистого кино»: «Старое кино ограничивалось простой репродукцией явлений (документальный фильм) или косвенной репродукцией, используя уже существующие зрелищные модели. Но кино может не только воспроизводить, но и творить. Если оставить в стороне реальность предметов, то на экране появится «чистый фильм».
- **Сюрреализм** — Луис Бунюэль, Ман Рей. Сюрреализм во французском кино проявлялся в двух формах: спокойной и резкой. Представитель первой — Ман Рей, создатель красивых фотографических видений, второй — испанский режиссёр Луис Бунюэль, работавший вместе с испанским художником Сальвадором Дали.

Мощным кинематографическим аккордом французского авангарда является фильм Рене Клера «Антракт». Лента создавалась не как самостоятельное экранное произведение, а как антракт хореографического представления. Но стоило фильму появиться перед публикой, как тут же он обрел автономное художественное существование. Пресса запестрела хвалебными отзывами и рецензиями, назвав постановку Р. Клера лучшим фильмом года. Именно «Антракт» (1924) знаменует начало французского киноавангарда во всей совокупности его течений и является отражением духа времени – интеллектуального и эстетического бунтарства. Снятый исключительно на натуре фильм представляет собой карнавальное течение образов «яркой свежести и живой изобретательности» (Ж. Садуль).

Фильм длится меньше, чем полчаса. Знаменитый кадр – подпрыгивающая балерина, кадр снизу. Вторая половина фильма – люди следуют в похоронной процессии, но они не просто идут, они подпрыгивают. И самое интересное, как Рене Клер снимает движение – люди идут, машины едут и скольжение на «американских горках».

Эксперименты киноавангарда, казавшиеся вначале лишь затеей эстетов, работавших исключительно для снобов, в конечном счете дали гораздо более плодотворные результаты, чем фильмы Деллюка и других французских киноимпрессионистов. Итак, французское кино 20-х годов активно экспериментировало с формой экранного произведения. Ослабив художественное значение драматургии, а затем и разрушив линейную структуру повествования, режиссеры превратили ритм и пластику изображения из абстрактного кинематографического приема в сюжет для своих фильмов.

Классическими образцами абстракционизма в кино считаются фильмы Анри Шометта (1896 - 1941) «Пять минут чистого кино» и «Отражение света и скорости» (1925). По его мнению, режиссеру следует отделять объекты изображения как от документального, так и от драматического контекста, в результате чего возникнет визуальная симфония, а кино становится искусством света, ритма и форм. Например, в картине «Отражение света и скорости» Шометт, используя свет прожекторов и оптические искажения, превратил хрустальные подставки для ножей в груды сияющего хрусталя. Эти кадры он чередовал с изображением лесного массива, снятого из окна движущегося автомобиля. При замедлении скорости темные стволы деревьев «разъединялись» светлыми вертикальными полосами. При быстром перемещении они наоборот «сливались» в единую черную ленту.

Наверное, самым известным авангардистским направлением явился сюрреализм. Первый фильм, который был объявлен открыто сюрреалистическим, назывался «Раковина и священник» (режиссер Ж. Дю-лак). Однако картину не приняли из-за наивно-поэтической интерпретации фрейдистских символов ни ценители авангардистского искусства, ни автор сценария А. Арто. Истинные же шедевры французского сюрреализма создали иностранцы, работавшие в 20-е годы в Париже. Американский фотограф Ман Рей стал родоначальником так называемого спокойного сюрреализма. Его фильмы («Морская звезда», «Тайны замка Де» и др.) – это поток живописных фотографических видений.

Основателем резкого (жесткого) сюрреализма явился испанский режиссер Луис Бунюэль, который в сотрудничестве с Сальвадором Дали снял две картины, считающиеся классическими образцами этой эстетики – «Андалузский пес» (1928) и «Золотой век» (1930).

«Андалузский пес» вызвал бурю споров, протестов и восторгов. Родившись из двух снов – Бунюэля и Дали – фильм, тем не менее, не стал «толкованием сновидений». Другое дело – художественная структура картины, отражающая природу сна. Образы реальные и причудливые переплетаются на экране вне логики причинно-следственных связей, ибо авторы пытаются установить контакт со зрителем не на рациональном, а на первородном уровне ощущений. В этом смысле весьма характерен кадр, запечатлевший ладонь с дырой, из которой выползают муравьи. Образ нацелен прямо в подсознание



зрителя: если в венах человека вместо бесшумно перетекающей крови хаотично «толкуются» муравьи и соответственно порождают непрекращающийся зуд, то подобное состояние непреодолимого внутреннего дискомфорта способно разрушить человека. А это и есть сюрреалистический эквивалент фрейдистской концепции о разрушающей силе нереализованных желаний. Фильмы Бунюэля и Дали отразили смутные бунтарские настроения молодого поколения, искренность выражения которых, по мнению французского киноисторика Ж. Садуля, придавала кинолентам трагическую человечность. Это не было веселой импровизацией, бездумным жонглированием метафор, но скорее – горьким отчаянием, анархическим бунтом, модернистским вызовом, брошенным обществу.

Датой возникновения третьей волны авангарда принято считать 1926 г. – год появления картины «Только время» Альберта Кавальканти. Фильм, посвященный одному дню жизни Парижа, был уже не просто взглядом камеры, запечатлевающей реальность, а попыткой с помощью монтажного решения и русской съемки создать экранный образ.

Можно говорить о различных влияниях, сформировавших феномен третьей волны авангарда во Франции: это и творчество Роберта Флаэрти, и первая волна авангарда, и влияние советского монтажного кинематографа (в особенности «киноправды» Д. Вертова). Многие кинематографисты этого направления одновременно проявляли огромный интерес как к запечатлению окружающей действительности и повествованию, граничащему с физиологическим очерком (являлось характерной чертой), так и к поэтизации реальности.

Третья волна авангарда диалектически соединила в себе предыдущие модели. Она обрела психологизм и поэтику импрессионизма, языковые тропы и ассоциативную свободу.

Придя к закату в начале 1930-х годов, французский авангард оказал огромное влияние на дальнейшую деятельность таких мастеров мирового кинематографа, как Луис Бунюэль и Жан Кокто, Ж. Виго, Рене Клер, и на развитие языка мирового кино в целом.

Дополнительные источники:

1. Два манифеста фотогении: «Фотогения» Луи Деллюка и «Чувство» Жана Эпштейна. Из книги «Из истории французской киномысли: Немое кино» 1911-1933 гг. Сост. М. Б. Ямпольский. Пер. с фр. / Предисл. С. Юткевича. - М.: Искусство, 1988. С.80-140.
2. Клер Р., Размышления о киноискусстве. -М.:Искусство, 1958.
3. Сергей Комаров. Немое кино // История зарубежного кино. — М.: Искусство, 1965. — Т. 1. — 416 с.
4. Разлогов К.Э. Мировое кино. История искусства экрана. – М.: ЭКСМО, 2013. – 688 с.



Книга: Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского

Лекция: Французский киноавангард



Книга: Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского

Лекция: Французский киноавангард
