

ТЕОРИЯ КИНО. ОТ ЭЙЗЕНШТЕЙНА ДО ТАРКОВСКОГО

Андре Базен и французская «новая
волна»





Фильмы:

- «Прошлым летом в Мариенбаде» А. Рене
- «Жюль и Джим» Ф. Трюффо
- «Клео: от 17 до 19» А. Варда
- «Селин и Жюли совсем заврались» Ж. Риветт

Цель: Познакомить зрителей с природой кино как искусства, сформулированного Андре Базеном, и основными творческими принципами французской «новой волны».

Основные идеи:

1. Борьба за реализм в кино – «жизнь врасплох».
2. Базен А.: «В этой связи кино предстает перед нами как завершение фотографической объективности во временном измерении».
3. Тесная связь кино и литературы на примере творческих контактов режиссеров «новой волны» и писателей-представителей «нового романа».
4. Искренняя антифашистская направленность кино «новой волны».
5. Французская «новая волна» в европейском кино была самым масштабным явлением подобного рода: только за первые четыре года на экране появилось 97 дебютных произведений.
6. Развитие киноязыка, основные методы.
7. Основные режиссеры и фильмы французской «новой волны»: А. Рене, К. Шаброль, Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годар, Э. Ромер и другие.
8. Влияние теоретических изысканий А. Базена на поиски новой стилистики фильмов.

Эстетика французской «новой волны» сформировалась под влиянием теории и наставнической деятельности Андре Базена, который с подозрением относился к экспрессионистским и монтажным эффектам, считая, что кино — искусство реалистическое. В то же время деятели «новой волны» были страстными поклонниками американского жанрового кино. Для этих «хomo синематикус», выкормывшей Парижской синематеки, кино было способом, стилем и философией жизни, и отношения с последней выяснялись в неустанных диспутах о первом. Авторское начало образовывало вертикаль всей конструкции, синефилия — горизонталь.

Кинокритик Андре Базен – ключевая фигура во французском киноведении.



Как кинокритик он начинал в «Ле Паризьен Либере» при содействии Жана-Поля Сартра публиковался в философских журналах, а затем стал одним из основателей журнала о кино – «Кайе дю синема». Именно Базен привел в кино молодого Франсуа Трюффо. Практически все поколение «новой волны» видело в нем своего отца, что, впрочем, не мешало им вступать с ним в ожесточенные споры. Однако в отличие от некоторых из молодых коллег, Базен всегда тяготел скорее к теории и анализу, нежели к полемике.

Новизна подхода к анализу природы кино у Базена заключалась в его формулировке концепции кино, выраженной в статье «Онтология фотографического образа».

Термин «онтология», который впервые употребил еще в XVIII веке немецкий философ Х. Вольф, обозначив этим определением учение о бытии, независимом от субъекта, Базен перетрактовывает применительно к природе фотоснимка. Базен считает, что автоматизм фотографического изображения привел к полному перевороту в психологии зримого образа. Здесь Базен делает несколько очень важных наблюдений, которые сложатся в концепцию.

А. Базен: «Объективность фотографии сообщает ей такую силу достоверности, которой не обладает произведение живописи. Какие бы возражения не выставлял наш критический ум, мы вынуждены верить в существование представленного предмета, то есть предмета действительно воссозданного, ибо благодаря фотографии он присутствует во времени и пространстве. Фотография заставляет реальность перетекать с предмета на его репродукцию. Тщательно выполненный рисунок может сообщить нам больше сведений о предмете, но он никогда не будет обладать иррациональной силой фотографии, которая принуждает нас



верить в ее реальность». «Иррациональная сила фотографии» – сама эта мысль была открытием.

Однако вернемся к размышлениям Базена о природе фотографии, которые как бы сами собой, внезапно подводят к определению сущности киноискусства. «Только объектив, – пишет Базен, – может дать нам такое изображение предмета, которое способно освободить из глубин нашего подсознания вытесненную потребность заменить предмет даже не копией, а самим этим предметом, но освобожденным от власти приводящих обстоятельств. Изображение может быть расплывчатым, искаженным, обесцвеченным, лишенным документальной ценности, но оно действует в силу своей генетической связи с онтологией изображаемого предмета; оно и есть сам этот предмет».

Базен дарит такое резюме-откровение: «В этой связи кино предстает перед нами как завершение фотографической объективности во временном измерении. Фильм не ограничивается тем, что сохраняет предмет, погружая его в настоящее время, подобно тому, как насекомые сохраняются в застывших каплях янтаря; он освобождает барочное искусство от его судорожной неподвижности. Впервые изображение вещей становится также изображением их существования во времени и как бы мумией происходящих с ними перемен».

Если элементарно выразить позицию Базена, то она сводится к следующему: не трогать монтажом содержание кадра; теоретик отдавал предпочтение режиссерам, «доверяющим действительности», стало быть, сохраняющим на экране пространственно-временную реальность изображаемой действительности.

Базен подводит нас к мысли, что кинематографическая идея до технического изобретения кино жила в подсознании человека и так или иначе осуществлялась в других искусствах. Приведем на этот счет два примера – один из живописи, другой из литературы. Людовик XIV не требует (этот случай напоминает нам Базена), чтобы его мумифицировали, он удовлетворяется портретом Лебрена.

Пример из литературы: в повести Гоголя «Портрет» ростовщик просит художника: «Нарисуй с меня портрет. Я, может быть, скоро умру, детей у меня нет, но я не хочу умереть совершенно, я хочу жить. Можешь ли ты нарисовать такой портрет, чтобы был совершенно как живой?» Художник соглашается, но по мере работы возникает отвращение к натуре, он отказывается писать, тогда старик бросается к нему в ноги и молит закончить портрет, говоря, что от него, художника, «зависит судьба его и существование в мире, что уже он тронул кистью его живые черты, что если он передаст их верно, жизнь его сверхъестественно силою удержится в портрете, что он через то не умрет совершенно, что ему нужно присутствовать в мире».

Гоголь вкладывает в уста отрицательной для него личности гениальную мысль о сверхъестественной способности искусства позволять человеку «присутствовать в мире». Не это ли говорил Людовик XIV относительно портрета; не об этом ли толкует Базен, определяя онтологическую сущность кино?

Конечно, это была антитеза не Эйзенштейну, а, скорее, Кулешову, и не картинам Кулешова, а его знаменитому монтажному эксперименту, с помощью которого режиссер обнаружил влияние монтажного контекста на восприятие смысла внутрикадрового материала: один и тот же крупный план киноактера Мозжухина, поставленный встык с изображением молодой женщины в гробу, дымящейся тарелки супа или играющей девочки, воспринимался по-разному – зритель вычитывал на лице актера то скорбь, то глубокую задумчивость, то затаенную нежность (по описанию В. Пудовкина в книге «Кинорежиссер и киноматериал»).

Своеобразие взглядов Андре Базена заключается в том, что он отразил в своем творчестве и общественной деятельности мир драматических столкновений во французском кино, сам оставаясь его частицей, отразил настроения жаждущей демократических перемен кинематографической интеллигенции, смену ее настроений, пестроту ее поисков, неудач и свершений.

В конце 50-х – начале 60-х годов французская кинематография инициировала смелые поиски кинематографической формы. В 1958 г. заявило о себе течение «новая волна», которое отвергло каноны старого кино, презрительно именуя его «дедушкиным». Выражение «новая волна» принадлежит французской прессе, которая назвала таким образом группу молодых кинематографистов, поставивших на рубеже 1958 – 1959 гг. свои первые полнометражные фильмы.

Французская «новая волна» в европейском кино была самым масштабным явлением подобного рода: только за первые четыре года на экране появилось 97 дебютных произведений. Однако молодые режиссеры не были связаны общей художественной программой, хотя их фильмы обладали несомненным эстетическим сходством.



Их объединяли:

- стремление отражать на экране «живую жизнь»;
- новая концепция личности и новый тип героя (утверждая самоценность индивидуального бытия человека, «новая волна» вывела на экран героя-аутсайдера, который игнорирует социальные нормы для максимальной самореализации; характер персонажа, как в экзистенциализме, означает сложившегося, а не становящегося человека);
- импровизационность при съемках, т.е. утверждение новой природы предкамерной реальности (в противовес традиции поэтического реализма) через натуру, естественные интерьеры и свободный тревеллинг;
- отсутствие жесткой привязанности траектории движения съемочной камеры к герою (она иногда «упускает его из виду», провоцируя асимметричность внутрикадровых композиций);
- нетрадиционная организация художественного материала на основе базовой концепции «камера-перо», т.е. разработка таких выразительных средств кинорассказа, которые приближаются к письменной речи по богатству нюансов и передаче невидимого.

Эту идею высказал еще в 1948 г. Александр Астрюк: «Новый век кинематографии будет веком камеры-перо. Это значит, что фильм постепенно освободится от тирании зрелищности, от образов самих себя, от завершенности фабулы и конкретности событий, чтобы стать subtilным и эластичным средством повествования, как язык письма».

Все эти качества придавали легкую небрежность почерку режиссеров, что было очень свежо, привлекательно и воспринималось как творческая находка.

В рамках французской «новой волны» можно выделить три основные группы. К первой принадлежали профессиональные режиссеры (А. Рене,

П. Каст, А. Варда), которые пришли из документального малобюджетного кино. Они активно сотрудничали с представителями «нового романа» (М. Дюрас, Н. Саррот, А. Роб-Грийе), осваивая кинематографическими средствами основные элементы этой литературной эстетики: пунктирность и недосказанность повествования; «фотографическую фиксацию» реальности; отрицание надменной позиции автора как знающего лучше читателя (зрителя) и своих героев, и саму жизнь.

Фильм А. Рене «Хиросима, моя любовь» (1959) является новаторским в области киноязыка. Автор уравнивает две трагедии в Хиросиме и в Невере. Атомный взрыв разрушил огромный город и генофонд целого народа. Трагическая любовь к немецкому солдату испепелила душу героини. А. Рене не только сопоставляет, но плотно переплетает эти темы по принципу размывания, взаиморастворения реального и ирреального, личностного и исторического, чувственного и рационального, документального и игрового. Порывая с хронологией, опуская мотивацию поступков героев, режиссер достигает уникального художественного эффекта, когда изображение становится слышимым, а звуковой образ визуализируется. В результате процесс человеческого мышления становится сюжетом фильма. Подобного совершенства А. Рене достигает и в следующем своем произведении «Прошлым летом в Мариенбаде» (1961). Ф. Трюффо также блистательно применяет этот способ наррации в картине «Жюль и Джим» (1962). А. Варда в фильме «Клео: от 17 до 19» разворачивает подробнейший психологический документ, неотступно следуя за героиней и регистрируя мельчайшие детали ее поведения. Эта картина – редкий пример в киноискусстве, когда реальное время зрителя (продолжительность сеанса) практически целиком совпадает со временем героя.

Таким образом, режиссеры, вышедшие из стилистики документального кинематографа, совершенно отошли от хроникального, оказавшись на стороне субъективного психологизма и эстетизируя не факты и события, а перемену чувств и настроений. Апофеозом этой тенденции стал фильм без героя, «фильм про ничто» – «Корабль-ночь» М. Дюрас.

На противоположной стороне находилась группа Cinema Verite (киноправда), представители которой (Ж. Рох, Е. Морин, К. Маркер) исповедовали фанатичный объективизм. В своих фильмах («Хроника одного лета», «Прелестный май») режиссеры стремились исследовать реальность без какого-либо вмешательства. Схватить жизнь «горячей», постичь аутентичность человеческого существования они пытались с помощью скрытой ручной камеры и высокочувствительной пленки, не требовавшей искусственного освещения.

Третью группу «новой волны» составили журналисты и кинокритики (К. Шаброль, Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годар, Э. Ромер), хорошо знавшие киноклассику и выросшие, по определению Ж.-Л. Годара, в Музее кино. Во главу угла своего кинематографа эти режиссеры поставили молодежный анархизм. В лице своих



героев авторы отстаивали право на бунт – жестокий, нелицеприятный, символизирующий абстрактную свободу действия. «Дети Маркса и кока-колы» (Годар) не стремились что-либо реформировать. Они были нигилистами, не принимающими на себя никаких обязательств, и исповедовали идею «немотивированного акта»: немотивированность преступления, немотивированность риска, немотивированность благородства.

Таков подросток Антуан из фильма «400 ударов» Ф. Трюффо, таков Мишель из картины Ж.-Л. Годара «На последнем дыхании». Романтическим апофеозом бунтаря-одиночки стал фильм Годара «Безумный Пьеро» (1963), когда герой, обмотав свое тело лентой из динамита, доходит до абсолюта отрицания – отрицания себя.

Теории Андре Базена оказали наибольшее влияние именно на представителей третьей группы.



Более того, Трюффо свой первый фильм – «400 ударов» – посвятил Андре Базену.

Ф. Трюффо (1932 – 1984) в первых картинах («400 ударов», «Стреляйте в пианиста», «Жюль и Джим») активно исповедовал художественные принципы «новой волны».

К. Шаброль постепенно ушел от вызывающего образа французской провинции с ее скукой, дикостью и девальвацией человеческой жизни («Красавчик Серж», «Кузены», «Мясник») в область криминальной драмы.

Ж.-Л. Годар остается наиболее яркой личностью из всего поколения французской «новой волны». Шаг за шагом он выработал своеобразный острый стиль, выражающийся в дискретности (прерывистости) повествования и изображения. Незавершенные эпизоды монтируются в импульсивном ритме, изобразительный образ зачастую асинхронизируется со звуковым. В своих фильмах («Мужское-женское» (1966), «Китайка» (1967), «Страсть» (1981), «Имя: Кармен» (1982), «Новая волна» (1987) режиссер использует нетрадиционную драматургию, где чередуется уличная разговорная речь с литературными цитатами. Словом, Годар обрушивает на экран массу неупорядоченных изображений и звуков, вовлекая их в единый поток, который возмущает, иногда трогает или волнует, а порой и смешит. «Связность творчества Ж.-Л. Годара в самой его бессвязности; он непредсказуем, он противоречит другим и самому себе».

Э. Ромер практически с первой своей картины «Булочница из Монсо» (1962) развивает женскую тему в кино, предпринимая глубокий анализ женской души и женской психологии. Его герои – самые обычные люди в самых обычных жизненных ситуациях – много размышляют и мало двигаются. Действие сконцентрировано в характере диалогов, в способе их построения. Однако речь персонажей не открывает «золотых истин», ибо слово не выражает мысли, а служит средством передачи внутреннего сомнения. Композиция большинства фильмов Ромера подчинена форме личного дневника: сумма дней (диалогов) героя, что, в свою очередь, определяет рубленный ритм повествования. «Вы говорите, что мои фильмы литературны: вещи, о которых я говорю, могут быть изложены в романе... Но я не говорю, я показываю».

Классический период «новой волны» охватывает шесть лет. В 1958 – 1959 гг. появилась серия фильмов, ставших своеобразным художественным манифестом этого течения, – «Красавчик Серж» и «Кузены» К. Шаброля, «400 ударов» Ф. Трюффо, «Хиросима, моя любовь» А. Рене, «На последнем дыхании» Ж.-Л. Годара. А уже в 1964 г. на экраны вышел фильм «Париж глазами...» – плод коллективного труда лидеров «новой волны»: Годара, Шаброля, Ромера, Руша. Собрав под единым названием шесть самостоятельных новелл, авторы «дописали» последнюю разрозненную главу французской «новой волны», которая в середине 60-х годов растворилась в общем кинематографическом потоке. Одни ее представители оказались безнадежно забытыми, другие – достигли в своем творчестве высокого класса.

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Базен А. Что такое кино? - М.: Искусство, 1972 - 384 с.
2. Трюффо о Трюффо. - М.: Радуга, 1987. - 456 с.
3. Долматовская Г. Примечание к прошлому. Французское кино: отсчет от военных лет. - М.: Искусство, 1983. – 287 с.
4. Тарасов А. Годар как Вольтер.
5. <https://media.ls.urfu.ru/495/1270/2794/2678/1370/>
6. Аронсон О. Кинематографическое событие. К теории глубинной мизансцены Андре Базена // Он же. Метакино. — М.: AdMarginem, 2003. — С. 13—26.



Дополнительно:

В своей книге «Что такое кино?» Андре Базена раскрывает свои основные позиции. Их сущность в самой краткой форме заключается в следующем:

1. Необходимость передавать на экране реальность в ее непосредственных проявлениях, равняясь не на доступные кинематографические стереотипы в духе коммерческого экрана, а используя лучшие кинематографические традиции прошлого, среди которых почетное место принадлежит советскому немому кино, используя также новые эстетические возможности, открываемые прогрессом в технике кино (высокочувствительная пленка, портативные микрофоны, ручная камера и пр.).

2. Необходимость творческого единения кино со смежными искусствами и литературой для более полного выявления, развития внутренних потенциалов фильма, стремление его мастеров к познанию, художественному освоению современной действительности.

3. Искренняя, убежденная поддержка в искусстве кино всего, что бьет по фашистской идеологии.

4. Разбор новых, увлекающих и художника и зрителя, средств изображения человека и событий, увлекающих аудитории кинотеатров в более активное, заинтересованное восприятие фильма («эффект присутствия» в кино и театре, сложное мизансценирование как способ достижения большей жизненности, выразительности экрана и др.).

5. Понимание кино как искусства активных воздействий на массы зрителей и вытекающая отсюда высокая эстетическая и творческая взыскательность художника, особенно необходимая из-за чрезвычайной выразительности, достоверности («фотографичности») изображения.

6. Поддержка новых прогрессивных поисков в кинематографиях разных стран, в особенности итальянского неореализма, творчества Чаплина и т. д.