

**ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ КИНЕМАТОГРАФИИ имени С. А.  
ГЕРАСИМОВА**

**На правах рукописи**

УДК 778.5.01 (014)

ББК 85.374 (3)

В-493

**Виноградов Владимир Вячеславович**

**ФРАНЦУЗСКИЙ КИНОАВАНГАРД 20-Х ГГ. И  
НЕОАВАНГАРД «НОВОЙ ВОЛНЫ» КАК ФАКТОРЫ РАЗВИТИЯ  
ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ КИНЕМАТОГРАФА**

Специальность 17.00.03 –

«Кино-, теле- и другие экранные искусства»

Диссертация на соискание ученой степени доктора  
искусствоведения

**Москва 2011**

Работа выполнена в Научно-исследовательском институте киноискусства Всероссийского государственного университета кинематографии им. С. А. Герасимова

**ОФИЦИАЛЬНЫЕ ОППОНЕНТЫ:**

Ефимова Н.Н., доктор искусствоведения, профессор

Звегинцева И.А., доктор искусствоведения, профессор

Колотаев В. А., доктор филологических наук, профессор

**ВЕДУЩАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ:** Государственный институт искусствознания

Защита состоится 21 ноября 2011 г. в 15 часов на заседании диссертационного совета Д 210.023.01 при Всероссийском государственном университете кинематографии им. С. А. Герасимова  
Адрес: 129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3, ВГИК

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке университета.

Автореферат разослан \_\_ сентябрь 2011 года.

Ученый секретарь  
Диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения, доцент

Т.В. Яковлева

# **I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ**

## **Актуальность темы исследования**

Зарождение феномена авангарда в культуре XX в. явилось важнейшим фактором эстетической революции, расширившей границы привычного художественного пространства и придавшей импульс дальнейшему развитию искусства. Поэтому анализ сущностной природы авангарда и его конкретных форм необходим для понимания процессов как происходивших, так и происходящих в истории искусств.

Актуальность темы диссертации «Французский киноавангард 20-х гг. и неоавангард «новой волны» как факторы развития выразительных средств кинематографа» обуславливается недостаточным пониманием принципов функционирования киноавангарда, его стратегий и конкретных смысловых значений отдельных произведений.

Анализ вышеозначенной проблематики имеет первостепенное значение для:

- формирования и развития выразительной системы кинематографа как вида искусства;
- расширения и углубления понимания культурных феноменов в рамках искусствоведческого, и в частности киноведческого, исследования.

Авангардистские периоды<sup>1</sup> в истории искусств и кинематографа всегда сопряжены с пересмотром, созданием новых средств

---

<sup>1</sup> Автор диссертации разделяет авангард на два типа (в основе классификации лежит степень исторической значимости): нишевой и бифуркационный. Первый тип характеризуется принципиальной замкнутостью существования. Он существует в латентной (инкубационной) форме по отношению к основной модели искусства, находящейся в состоянии покоя. Второй тип является исторически значимым явлением. Он представляет собой важнейшую силу, влияющую на

выразительности, а главное – с выработкой новых идей, возникающих, как правило, в своей крайней, экстремальной форме. Позже многие открытия авангарда адаптируются и начинают выступать в качестве привычного и понятного всем приема или выразительного средства.

Современная ситуация как в отечественном, так и зарубежном кинематографе характеризуется кризисом идей. Это приводит кинематограф к тупику, особенно заметному в настоящее время. Вывести из него может новый всплеск авангардных течений, предполагающих революционное обновление языка искусства.

Обратившись к истории XX века, можно выделить три волны бифуркационного авангарда, получивших свое воплощение в кинематографе. Это авангард 20-х гг., модернизм (неоавангард) и постмодернизм.

Авангард 20-х гг. (в силу необходимости полной замены художественной парадигмы) стал самой кардинальной формой разрыва с существующей традицией. Отсюда – отказ от традиционной связности и рациональности, декларация смысловой непроницаемости и пр. Модернизм являлся не столь революционным явлением. Его задача была заключена не в полной замене, а в обновлении существующей модели («новый роман», «синема-верите» и др.). Постмодернизм же представлял собой реакцию на ощущение исчерпанности всех видов известных культурных парадигм.

Следующий качественный этап в развитии современного киноискусства должен быть связан с рождением принципиально новой формы авангарда, транслирующей современную модель искусства. Это даст возможность кинематографу как системе войти в стадию обновления. В силу этого интерес к авангарду особенно актуален в

---

модель искусства, находящуюся в состоянии хаоса. В диссертации рассматриваются два периода, связанные с развитием бифуркационного авангарда: авангард 20-х гг. и неоавангард (модернизм) «новой волны».

кризисные для искусства периоды. Именно этим обосновано настоящее обращение к эпохам авангарда 20-х гг. и модернизма.

Если говорить об истории киноавангарда, легко заметить постоянный интерес художников к прошлому, которое дает пищу современности. Обращаясь к цепочке авангард – неоавангард (модернизм) – постмодернизм, можно отметить, что каждая из этих эпох внимательно относилась к предыдущему опыту, но уже по-своему интерпретировала старые идеи<sup>2</sup>.

При обращении к подобной теме может возникнуть ряд вопросов: «Не все ли мы знаем об этих эпохах, и надо ли еще раз ворошить старое? Быть может, для рассуждений о настоящем и прогнозирования будущего вполне достаточно прежних знаний по истории авангарда?» Недостаточно. Эти периоды в истории кино не слишком хорошо поняты как в зарубежной, так и в отечественной науке. Свидетельством тому – появление современных серьезных научных исследований в этой области.

Авангард по своей природе ориентирован на непонимание или изначальную смысловую множественность (при всем его порой рациональном построении<sup>3</sup>). В силу этого смысловое обогащение текста может происходить многократно. И если в западном киноведении мы видим именно такую картину, то в отечественной науке о кино ситуация иная. Долгое время объективное изучение зарубежного киноавангарда не представлялось возможным в силу определенных идеологических препятствий. Вследствие этого в отечественном киноведении образовалась огромная лакуна, связанная не столько с недостаточной множественностью анализа авангарда,

---

<sup>2</sup> Условность и терминологическая нечеткость понятийного аппарата, связанного с подобной классификацией и пониманием самого определения авангард, рассматривались в данном исследовании во «Введении».

<sup>3</sup> Подробнее см. текст диссертации гл. 2

сколько с каким бы то ни было детальным его пониманием. Исследований, посвященных данной тематике, чрезвычайно мало.

За последние двадцать лет ситуация постепенно начинает меняться: появляются различные серьезные исследования киноавангарда. Из последних работ хотелось бы отметить диссертацию А. Н. Хренова «Контркультура и основные движения американского киноавангарда сороковых-семидесятых годов двадцатого века» (Хренов А. Н. Маги и радикалы: век американского авангарда, М.; НЛЮ, 2011). Но несмотря на отдельные удачные исследования, положение остается неудовлетворительным. В отечественном киноведении практически нет научных монографий, посвященных деятелям французского авангарда 20-х гг. и главным реформаторам кинематографа 60-х (Ж.-Л. Годару, Ж. Риветту, Э. Ромеру, А. Робб-Грийе и т. д.).

Стоит отметить изыскания М. Ямпольского, занимавшегося теоретической и архивной работой по открытию материалов, связанных с авангардом 20-х гг., научного периодического издания «Киноведческие записки», а также журналов «Искусство кино» и «Сеанс», пытавшихся закрыть белые пятна в этой области. Но, естественно, этого недостаточно. Данное диссертационное исследование представляет собой попытку теоретического осмысления процессов, произошедших в период 20-х. и во второй половине 50-х – 60-х гг.

### **Степень научной разработанности проблемы**

Первые значимые работы по изучению киноавангарда исторически совпали с его рождением. В силу того что авангард являлся прежде всего теоретической новацией, значительная часть работ, посвященных этому явлению (начиная с манифестов), написана самими представителями этого направления: Л. Деллюком, М. Л'Эрбье, А. Гансом, Ж. Эпштейном, Д. Кирсановым, Р. Клером, Ж. Дюлак,

М. Дюшаном, Ж.-Л. Годаром, Ромером и др. Многие из них стали авторами концепций и теорий, без которых осмысление авангарда как явления культуры невозможно.

Огромную важность имеют суждения, высказанные в целом об авангарде крупнейшими философами XX в.: Ж. Батаем, Н. А. Бердяевым, Ж. Бодрийаром, Х. Ортега-и-Гассетом, Ж.-П. Сартром, М. Фуко, Ж. Делезом и др.

Изучению французского авангарда 20-х гг. был посвящен ряд работ на Западе и относительно небольшое количество исследований в России, а иностранные научные изыскания «новой волны» представляют собой отдельную тему для исследования. Однако использование системного подхода к описанию этих исторических процессов в кинематографе практически не применялось.

#### *Отечественные исследования эпохи авангарда и «новой волны»*

Впервые в России феноменом французского авангарда (прежде всего понятием «фотогения») заинтересовались теоретики и практики 20-х гг. В 1924 г. на русском языке выходит работа Л. Деллюка «Фотогения кино»<sup>4</sup>. Понятие, ставшее теоретической основой для экспериментов первой волны авангарда, начинает широко и бурно обсуждаться отечественными кинематографистами. Этой теме были посвящены статьи 20-х гг. Л. Мура, В. Перцова, В. Пудовкина, Л. Розенталя, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, Н. Юдина и др.

Проблема фотогении высветила важную исследовательскую тему – сущность кинематографа и ее связь с традиционными представлениями об эстетике кино. Насколько кинематограф должен наследовать опыт традиционных искусств (театра, живописи и т. д.) или ему необходимо обратить внимание на нечто отличное, что содержится только в его природе? Полемика вокруг понятия фотогении во многом раскрывала специфику кино как вида искусства.

---

<sup>4</sup> Деллюк Л. Фотогения кино. - М.: Новые вехи, 1924.

Что же касается отечественных исследований второго авангарда, то идеологические ограничения не позволили выполнить эти работы в приемлемом объеме. Единственным русскоязычным источником серьезной информации о киноавангарде становится труд известного французского историка кино Ж. Садуля «Всеобщая история кино», переведенный в СССР во второй половине 50-х гг. На долгие годы он будет представлять собой канон в понимании как общей истории мирового кино, так и роли, сущности авангарда 20-х гг.

Не умаляя достоинств труда французского исследователя, нельзя не учесть некоторые его недостатки, одним из которых и оказывается освещение эпохи второй волны авангарда. Надо отметить, что сам Ж. Садуль относился к этому течению достаточно скептически (в отличие от первой и третьей волн, исторический и отчасти культурный контекст появления которых он описал), не очень его понимал и, скорее всего, понимать не хотел, поэтому оно исследовано им явно недостаточно.

Серьезные работы, посвященные авангарду, возникают в СССР в начале 80-х гг. В книгах Л. Мельвиль «Кино и "эстетика разрушения"» (М.: Искусство, 1984); Н. Цыркун «Разрушение разума. Критика современного буржуазного искусства» (М.: Искусство, 1986) ощущалось серьезное и глубокое отношение к предмету, но в то же время они были не лишены идеологического налета.

Говоря об отечественных исследованиях в этой области за последние два десятилетия, необходимо отметить ряд работ М. Ямпольского, открывшего новую страницу в изучении французского авангарда 20-х гг. в России: «Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911-1933 гг.», «Видимый мир», «Память Тиресия».

Среди иностранных исследований авангарда можно выделить: «Киноисследования. Сюрреализм и кино» под ред. И. Ковакса («Etudes cinématographiques. Surréalisme et cinéma», sous la direction d'Yves



Kovacs, 1965); «Сюрреалисты и кино» А. Вирмо и О. Вирмо («Les Surréalistes et le cinéma», Alain et Odette Virmaux, Seghers, 1976); «Дадаистский и сюрреалистский кинематограф», коммент. А. Сайаг («Cinéma dadaïste et surréaliste», commentaires d'Alain Sayag, Musée National d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1976); «Сюрреализм в кино» А. Киру («Le surréalisme au cinéma», Ado Kyrou, Ramsay Poche Cinéma, 1985); «Кинематограф сюрреалистов» («Le cinéma des surrealistes», Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, Mélusine, №XXIV, Etudes réunies par Henri Béhar, Lausanne, L'Age d'homme, 2004); «Авангард во французском кино 20-х гг. Идеи, концепции, теории» Н. Гали («L'Avant-garde cinématographique en France dans les années 1920; Idées, conceptions, théories», Nourredine Ghali, Paris Expérimental, 1995); «Авангард в кино» Ф. Альбера («L'Avant-Garde au cinéma», F. Albéra, coll. Cinéma, Armand Colin, Paris, 2005); «Экспериментальный кинематограф, история и перспективы» Ж. Митри («Le Cinéma expérimental, histoire et perspectives», J. Mitry, Seghers, Paris, 1974); «Французское кино. Первая волна, 1915-1929» Р. Абель («French Cinema. The First Wave, 1915-1929», R. Abel, Princeton University Press, 1984); «Между образами: фото, кино, видео» Р. Беллур («L'Entre-Images : photo, cinéma, vidéo», R. Bellour, La Différence, Paris, 1990); «Кино авангарда» («Cinemas d'avant-garde», coll. Les Petits Cahiers, Cahiers du Cinéma, Paris 2007); «Молодой, твердый и чистый! История киноавангарда и экспериментального кино во Франции» Н. Брене, С. Лебра («Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France», N. Brenez & C. Lebrat dir., Cinémathèque française-Mazzotta, Paris, 2001); «Интегральное кино. Живопись в кино в 20-е гг.» П. Де Ас («Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt», P. De Haas, Transéditions, Paris, 1985); «Париж глазами экспериментального кино»

П. Йере, С. Лебра, П. Ролле («Paris vu par le cinéma experimental», P. Hillairet, C. Lebrat & P. Rollet, 1985).

Эпоха «новой волны» в отечественном киноведении исследована гораздо лучше: «Ален Рене: Сборник», (М.: Искусство, 1982); В. Божович «Современные западные кинорежиссеры», (М.: Искусство, 1972); «Борьба на два фронта. Жан-Люк Годар и группа «Дзига Вертов». 1968-1972»: сб. статей/ сост. и пер. К. Медведев, К. Адибеков, Б. Нелепо, С. Дорошенко (М.: Свободное марксистское издательство, 2010); «Годар Жан-Люк. Страсть: между черным и белым», сост. и пер. М. Б. Ямпольский/ ред. В. Познер, (Б.м.: Гийом, б.г. 1999); Р. Соболев «Абрис Жана-Люка Годара// О современной буржуазной эстетике» (М., 1974); «Трюффо о Трюффо», (М.: Радуга, 1987) и др.

Стоит отметить, что подавляющее большинство исследований этого явления как и у нас, так и на Западе ограничены историческим описанием, а также искусствоведческим и социологическим анализом. Системная методология в этих случаях не применялась.

Среди наиболее важных зарубежных исследований следует назвать работы Ж. Колле «Вопрос кино» (J. Collet «Le Cinéma en question», Cerf, 1972); С. Даней «Авторская политика» (S. Daneu «La Politique des auteurs», Étoile-Cahiers du cinéma, 1972); А. де Бэк «Кайе дю синема, история журнала» (A. De Baecque «Les Cahiers du cinéma», histoire d'une revue», 2 vol., Cahiers du cinéma, 1991), «Любовь к кино. Изобретение взгляда, история культуры» («La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture», 1944-1968); «Новая волна: портрет молодых» («La Nouvelle vague: portrait d'une jeunesse», Flammarion, Paris, 1998); Ж.-Л. Дуэн «Новая волна 25 лет спустя» (J.-L. Douin «La Nouvelle Vague 25 ans après», Cerf, 1983); А.-Р. Лабарт «Эссе о молодом французском кино» (A.-S. Labarthe «Essai sur le jeune cinéma français», Le Terrain vague, Paris, 1960); Р. Ленхард «Хроники кино» (R. Leenhardt «Chroniques de cinéma», Cahiers du cinéma, 1986); Ж. Душе «Новая

волна» (Jean Douchet «Nouvelle vague», Ed. Hazan, Paris, 1998); М. Мари «Новая волна: артистическая школа» (M. Marie «La Nouvelle Vague: une école artistique», Armand Colin, Paris, 2007); Ж. Сислие «Новая волна» (J. Siclier «Nouvelle Vague», Cerf, 1961); А. Голдман «Кино и современное общество. Кино 1985-1968: Годар, Антониони, Рене, Робб-Грийе» (Goldmann Annie «Cinéma et société moderne. Le cinéma de 1958 à 1968: Godard, Antonioni, Resnais, Robbe-Grillet, Anthropos», Sociologie et connaissance, 1971); Ж.-П. Жанколя «История французского кино» (Jeancolas Jean-Pierre «Histoire du cinéma français», Nathan, «128», 1996); Р. Предаль «Пятьдесят лет французского кино, 1945-1995» (Prédal René «Cinquante ans de cinéma français, 1945-1995», Nathan Université, 1996); Де Бэк, А. Тессон «"Новая волна": тексты, интервью, опубликованные в "Кайе дю синема"» (De Baecque Antoine, Tesson Charles «La Nouvelle Vague: textes et entretiens parus dans les Cahiers du Cinéma», Cahiers du Cinéma, 1999); А. Тассоне «Осталось ли что-то после "новой волны"» (Tassone Aldo «Que reste-t-il de la Nouvelle Vague?», Stock, 2003).

### **Цель и задачи диссертационного исследования**

Целью диссертационной работы является изучение культурного феномена киноавангарда и его эволюции, что достигается путем решения ряда конкретных задач, а именно:

- рассмотрение принципов функционирования авангарда и его роли в общей системе развития кинематографа;
- оценка конкретных художественных достижений авангарда, дающих импульс к развитию других направлений в киноискусстве;
- изучение влияния на киноавангард авангардных произведений, принадлежащих к другим областям авангардного искусства и литературы;

- смысловая дешифровка конкретных произведений киноавангарда, существующих в статусе смысловой непроницаемости;
- оценка особенности киноавангарда 20-х гг. и неоавангарда 60-х гг.

### **Объект и предмет исследования**

*Объектом* исследования является феномен французского киноавангарда, включающий художественные движения XX в., в которых осуществлялась попытка разрыва с существующей традиционной моделью искусства и нормативной системой выразительности.

*Предметом* исследования является совокупность направлений внутри киноавангарда, включая эпоху неоавангарда (модернизма), а также конкретные авангардистские произведения в контексте традиционного культурного пространства.

### **Методологическая основа исследования**

Методологической основой данного исследования являются:

1. *системно-исторический метод*, позволяющий рассмотреть кинематограф (и авангард в частности) с точки зрения поведения сложной динамической системы;
2. *культурно-исторический метод*, позволяющий считать различные исторические данные и эволюционные стадии исторического процесса как явления культуры;
3. *художественно-эстетический метод*, позволяющий изучать образную природу художественных произведений.

В процессе работы применяется анализ источников, описание, сравнение, аналитическое рассмотрение фактов и т. д.

*Материалом исследования* служат произведения (в рамках изучаемых периодов), созданные представителями киноавангарда (Л. Деллюком, А. Гансом, Ж. Дюлак, М. Л'Эрбье, Ж. Эпштейном,

Д. Кирсановым, Ж. Виго, М. Рейем, Р. Клером, Ф. Леже, М. Дюшаном, Л. Бунюэлем, С. Дали, А. Арто, Ж. Кокто, Ж. Ренуаром, А. Астриюком, А. Робб-Грийе, Э. Ромером, А. Рене, Ж. Риветтом, Л. Маллем, Ж.-Л. Годаром, Ф. Гаррелем) и ставшие традиционным киноавангардистским и модернистским каноном. В материал исследования включены теоретические труды и критические публикации Л. Деллюка, Ж. Эпштейна, Л. Муссинака, Р. Канудо, Э. Вюйермоза, А. Астриюка, Р. Брессона, А. Робб-Грийе, П. П. Пазолини, Э. Ромера, Ж.-Л. Годара.

### **Основные положения и результаты, выносимые на защиту**

1. Возможность рассмотрения кинематографа как сложной динамической системы.
2. Киноавангард как особый внутренний механизм системы, ускоряющий процесс перехода от устойчивой стадии существования к неустойчивой. Этот механизм превращает доминирующий стиль в устаревший.
3. Киноавангард обретает особое значение в переходные этапы развития системы.
4. Киноавангард возникает как раздражитель, в котором зарождаются возможные модели будущего развития системы.
5. Возникновение и формирование первой волны киноавангарда связано с авангардистским творчеством представителей других видов искусств того времени (например, с творчеством Г. Аполлинера и его концепцией «лирического сознания»).
6. Анализируя вторую волну авангарда и ее становление, мы имеем дело с множественным влиянием образов, созданных М. Дюшаном (прежде всего «Новобрачная, раздетая своими холостяками, даже»), что ранее не учитывалось в составлении смысловой перспективы работ этого направления. По мнению диссертанта, роль

М. Дюшана (вопреки традиционному мнению) является определяющей в дадаистской ветви французского киноавангарда.

7. Формирование третьей волны авангарда («документализм») происходит на основе сочетания открытий предыдущих этапов авангарда и традиций литературного жанра физиологий.

8. Формирование авторского стиливого своеобразия «непрямого кинематографа» во Франции в начале 50-х гг. было связано с теорией «камеры-пера» А. Астрюка и ее продолжением – модели несобственно-прямой речи в кинематографе Э. Ромера.

9. Эпоха неоавангарда (модернизма) несет в себе изменения в традиционной модели кинематографа, которые можно разделить на два направления. Первое изменение связано с возникновением и теоретическим обоснованием континуальной модели кинематографа, воспроизводящей особое барочное пространство (А. Рене, А. Робб-Грийе), второе – с формированием и теоретическим обоснованием дискретной (монтажной) модели кинематографа, обладающей особыми аналитическими чертами (Ж.-Л. Годар).

10. Барочное континуальное пространство (основано на механизме вчувствования), аналитическая дискретная модель и документалистское пространство «прямого кинематографа», сформированные в эпоху неоавангарда, составляют основу дальнейшего развития кинематографа как системы.

11. Дискретная аналитическая модель Ж.-Л. Годара (противоположная механизму вчувствования А. Рене) и киномодель «нового романа» А. Робб-Грийе становятся важнейшими факторами формирования следующей волны авангарда – постмодернизма.

12. Типология этапов авангардного движения связана с определенным характером перехода культурной модели от состояния *покоя* к состоянию *хаоса*.

## **Научная новизна диссертационного исследования**

В общетеоретическом искусствоведческом значении была осуществлена попытка рассмотреть историю киноавангарда с точки зрения системно-исторического метода. Подобный подход предполагает решение новой историко-теоретической задачи в понимании феномена киноавангарда. Авангард оказывается необходимой и естественной формой саморегулирования системы. Благодаря подобному подходу можно по-новому проследить генезис авангарда, начиная с определения его духовно-исторических и культурных предпосылок и заканчивая возможностью прогнозирования будущих всплесков авангардного искусства. Кроме этого, возникают дополнительные возможности для понимания нормативного искусства, имеющего распространение в период *покоя*.

Основное внимание в диссертации уделяется неизученному и почти неизвестному материалу. Автор диссертации обозначает процессы и связи, ранее не изучавшиеся в отечественном и мировом киноведении. Ряд положений и трактовок в диссертационном материале носят уникальный характер: претворение образов М. Дюшана в практике киноавангарда 20-х гг., связь поэтики Г. Аполлинера и идей Л. Деллюка, смысловая интерпретация кинотрилогии Ж. Кокто, связь теории «камеры-пера» и несобственно-прямой речи Э. Ромера и т. д.

## **Теоретическая и практическая значимость работы**

Результаты исследования имеют важное значение для разработки теоретических вопросов, касающихся природы, сущности и эволюции кинематографа. Понимание того, что к истории развития кинематографа применимы принципы, по которым существует и развивается система, закладывает фундамент построения модели функционирования авангардного движения, может служить основой создания общей теории авангардного искусства и как следствие –

изменить представление о развитии и значимости авангарда в общем кинопроцессе, а также дать возможность смоделировать возможные будущие формообразующие тенденции в искусстве. Понимание механизма обновления кинематографа как системы имеет, естественно, не только общетеоретическое, но и весьма важное практическое применение.

Результаты, полученные в ходе исследования, могут быть использованы в учебных курсах «Истории зарубежного кинематографа», «Теории кино», спецкурсах и спецсеминарах по истории кинематографа.

#### **Апробация и внедрение результатов исследования:**

Положения диссертации были применены в работе над проектом Российского фонда фундаментальных исследований «Экранная культура XXI века» (№ 08-06-00439-а). Материалы работы использованы диссертантом в лекциях и семинарах по истории французского киноавангарда, проводимых во ВГИКе им. С. А. Герасимова. Проблемы системного подхода в киноведении были сформулированы в докладе на научной конференции, проводимой НИИ киноискусства в 2009 г. «Современность как эстетическая реальность в российских и зарубежных фильмах».

Положения диссертации и материалы ее глав отражены в двух монографиях (одна из них коллективная), двадцати двух публикациях (в виде статей и доклада на научной конференции).

#### **Структура диссертации**

Диссертационная работа состоит из введения, четырех глав, заключения, библиографии (445 наименований) и фильмографии (176 наименований). Общий объем работы 412 стр.



## **Глава I. Киноимпрессионизм: проблемы формирования и развития**

Глава посвящена подробному анализу феномена первой волны авангарда (киноимпрессионизм) и причин его возникновения с точки зрения функционирования сложной динамической системы. Появление киноимпрессионизма было связано с устареванием довоенной французской кинематографической модели. Авангард создал новый, чрезвычайно важный для кинематографа тип репрезентации реальности на экране. Довоенная модель кинематографа знала три типа. Первый заключался в точной и бесстрастной фиксации происходящего (бр. Люмьер). Вторым представлял собой попытку создать искусственный, фантастический мир на экране (Ж. Мельес). Третий синтезировал люмьеровскую и мельесовскую линии (Патэ, Гомон).

С 1896 г. по 1902 г. происходил процесс формирования, расцвета и затухания отражательной (документалистской) люмьеровской линии в кинематографе. В это же время в системе формировалась новая – демиургическая (мельесовская) модель, которая получила широкое распространение в период с 1902 г. по 1908 г. С 1908 г. ее начала вытеснять новая модель, синтезирующая две предыдущих (продукция Патэ, Гомон и др.). Просуществовала она вплоть до начала Первой мировой войны. С 1914 г. по 1920 г. французский кинематограф (как система) будет находиться в поисках путей обновления. В этот период одновременно транслируется устаревшая довоенная и начинает разрабатываться новая модель, получившая название авангард.

Авангард начинает свое существование с течения, которое получило название киноимпрессионизм. Подобно живописному авангарду, ведущему свою родословную от импрессионизма, киноавангард принимает импрессионистскую форму в самом начале своего развития. В своей основе этот феномен был похож на возврат к

искусству второй половины XIX века. Первоначально авангардное движение в кино не было похоже на современные ему радикальные направления в живописи и литературе. Кинематограф естественным образом пытался пройти недостающий ему этап в развитии, который старшие виды пластического искусства и литература уже прошли. В той или иной степени наивный реализм и фотографизм должны были быть преодолены в целях развития кинематографа как искусства. Первый авангард взял на себя эту непростую миссию. Направление опиралось на импрессионистские традиции литературы и живописи, испытывая влияние символизма<sup>5</sup>, русских балетов Дягилева (сыгравших важную роль в формировании нового подхода к сценической пластике, освобожденной от актерских штампов), теорий Гордона Крэга<sup>6</sup>. Импрессионисты противопоставляли себя консервативным (в их понимании) силам «Комеди-франсез», устаревшей методологии «Свободного театра», вдохновившей «Фильм д'ар», и немецкому авангарду, представленному экспрессионизмом.

Стоит отметить, что их ранние киноработы были более близки литературным экспериментам, чем живописным. Новаторство первых авангардистов заключалось в попытке передать эмоциональный поток, возникающий в сознании человека: его фантазии, воспоминания. Первоначально такие «впечатления» были лишены какой-либо внешней субъективной окраски, трансформирующей изображение. В первых работах киноимпрессионистов почти нет ни внефокусной съемки, ни контражура<sup>7</sup> (что станет впоследствии одной из особенностей импрессионистской манеры). Есть лишь попытки

---

<sup>5</sup> Оба направления (импрессионизм и символизм) склонялись к тому, чтобы отобразить жизнь души: полную переживаний, тонких чувств и мимолетных впечатлений в импрессионизме и устремленную к вечным Идеям и метафизической сфере в символизме.

<sup>6</sup> Прежде всего идеи режиссерского театра, повлиявшие на концепции кинематографистов авангарда.

<sup>7</sup> Съемка против света.

уловить мгновенность перехода сознания от одного объекта восприятия к другому, поймать поток внешних и внутренних впечатлений.

Постепенно многие режиссеры приходят к идее деформации изображения в кадре, вызванной внутренним переживанием героя. Часто подобные визуальные эффекты напоминали рисунок, выполненный с помощью света (муар, световые блики и пр.).

Первым фильмом, где возникают визуальные деформации, становится «Эльдорадо» М. Л'Эрбье. Подобные попытки давали возможность взглянуть на кинематограф как на искусство, в арсенале которого есть собственные средства создания образности. Новому зрителю не хватало пластической выразительности, что мешало многим критикам причислить его к искусству. Именно авангардисты, совместившие в своих работах фотографизм и визуальную трансформацию, вступили в борьбу за признание кинематографа полноценным, самостоятельным искусством.

Естественно, у каждого режиссера был собственный взгляд на путь обновления кинематографа в целом. Так возникла еще одна модель репрезентации реальности, опирающаяся на включение в повествование субъективного взгляда персонажей, передачу их мыслей, чувств, а порой и на превращение окружающего мира в «пейзаж души» героя. Важно отметить: искания французского авангарда принципиально отличались от поисков немецких экспериментаторов. Немцы часто использовали рисующий свет (рембрандтовское освещение), когда игра света и тени формировала особые очертания предметов, порой серьезно видоизменяя их. Французские режиссеры (вслед за своими предшественниками в живописи) работали на полутонах, лишь подчеркивая фактуру, создавая особую поэтичность, не искажая сам объект. Трансформация реальности, если таковая происходила, всегда обладала четкой

реалистической референцией: попытки передать душевное состояние героя, деформации предмета или пейзажа имели совершенно конкретное объяснение.

В этой главе дается описание и анализ различных взглядов теоретиков и режиссеров на новый путь развития кинематографа: Р. Канудо, Л. Деллюка, Э. Вюйермоза, М. Л'Эрбье, Ж. Эпштейна, Ж. Дюлак и др. Особое внимание уделяется анализу влияния поэтической концепции Г. Аполлинера на взгляды Л. Деллюка (главного теоретика первой волны авангарда). Более того, автор работы утверждает: творчество этого поэта сыграло одну из главных ролей в формировании всех трех волн французского революционного искусства.

Общеизвестно, что имя Аполлинера вошло в европейскую культуру как символ обновления поэтического языка. Его поэзия ознаменовала разрыв искусства с французской классической традицией и открыла новые горизонты поисков путей обновления образности. Под влиянием Аполлинера формируются не только такие поэтические направления, как литературный кубизм, дадаизм, футуризм, но и авангардные живописные направления (в частности, орфизм, кубизм, футуризм, вышеназванный дадаизм, а позже сюрреализм<sup>8</sup>).

Интерес Аполлинера к кинематографу известен<sup>9</sup>. Стоит особо

---

<sup>8</sup> Авторство термина «сюрреализм» принадлежит именно Аполлинеру. Впервые он употребил его по отношению к своей пьесе «Грудь Тиресия» («Les mamelles de Tirésias»), поставленной в театре на Монмартре. В предисловии к этой сюрреалистической драме поэт утверждает принцип «свободы воображения автора», который в будущем ляжет в основу техники автоматического письма сюрреалистов. Помимо этого, в самом произведении содержалось множество образов, впоследствии адаптированных в художественной практике дадаистов и сюрреалистов. Например, грудь героини пьесы (Терезы) превращается в воздушные шарики, которые тут же улетают. Затем у нее вырастают усы и борода и она становится мужчиной по имени Тиресий. (*Прим. авт.*)

<sup>9</sup> К кино поэт будет обращаться в своем творчестве не раз. Например, в известном стихотворении «Перед кино» («Avant le cinéma») или в повести «Ересиарх и К<sup>о</sup>» («L'Hérésiaque et Cie»). Кроме этого, Аполлинер является и автором одного киносценария.

подчеркнуть, что его поэтические открытия лежали в основе многих киноавангардистских экспериментов. Поэту были чрезвычайно близки типология движения, пластика и свобода форм, которые несет в себе экранное искусство. Увлеченность ими Аполлинер демонстрирует, например, в «Манифесте-синтезе антитрадиционного футуризма» («Manifeste-synthèse de l' antitradition futuriste»). Кино для него – воплощение нового поэтического языка и «нового лирического сознания», которые транслируются через различные понятия (не всегда до конца сформулированные): «поиск истины», «увлечение жизнью», «новая реальность», «новый дух» и т. д. Все эти понятия призваны были описать эффект, который поэт называл удивление (в чем-то схожее с «остранением» В. Шкловского).

Удивление становится важнейшим приемом в творчестве поэта, тем механизмом, что составляет «мощнейшую силу нового», выводящую творца за пределы привычных образных сравнений. Аполлинер стремится расширить поэтическое пространство, включив в него область, казавшуюся ранее непоэтической, – прозу жизни (что впоследствии будет сделано и в кинематографе). Это обогатило традиционную ассоциативную образность, вводя интонацию, ритм и слово не книжного, а живого языка.

Благодаря разрушению привычного и провозглашению свободы ассоциаций возникает соблазн соединить несоединимое. Так рождается принцип, лежащий в основе дадаистского метода и автоматического письма сюрреалистов. Правда, в отличие от дадаистов или сюрреалистов, Аполлинер не разрушал традицию (в его творчестве она мирно сосуществовала с современностью): по его словам, он лишь присоединял ранее казавшиеся непоэтическими области к искусству и литературе, не обесценивая значения шедевров прошлого или настоящего.

Влияние Аполлинера на французское авангардное искусство

велико. Недаром своим его считали представители чуть ли не всех ветвей литературного и художественного авангарда. Своим он стал и для киноавангардистов (в частности, для представителей киноимпрессионизма).

Формирование киноимпрессионизма в кинематографе прочно связано с именем его главного теоретика – Луи Деллюка, говоря о котором в отечественном киноведении вспоминают, прежде всего, его теорию фотогении, понимая ее как самостоятельную и независимую, что не совсем соответствует действительности. Об этом необходимо сказать особо.

Основу взглядов Деллюка составляет так называемая «лирическая правда», которая берет свое начало в эстетической концепции нового «лирического сознания»<sup>10</sup> Г. Аполлинера. Поэтому теория фотогении являлась не самоцелью и конечной идеей, которую должен воплотить кинематограф.

При постановке фильма вместо акцента на традиционный (театральный, по его определению) сценарий он предлагал создать сценарий, передававший ощущение «внутреннего стремления». Это предполагало присутствие «основного, первоначального, невидимого» человека, т. е. автора или, как выражался сам Деллюк, души, загадочной веры, мысли, которая сосредотачивается в человеке. Только при наличии внутреннего стремления кинематографист может воссоздать на экране движение внутренней жизни и, как следствие, достичь лирической правды. В поэзии Г. Аполлинера этот невидимый человек обнаруживается практически везде и служит той самой повествовательной основой экспериментов Л. Деллюка.

Лиризм, поиском которого был занят французский теоретик, не вполне традиционен: он должен основываться на правде образа. По

---

<sup>10</sup> Суть его заключается в попытке увидеть подлинную естественную красоту окружающего мира

сути Деллюк вторил Аполлинеру, обратившемуся к реальной жизни и расширившему традиционное поэтическое пространство. В его статьях можно встретить размышления о правде детали, о запечатлении естественного течения жизни, об особых требованиях к декорациям, актерам. Он критикует традиционные для своего времени искушения «игрой светлого и темного», контражуром и всевозможными «фотокрасотами». Естественность (по Деллюку) подразумевает антитеатральность, отказ от вычурной красоты. Кино для него – феномен, противостоящий традиционному пониманию искусства, открытие нового прекрасного, основанного на «живой и естественной красоте». Как и Аполлинер, пытаюсь найти особую (в его случае кинематографическую) эстетику вне традиционной художественной системы, Деллюк создает концепцию говорящей природы. Подобное одухотворение предметов и составляет сущность фотогении. Важно то, что речь говорящей природы можно услышать только там, где отсутствует культурный код.

И Аполлинер и Деллюк ставят перед собой задачу (импрессионистскую по своей сути) передать в произведении ощущение мгновения, которое четко обозначается в момент темпоральных пересечений. Кроме параллельного монтажа (принцип симультанеизма исповедуют оба), являющегося механизмом воспроизведения такого рода временных наслоений, в их творчестве появляются и сходные пластические образы, транслирующие течения живой, реальной жизни. Отсюда – провозглашение киноавангардистами (вслед за художниками-импрессионистами) особой фотогеничности народной и природных стихий (водной, воздушной).

Деллюк утверждал, что искомая киноправда рождается из фотогеничного материала. Он даже составляет список явлений и предметов, чье изображение напрямую связано с этим эффектом

(фактическая непосредственность, которая не может фальшивить): танец, коррида, животные, ветер, море, автомобиль, телефон, поезда, корабли, самолеты, бури, лавины, горы, человеческая плоть... Особый интерес (в контексте нашего исследования) вызывает присутствие в этом списке технических новинок: самолет, автомобиль, поезд и пр.

Необходимо отметить, что именно Аполлинер одним из первых ввел в поэтический мир приметы зарождающейся технической цивилизации. Учитывая свидетельства современников, отмечавших особый интерес Деллюка к творчеству поэта и его образной системе, автор диссертации утверждает: оказавшись певцом новой мифологии, Аполлинер (возможно, косвенно) повлиял на появление в этом списке фактических непосредственностей (символов скорости и техники). Именно они стали экраным воплощением новой реальности как в творчестве самого Деллюка, так и многих разделяющих его взгляды режиссеров первой волны авангарда.

В культуре того времени скорость движения новых технических средств (машина, аэроплан) становится эталонной в современном художественном восприятии мира. В творчестве футуристов фигуры авиатора и автомобилиста оказались властителями Времени и Пространства. Это дало толчок к формированию в искусстве первых десятилетий XX века икарийского мифа, в котором активно использовались образы как завоевателя, так и жертвы (гибель поэта-демиурга стала одной из главных тем в творчестве Аполлинера).

Подводя итоги главы, автор работы констатирует, что благодаря теории фотогении кинематограф сделал очередной шаг в своем развитии, следуя фотографической тенденции (а не живописной, театральной и прочим), принципиально отличавшейся от первоначальной (люмьеровской) за счет обогащения опытом предыдущих этапов развития кинематографа. Выходя за рамки традиционной эстетической системы, теория фотогении не только



сыграла важнейшую роль в обретении кино своего языка, но и позволила новому искусству как системе встать на путь обновления.

## **Глава II. Вторая волна киноавангарда в контексте дадаистской и сюрреалистской образности**

Эта глава посвящена истории развития второй волны киноавангарда в контексте таких направлений, как дадаизм и сюрреализм. Особое внимание уделяется картине «Антракт» как наименее изученному и в то же время наиболее полному и последовательному воплощению идей дадаизма в кино. По мнению диссертанта, основным действующим лицом этого направления выступает художник М. Дюшан (несмотря на кажущуюся второстепенность этой фигуры для киноавангарда).

В начале главы дается разбор первых дадаистских кинематографических экспериментов и анализируются фильмы В. Рутманна, В. Эггелинга и Г. Рихтера, суть которых заключалась в демонстрации особых пространственных явлений посредством движений простейших геометрических фигур. Расщепляя на элементы, режиссеры наблюдали за их пластическими отношениями во время подчиненного музыкальному ритму<sup>11</sup> движения. Например, Ганс

---

<sup>11</sup> Необходимо отметить, что в те времена творческие поиски дадаистов, супрематистов, неопластицистов (Тео Ван Дусбург), кубистов, футуристов, абстракционистов и конструктивистов объединяла общая задача. Представители этих направлений пытались преодолеть «тяжелый материальный монолит», «непроницаемый объем», лишив материю веса, расщепив ее на составные части для того, чтобы она выступала носителем движения. Движение, создаваемое отношениями объемов, становилось символическим четвертым измерением. Это должно было способствовать выявлению искомой кинетической пластики (предваряющей особую парящую пластику).

Кинематограф открывал новые возможности формотворчества. Работы Рутманна были первым шагом к созданию «кинетической пластики». Ему удалось расчленить объем на составляющие, преодолеть земное притяжение элементов и привести их в движение. Однако основная проблема заключалась в переходе от одного изображения к другому, от одной фазы движения к другой. Для решения подобной задачи некоторые художники использовали фотограммы, позволявшие активно задействовать световые и пространственные средства выразительности.

Рихтер разрабатывал проблему пространственно-временной непрерывности. Увеличивая и уменьшая квадраты, художник пытался создать особую ритмическую основу фильма, что, в свою очередь, сыграло важную роль в формировании представлений о ритмически-композиционном строении картины.

Во Франции первым дадаистским опытом в кино стала лента М. Рея «Возвращение к разуму». Стилистически фильм отличался от мультипликации движущихся геометрических форм Эггелинга, Рихтера и Руттманна. Что продемонстрировала эта работа? Во-первых, входящие в моду эксперименты с фотограммами, позволявшие создавать особые светотеневые эффекты. Примечательно, что заранее предусмотреть характер изображения было нельзя, все зависело от множества случайностей, благодаря чему отсутствовала возможность тиражирования одной и той же композиции. Нужно отметить, что подобная техника воспроизводила общую для авангарда увлеченность вероятностными моделями, которые противопоставлялись строгой детерминированности и предполагали разрушение привычных связей между событиями и предметами.

Как и многие дадаисты, Ман Рей использовал в своем творчестве бытовые предметы (кнопки, проволоку и пр.), которые не являлись традиционным художественным материалом. С одной стороны, это позволяло разрушить привычную художественную образность, с другой, – создать особое изобразительное решение благодаря использованию приемов «остранения» (рейограммы). Во многом сформированное благодаря этим экспериментам «остранение» впоследствии станет в кинематографе одной из важнейших художественных техник.

Особый интерес вызывают эксперименты М. Рея, сыгравшие важную роль в развитии изобразительных средств кинематографа. Используя способность света моделировать контуры предметов,

режиссер воплотил в фильме характерный для многих авангардистских направлений того времени образ кинетического объема (парящая пластика) – висящую на нити и вращающуюся вокруг своей оси конструкцию, состоящую из вертикальных и горизонтальных пластин.

По мысли автора, движение плоскостей организовывало свободный объем – новое пространство, лишенное веса, монолитности и т. п. Ему вторила другая композиция – бумажная лента, свернутая в спираль (еще один распространенный авангардистский образ). Следующим объектом выступал женский обнаженный торс, который также преодолевал земное притяжение. Световые линии, преломляющиеся на теле, игра света и тени должны были решать задачу потери веса объекта. Свет и тень выступали в качестве средств, организующих новый объем. Эти опыты были бесценны для кинематографа в плане работы с формой.

Основной задачей второй главы данного исследования становится анализ фильма Р. Клера «Антракт». Автор диссертации утверждает, что несмотря на декларативный разрыв дадаистов с традиционными формами рациональности и причинности, а также провозглашение в качестве символа собственной стратегии «детского лепета» (дада), в их произведениях достаточно рациональных построений, поддающихся расшифровке. Они становятся сродни ребусам, допускающим различные смысловые комбинации и разрушающим традиционные причинно-следственные связи за счет иного типа логических построений художественного произведения<sup>12</sup>.

В одном из эпизодов фильма «Антракт» возникает образ шахмат (играют М. Дюшан и Ф. Пикабия), что символизирует замкнутую на самой себе логику построения дадаистского текста. Многие

---

<sup>12</sup> Например, Ф. Пикабия разъяснял одну из своих картин (была изображена автомобильная свеча с надписью «Forever», а подпись внизу гласила: «Портрет американской девушки в состоянии обнаженности») следующим образом. Американская девушка – это возпламенительница, которую интересует лишь связь «forever» (навсегда), т. е. замужество.

представители этого направления включают шахматы в собственную художественную систему как маркер новых взаимоотношений образов в тексте (принцип внешнего подобия и анаграмматические языковые построения).

Для кинематографической системы, нуждавшейся в обновлении, подобное потрясение основ образности явилось важным событием, поскольку эти эксперименты привели к серьезным изменениям в искусстве. Дадаисты провозгласили новый аналитический метод, основанный на отказе от механизма вчувствования<sup>13</sup>.

Упомянутые аналитические построения, раскрывающие связь с дадаистской литературной и художественной практиками, анализируются в диссертации на примере фильма Р. Клера «Антракт». Автор исследования утверждает, что этот фильм является кинематографической вариацией центрального произведения М. Дюшана «Большое стекло, или Новобрачная, раздетая своими холостяками, даже» («Grande Verre, La mariée mise a nu par ses célibataires, même»), в котором художник создает особое пространство представления. Нижняя часть «Большого стекла» имеет трехмерное измерение, в то время как верхняя (под названием «Новобрачная») является проекцией четвертого измерения в виде трехмерного геометрического сечения. Оно, в свою очередь, редуцировано до двухмерности стекла – двухмерной тени изображения четырехмерного тела в зеркале (что в системе Дюшана являлось метафорой сознания). Смотря на холостяков, зритель словно видел трансляцию их воображения, ментального образа, предстающего перед ними.

Оба произведения роднят общее композиционное решение (двухчастное: верхний и нижний миры), персонажи, образы (балерина может быть соотнесена с невестой, жонглер силы тяжести – с

---

<sup>13</sup> Нечто похожее демонстрировал в театре Б. Брехт, разрабатывая механизмы очуждения. Позже, в эпоху модернизма (неоавангарда), во французском кинематографе в творчестве Ж.-Л. Годара возникнет схожая тенденция.

аттракционом с яйцом, в которое надо попасть, похоронная процессия – с кладбищем униформ и ливрей, а также бокс, санная горка и пр.) и попытка передачи пространства человеческого сознания. Кроме того, один из центральных образов фильма – образ балерины (невеста у Дюшана) явно отсылает зрителя к двум другим работам художника – портрету Моны Лизы с бородой и усами («L.H.O.O.Q.») и известной инсталляции манекена в витрине.

В 1913 г. Дюшан, Матт и Бретон поместили в витрину обнаженный женский манекен без головы. Инсталляция находилась ниже уровня зрения прохожего, поэтому пожелавший лучше рассмотреть ее вынужден был нагнуться. В этот момент отражение лица смотрящего совмещалось с туловищем манекена. Таким образом смотрящий, по мысли Дюшана, вступал в соитие, что мыслилось тождественным акту художественного восприятия<sup>14</sup>.

Не имея возможности подробно описывать в автореферате все связи между «Большим стеклом» и «Антрактом», ограничимся вышеназванным. В результате исследования диссертант приходит к утверждению, что упомянутый фильм представлял собой особую киноверсию «Большого стекла» М. Дюшана. Его значение для развития кинематографа заключалось в попытке продемонстрировать то, к чему кинематограф только подступался – к выражению на экране ментальных образов.

Кроме анализа фильма «Антракт», автор диссертации обращается к исследованию еще одной работы, принадлежащей к числу основных авангардистских картин 20-х гг., – фильму «Механический балет» (реж. Ф. Леже). Формально ее создатель никогда не принадлежал к лагерю дадаистов, но разделял некоторые их идеи, например увлеченность машинными формами.

Формулируя собственные конструктивистские теории и ставя во

---

<sup>14</sup> Все эти образы и мотивы были родственны образам «Большого стекла».

главу угла понятия четкости, ясности, определенности, Леже опирался на ряд постулатов, главный из которых гласил, что человеческое тело есть предмет, равный всем остальным предметам. Человек состоит из различных геометрических фигур, которые в отдельности рассматриваются как конструктивные элементы. Собственную задачу Леже видел в воплощении на полотне (или экране) формирующей конструктивной силы, возникающей при выявлении различных геометрических форм, их объединении и подчинении основным направлениям движения. Таким образом, «Механический балет» представлял собой эксперимент по созданию рифм различных предметов, объединенных по двум признакам – форме и движению.

В противоположность Рихтеру и Эггелингу, Леже делал акцент не на сопоставлении типологии движений геометрических объектов внутри кадра, а опирался на межкадровый монтаж (монтажные сопоставления), в основу которого был положен принцип симультанности<sup>15</sup>. Рожденный из теории контрастов А. Делоне и стоявший у истоков импрессионистской живописи, в кинематографе этот принцип служил идее сопоставления форм в коротких монтажных фразах. Симультанеизм, используемый в «Механическом балете», подчеркивал контраст геометрических контуров (круг и треугольник), благодаря чему возникал особый динамический эффект, сопровождающийся переходом одной формы предмета в другую.

В картине особое символическое значение получали вращательное движение предметов и их круговая форма (круг – важнейший образ в киноавангарде 20-х гг<sup>16</sup>). Сам Леже писал, что

---

<sup>15</sup> Этот принцип, например, ляжет в основу теории «монтажа аттракционов» С. Эйзенштейна.

<sup>16</sup> Исследованию феномена кругового вращения посвящена и работа М. Дюшана «Анемическое кино» или «*Anémic cinéma*» (в названии заложена анаграмма, имеющая форму неполного палиндрома), демонстрировавшая вращающиеся диски и роторельефы, геометрические формы которых изменялись благодаря стробоскопическому эффекту.

решил сделать свой фильм после того, как в 1923 г. увидел картину «Колесо» А. Ганса. В творчестве художника этот образ превратился в символ зарождающегося языка современной цивилизации. Старый мир должен быть «закручен», т. е. разрушен и дефрагментирован этим колесом, а затем заведен по-иному. Колесо было призвано разрушить прежние связи между предметами (подчас и сами предметы) и из хаотического набора элементов современной цивилизации создать новый мир.

После исследования основного корпуса дадаистских фильмов автор работы обращается к кинематографическим опытам сюрреалистов. Если в своих киноопытах дадаисты пытались создать ощущение нереальности реального, цель сюрреалистов в определенном смысле оказалась противоположной: они стремились к ощущению реальности нереального. Фотографическая природа кино была тому залогом.

*«Андалусский пес»*. Анализируя образную систему фильма, диссертант приходит к выводу, что создатели картины пытались:

- разрушить символику традиционной культуры;
- создать на экране пространство сверхреальности (подобный опыт является важнейшим для кинематографа);
- создать собственную образную систему, подчиненную иным принципам построения (формальное подобие, анаграммы и пр.).

С одной стороны, авторы фильма (С. Дали и Л. Бунюэль) цитировали известные культурные образы, с другой – создали аномальный (в смысле логического прочтения), но до определенной степени поддающийся расшифровке текст (см., например, отмеченные М. Ямпольским образы из романа М. Пруста «В поисках утраченного времени»). По мнению диссертанта, картина «Андалусский пес» – не алогичный набор аттракционов, разрушающий привычную образность и традиционные причинно-следственные связи, как склонны считать

некоторые исследователи, а выстроенное по определенным законам произведение. Сложность восприятия этого фильма заключается в том, что С. Дали и Л. Бунюэль создали новый тип отношений между персонажами и предметами, внешне кажущийся бессвязным. Его суть – в соблюдении принципа формального подобия и особой типологии сюрреалистической образности.

«*Морская звезда*». Эта снятая Ман Реем на стихи Р. Десноса кинопоэма – еще одна попытка создать на экране особое ментальное пространство, пространство сюрреалистической грезы (*rêve*).

Необходимо отметить, что образ «Большого стекла», оказавший влияние на дадаистскую образность, продолжал будоражить воображение и некоторых сюрреалистов, например перешедшего в лагерь сюрреалистов Ман Рея, о чем свидетельствуют такие его картины, как «*Морская звезда*», «*Эмак-бакиа*»<sup>17</sup> и «*Тайны замка Игральной кости*»<sup>18</sup>.

Далее диссертант приступает к анализу фильма «*Золотой век*», а также стоящих особняком по отношению к сюрреалистическим поискам работ Ж. Кокто «*Кровь поэта*» и Ж. Дюлак «*Раковина и*

---

<sup>17</sup> «*Эмак-бакиа*» («*Eмаk-bakia*») в переводе с баскского языка означает «оставь меня в покое». Работа стала продолжением тем, начатых еще в «*Возвращении к разуму*». В картине вновь появляются рейограммы, абстрактные образы, «реди-мейд» в виде гвоздей и кнопок, любимые авангардистами ночные электрические огни, создающие новые пространства, фотогеничная светящаяся реклама с бегущей строкой и мотив вращательного движения. В этот образный ряд Рей добавляет и сюрреалистическую игру формами (например, перо павлина и метроном выступают у него как метафора моргающего глаза и т. д.).

<sup>18</sup> Помимо образной системы М. Дюшана, работа отсылает зрителей к образам Малларме – своеобразным предшественником опытов сюрреалистов. Название фильма является аллюзией знаменитого стихотворения-фразы поэта: «*Бросок Игральных костей никогда не отменит Случая*» («*Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*»), где Случай оказывался разрывом в цепи детерминизма. Это стихотворение было набрано крупным шрифтом на нескольких страницах, а мельче были напечатанные другие фразы-ответвления. Возникла пространственная древовидная (ризоматическая) структура, отменявшая принцип линейного чтения, благодаря чему поэт демонстрировал открытую форму произведения, предполагавшую множество значений.



священник» и выявляет их связи с общей образной системой сюрреализма. В конце главы даются выводы, касающиеся путей развития второй волны авангарда. Также отмечается, что авангард поставил перед кинематографом как системой задачи, решение которых смог осуществить лишь отчасти.

Увлекавшийся в свое время идеями сюрреализма А. Арто считал, что кинематограф способен передать глубинные процессы, происходящие в сознании человека, к чему стремились представители этого направления. Фотографическая природа кинематографа позволяла преодолеть неизбежно возникающую в других видах искусства условность, разрушающую принцип передачи реальности нереального. Однако первые опыты в этом направлении продемонстрировали как сильные, так и слабые стороны сюрреалистического метода в кино.

Стоит отметить, что основная проблема заключалась в том, что фотографическая природа кинематографа на этом этапе ее освоения вошла в противоречие с попыткой создать условность на экране. С одной стороны, этот образ должен был тяготеть к фотографичности, с другой, – должен был потрясать своей иноприродностью, которую достичь в те времена еще не могли.

Уже упомянутый А. Арто, подводя итоги сюрреалистических экспериментов на экране, в своей книге «Преждевременная старость кино» писал, что новое искусство не производит жизнь, а показывает обрубки предметов, незавершенные головоломки из навсегда соединенных вещей<sup>19</sup>. Большинство сценариев, написанных сюрреалистами, так и не были сняты. Арто считал, что настоящий сюрреалистический фильм мог существовать лишь в форме сценария «потенциального фильма», потому что образы сопротивляются кинематографической однозначности.

---

<sup>19</sup>Artaud A. Œuvres complètes, Gallimard (Paris), revised edition, 1970.

Говоря об успехах такого рода экспериментов, необходимо подчеркнуть, что это был первый шаг на пути к созданию на экране ментального мира, продиктованный необходимостью расширения возможностей кинематографа. Начав с попытки включения в репрезентируемое пространство факторов, деформирующих изображение и передающих субъективные переживания героя (импрессионизм), этот путь привел к постепенному отрыву от реальности и передаче особой ментальной сверхреальности (сюрреализм), что стало высшей точкой развития направления. Как таковое оно могло существовать в сольном исполнении, но не представляло собой универсальную модель (и не могло представлять).

Первая и вторая волны попытались передать эстафету и собственные наработки третьей волне авангарда (документализму).

### **Глава III. Третья волна киноавангарда (документализм)**

В этой главе автор доказывает, что третья волна авангарда явилась естественным продолжением нескольких этапов в развитии кинематографа: люмьеровского, служившего своеобразным продолжением существовавшего в то время во французской живописи и литературе жанра физиологического очерка (физиологии), киноимпрессионизма и всевозможных поисков дадаизма, сюрреализма, «чистого кино» и пр.

Как таковые физиологии представляли собой своеобразное списывание с натуры. Собственно, возникновение фотографии (а позже и кинематографа) стало продолжением этой традиции. Художники в этот период гордились фотографическим копированием как прекрасной профессиональной работой. Они пытались представить типажи с максимальной долей правды и документальности, отвергали эстетизм и провозглашали культ неприкрытой и во многом грязной (как в прямом, так и переносном смысле) действительности. Всякого рода маргиналы,

представители низших слоев населения стали чуть ли не главными героями новых произведений. Именно эта сфера определила понятие физиологии в искусстве и литературе: физиологично все, что не являлось прекрасным; физиологичны маргиналы, если рассматривать город и общество как организм. В восприятии того времени жизнь была самоценна, интересна сама по себе, за ней следовало только следить, наблюдать, а не приукрашивать. Такова концептуальная основа физиологического подхода, связанного с исследованием, наблюдением скрытого, не видимого внешним, поверхностным зрением. Это не взгляд человека, спешащего на службу, а скорее взгляд фланёра, медленнодвигающегося по улицам города.

Приход его обозначил новый поворот в культурной парадигме своего времени. По мысли В. Беньямина,<sup>20</sup> главное, что стало определять современную ему культуру (выразителем которой оказался наблюдатель) – перевес активности зрения над активностью слуха.

Появление и дальнейшее развитие физиологий показало, что они стали одними из самых востребованных жанров в художественной практике второй половины XIX и начала XX века. Развитие фотографии, а позже кино удовлетворило потребность в физиологическом наблюдении на новом уровне. Кинематограф явился воплощением реалистической мечты в искусстве своего времени (достаточно напомнить хотя бы то, что первая модель кинематографического зрелища воспроизводила охарактеризованную выше традицию наблюдения).

Люмьеровская типология репрезентации пространства представляла собой статичный взгляд, фиксирующий непостановочные фрагменты реальности. Неподвижность камеры создавала эффект ловушки: с одной стороны, зритель наблюдал свободное течение жизни, с другой, – был не волен в выборе объектов наблюдения.

---

<sup>20</sup> Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Symposium, 2004

Возникало явное противоречие: камера вроде бы фиксировала окружающий мир, но в то же время ее статуарность являлась явной условностью. Машинный, неживой взгляд противоречил подвижному взгляду человека. Перед зрителем возникла новая художественная форма условности, преодолевающая привычные нормы репрезентации пространства.

Течение жизни в кадре и режим работы камеры роднит имперсональность. Пространственная динамическая модель жизни, спроецированная на объектив статической камеры, породила ощущение реальности как таковой. Таким образом стала очевидной двойственная природа кинематографического взгляда, в котором соединились антропоморфное (основанное на свободном зрении) и механистическое (ограничивающее эту свободу) начала.

Кинематограф создал своеобразную машину зрения, состоящую из трех основных элементов: глаз воспринимающего, объект и пространственное препятствие (объектив), через которое проходит взгляд (в отличие от традиционной модели визуального восприятия, предполагавшей глаз наблюдателя, объект и отражение этого объекта). Наличие почти прозрачного препятствия, имеющего порой деформирующую, заградительную функцию, создает ситуацию, когда видимое приобретает особую привлекательность и самодостаточность (этот символический смысл лежал в основе работы М. Дюшана «Большое стекло», когда предмет, расположенный за стеклом, оказывался любопытнее предмета, находившегося в зоне досягаемости). Благодаря кинематографу возник новый художественный объект – не воссозданная и преображенная (например, на холсте) субъективным взглядом художника действительность, а сама реальность, пропущенная через особый фильтр и благодаря этому приобретающая некую бесплотность. Именно она становится главным предметом зрительского интереса. В этом и заключался феномен

кинематографа бр. Люмьер. Первая волна авангарда научила этот кинематограф наблюдать и давать реальности субъективную окраску. Вторая волна подарила свободу ассоциаций и усложненные метафоры. Третья – объединила в себе опыт двух предыдущих авангардистских этапов.

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

Кроме этого, необходимо отметить, что эксперименты третьей волны киноавангарда во многом опирались на находки в фотографии того времени, в частности на поиски фотографа и художника Ласло Моголи-Надь. В 1922 г. журнал «Штурм» опубликовал его статью «Динамико-конструктивная система сил», в которой отрицались традиционные фотографические принципы и предлагался новый подход к композиции, основанный на диагональном построении (так называемая «динамическая диагональ» или «диагональное композиционное решение» в терминологии советских авангардистов). Кадры на фотографиях делались наклоненным в сторону фотоаппаратом так, чтобы объект разрезал формат листа по диагонали. Это «освобождало» композицию от искусственности и создавало

ощущение случайности в передаче живого течения жизни.

Вышедшая в 1926 г. в Мюнхене книга другого прославленного мастера художественной фотографии А. Ренгер-Патча «Мир прекрасен», в которой были предложены новые принципы фотографического изображения, стала манифестом течения, получившего название «новая вещность» (в кинематографе его главным представителем стал Вальтер Руттманн). О своей работе Ренгер-Патч писал: «Оставим искусство художникам и попытаемся с помощью фотографических средств создать изображение, которое защищает свою честь фотографическими качествами, не прибегая к кредиту других искусств»<sup>21</sup>. Именно этот принцип Патча (не прибегать «к кредиту других искусств», а пользоваться фотографическими качествами) и лег в основу фильмов третьей волны авангарда.

Как можно охарактеризовать этот этап развития французского кинематографа как системы? Третья волна авангарда диалектически соединила в себе предыдущие модели. Она обрела психологизм и поэтику импрессионизма, языковые тропы и ассоциативную свободу второго авангарда и в то же время была обращена к реальности как к области, наиболее близкой этому виду искусства. Но третья волна определила пути развития, прежде всего, документального кино, тогда как к концу 20-х – началу 30-х гг. кинематографу как системе необходимо было синтезировать модель более универсальную, подходящую главным образом к жанровой системе игрового кинематографа.

Конечно, наиболее соответствующей фотографической природе киноискусства была реалистическая форма (нельзя не учитывать тот факт, что в 1927 г. с приходом звука кино было вынуждено выстраивать собственную систему выразительности применительно к новым условиям). Однако реалистическое направление, обладая

---

<sup>21</sup> Albert Renger-Patzsch, Die Welt ist schen, Berlin, 1992

определенной амплитудой колебаний, не могло существовать в неизменности. Поэтому в 30-е гг. от условно-нейтрального изображения действительности (тяготеющего к бутафорскому, павильонному представлению) кинематограф перешел к поэтизированному представлению реальности – поэтическому реализму, в формировании которого важную роль сыграли находки авангарда (поэтизация действительности и монтажная свобода).

#### **Глава IV. Неоавангард «новой волны» второй половины 50-60-х гг.**

Для того чтобы проанализировать механизм обновления французского кинематографа конца 50-х гг., автор диссертации обращается к ситуации, сложившейся в послевоенном французском кинематографе, в котором на то время царили фильмы нуар и несколько разновидностей реализма (социальный, поэтический и психологический).

Социальный реализм был схож с моделью итальянского неореализма. Некорректно было бы полностью отождествлять эти направления, но их роднили социально-политический нерв, обращенность к реальности и склонность к документалистской стилистике. В рамках этого направления появляются документальные работы, посвященные оккупации, такие как «Освобождение Парижа» (снятая несколькими операторами), «На рассвете 6 июня» (реж. Ж. Гремийон), «Роза и резеда» (по одноименному стихотворению Л. Арагона, реж. А. Мишель), «В сердце бури» (реж. Ж.-П. Ле Шануа). Среди игровых картин стоит отметить «Битву на рельсах» (реж. Р. Клеман) и «Молчание моря» (реж. Ж.-П. Мельвиль).

Но не только недавние события оккупации страны волновали кинематографистов. Многие режиссеры поднимали насущные социальные вопросы: «Великая борьба шахтеров» (реж. Л.

Дакен), «Да здравствуют докеры!» (реж. Р. Менегоз), «Африка 50» (реж. Р. Вотье), «Встреча набережных» (реж. П. Карпита) и первый полноценный фильм французского неореализма – «Человек идет по городу» (реж. М. Пальеро).

Но документализм и правда жизни не были приняты французским зрителем, поэтому, возникнув на гребне политических потрясений Второй мировой войны, эта тенденция постепенно затихла (до определенного времени). Можно сказать, что как таковой французский неореализм не состоялся.

Самой большой популярностью в послевоенный период пользовался кинематограф, по стилю напомилавший кино 30-х гг. и времен оккупации, а также фильмы нуар: детективные картины «Набережная ювелиров», «Манон», «Плата за страх» и «Дьяволицы» (реж. А. Клузо); «Демоны зари» и «Деде из Антверпена» (реж. И. Аллегре) и гангстерские «Не тронь добычу» (реж. Ж. Беккера), «Потасовка среди мужчин» (реж. Ж. Дассена) и др.

Хотя эстетические предпочтения подавляющего большинства посетителей кинотеатров лежали в области прошлого, со временем их вкусы начинают меняться. Примером тому служит судьба поэтического реализма. Предвосхищая закономерное на первый взгляд высказывание о том, что он устарел и должен был уйти, закрыв за собой «Врата ночи», отметим: это направление продолжало существовать, подготавливая почву для прихода психологического реализма<sup>22</sup>, представленного картинами К. Отан-Лара, Ж. Деланнуа, Р. Клемана, И. Аллегре и М. Пальеро.

Несмотря на всеобщее желание обновления модели послевоенного кинематографа, изменения шли весьма медленно и

---

<sup>22</sup> Разновидность (тип) реалистического повествования, где в соотношении понятий характер – обстоятельство приоритетным является первое. Внимание автора сосредоточено преимущественно на психологии человека, а общественные факторы раскрываются с точки зрения их психологических последствий.



зачастую носили локальный характер. Так, например, К. Отан-Лара создал стилизованный под немецкое кино 20-х гг. фильм «Ночная Маргарита» (светотеневое решение напоминало экспрессионистское). Ренуар снял в павильоне условный «Френч канкан», изобразительно пытаясь соединить импрессионизм в духе Тулуза Лотрека и поэтический реализм. М. Карне в картинах «Врата ночи» и «Мария из порта» продолжал транслировать отработанную им в 30-х гг. поэтическую модель, а Ж. Кокто, работая в рамках поэтического реализма, создал стиль, получивший название ирреальный реализм. В 1950 г. он снял «Орфея» – «новую притчу» в естественных декорациях. Соединение реального и мифологического пространств давало неожиданный эффект эфемерности реальности и реальности фантастического. Несмотря на то что стиль режиссера был во многом условным, фантастическим, в театрализованной форме демонстрирующим символические слагаемые человеческого бытия, в тоже время выход из павильона, легкость, раскрепощенность, естественность, доверие натуре делали Кокто одним из предшественников кинематографа «новой волны».

Тогда же в рамках реалистического повествования возникает стиль, с помощью которого оказалось возможным обращение к тем же вещам без использования театрализованных приемов – трансцендентальный кинематограф. Основоположником его стал Р. Брессон – крупнейшая фигура мирового кино. В рамках его стиливого своеобразия не столько решался вопрос о создании образности как таковой, сколько предпринималась попытка выразить метафизические понятия через предметность.

Описывая ситуацию в послевоенном кинематографе Франции, невозможно не упомянуть «Группу тридцати», участники которой осуществили прорыв во множестве направлений французского кино того времени и создали картины с широчайшим экспериментальным

диапазоном. Р. Менегоза («Коммуна»), Ж. Рукье («Мальговер»), Ф. Рейшенбаш («Морская пехота») снимали остросоциальные картины. Дебютировавший в этой группе с фильмами «Статуи тоже умирают» и «Ночь и туман» А. Рене создал новую кинематографическую модель, основанную на глубинном мизансценировании (вместе с оператором Сашей Верни он развивал идеи «камеры-пера» А. Астрюка) и обретшую свое второе дыхание в кинематографе «новой волны». В этом же направлении шел и Ж. Деми («Сапожник из Валь де Луар», «Равнодушный красавец», «Музей Гревен», «Мать и ребенок»).

В рамках научного кинематографа экспериментальное направление было представлено фигурой Жана Пенлеве (один из наиболее ярких представителей группы), пришедшего в кино еще в период третьего авангарда. Игровые же работы А. Ляморисса – «Белая грива – дикая лошадь» и «Красный шар» – стали настоящими жемчужинами, рожденными в рамках «Группы тридцати». В последней работе, например, осуществлялся эксперимент (чрезвычайно актуальный для кино того периода) по объединению условной и документальной составляющих кинематографического зрелища.

В контексте творческих поисков на дистанции короткого метра были заметны попытки И. Аллегре нащупать новые пути развития полнометражного кино. Итогом его творческих экспериментов стал психологический реализм. Схожие усилия осуществляли Клузо, Клеман и тонуций в академизме Деллануа. По-прежнему считающийся «самым французским» из всех режиссеров – Беккер – наблюдал за современностью во «Встрече в июле» и пытался воссоздать образ старой доброй Франции в «Золотой каске» и «Приключениях Арсена Люпена», а Жак Тати обращался к жанру эксцентрической комедии. Но несмотря на эти попытки, для всех стала очевидной необходимость кардинальных изменений. Показательно, что они произошли в момент, когда система вернулась к путям, по которым шло обновление в 20-е

гг.: воспроизведению на экране механизма человеческого восприятия мира и использованию механизма очуждения.

По первому пути пошел А. Рене (испытавший влияние «нового романа» – литературного направления во французской прозе). Его кинематограф стал логическим продолжением первых двух волн киноавангарда, в рамках которых на экране воссоздавались ментальные образы человеческого сознания. Аналитический кинематограф, представленный главным образом Ж.-Л. Годаром, наследовал традицию второго авангарда (что предполагало противоположную А. Рене дискретную кинематографическую модель).

Основой для развития этих методов в конце 50-х гг. послужила теория «камеры-пера» А. Астриюка. Она предполагала создание новой выразительной системы, способной к трансляции такого понятия, как стиль, и стала важнейшим шагом в развитии кинематографа (эта теория найдет свое продолжение в кинематографе Э. Ромера, расположившегося между двумя противоположными моделями кинематографа А. Рене и Ж.-Л. Годара.) По своей сути эта теория продолжала идеи Деллюка, заложившего основы авторского кинематографа.

Сущность своего метода А. Астриюк формулировал следующим образом. «Камера-перо» – это освобождение кино от «тирании визуального», от «образа ради образа», от простой фабульности и конкретности. Взгляд камеры должен был стать таким же тонким средством выражения, как литературный язык, который (наряду с фигурой рассказчика) стал важным элементом метода, предложенного Астриюком. Его суть заключалась в том, что камера должна синхронизировать и проиллюстрировать речь повествователя, превращаясь в эквивалент литературного языка. Именно понимание движения камеры как кинематографической речи легло в основу нового понятия стиля. На чем основано движение камеры,

выражающее стилевую манеру?

При первом знакомстве с творчеством Астриюка может возникнуть ощущение, будто перед нами – попытка создать визуальный эквивалент авторского текста, произносимого за кадром. В некоторых случаях это действительно так: в фильме слышится голос рассказчика, а точка зрения камеры идентифицируется не столько со взглядом героя, сколько с самим повествователем (ведь рассказ ведется от первого лица, как и воспоминание). У зрителя возникает ощущение, что голос за кадром и камера вкуче создают то самое «авторское перо», которым пишет режиссер. Так создается киноэквивалент литературного рассказа. Астриюк подчеркивает, что строит свои фильмы на зрительных комментариях к тексту, стараясь сохранить присущий им тон и психологическую атмосферу. Именно авторский комментарий становится основным механизмом повествования в картине. Однако следует учесть еще один немаловажный момент, связанный с характеристикой стиля, предложенного Астриюком.

В своих декларациях режиссер говорил о передаче с помощью «камеры-пера» субъективного взгляда автора-рассказчика, но на практике дело обстояло еще сложнее. Точка зрения камеры у Астриюка не сводима к предающемуся воспоминаниям автору. Этот особый взгляд безымянного повествователя – само повествование, реализующееся в рассказе, т. е. рассказ в чистой форме, связанный с процессом проявления киноязыка вне авторской субъективности и самоидентификации.

В попытках воссоздать литературный стиль на экране Астриюк проделывает весьма сложную операцию. Воспроизводя авторскую косвенную речь за кадром, он одновременно создает особое визуальное повествование. Это не субъективная камера, как может показаться первоначально, а некое объективирующее целостное видение, включающее в себя взгляды автора, героев и «кого-то третьего». Перед

нами – пересечение, гул различных голосов, создающих ощущение «чистого письма». Таким образом, визуальная составляющая фильма не содержит попытки воспроизведения авторского литературного стиля (он транслируется только в закадровом тексте). Воссоздать его кинематографу, по всей видимости, не удастся, но ему под силу передать ощущение письма как такового.

Это «письмо» должно вызывать у зрителя ощущение общности литературного и кинематографического языков. Только так возможна экранизация как таковая (если мы не говорим о простом переносе содержания литературного произведения на экран): фильм превращает произведение в текст, где авторский голос и авторский стиль становятся одним из его голосов.

Подводя итоги первого послевоенного десятилетия, автор работы констатирует, что в этот период все попытки режиссеров найти пути обновления французского кино сводились либо к оформлению принципиально мало отличных от поэтического реализма направлений (например, психологический реализм), либо к появлению достаточно ярких, но локальных по своему «захвату» стилей, характеризующих главным образом индивидуальную режиссерскую манеру (ирреальный реализм, трансцендентальный стиль). Первое направление было слишком похоже на традиционную модель и не могло претендовать на статус нового стиля. Второе оказалось слишком узко и в силу своей специфики не могло стать рецептом для большинства кинематографистов. Но работы представителей «Группы тридцати» и приверженцев теории «камеры-пера», а также ирреальный реализм Ж. Кокто и трансцендентальный кинематограф Р. Брессона подготовили почву для возникновения «новой волны».

Далее в работе подробно описывается феномен, получивший название «новой волны». Автор работы выделяет несколько магистральных путей обновления, использованных системой при своем

формировании:

1. «классический», опирающийся на традиционную романную традицию (Ф. Трюффо);
2. модернистский, сформированный под влиянием «нового романа» (А. Рене);
3. документалистский (Ж. Розье);
4. аналитический (Ж.-Л. Годар).

Исследуя основные механизмы обновления кинематографа, автор диссертации выделяет две линии, недостаточно изученные в отечественном киноведении, – это творческие методы А. Рене и Ж.-Л. Годара.

*Кинобарокко А. Рене.*

Анализируя модель, предложенную А. Рене, диссертант обращается к двум главным фильмам режиссера интересующего нас периода: «Хиросима, моя любовь» и «В прошлом году в Мариенбаде». В основе исследования лежит анализ новых языковых возможностей кино, открывшихся благодаря влиянию идей литературного направления «новый роман».

В центре внимания вышеназванных картин находится одна из самых важных для раскрытия внутреннего мира человека тем – тема памяти, terra incognita для кинематографа периода второй половины 50-х гг. К исследованию этой области уже делались первые шаги, но в силу традиционной повествовательной стратегии они не могли раскрыть ее в полной мере. Сознание – пространство вновь соединенных обрывочных впечатлений, воспоминаний. Работа его механизмов чужда драматургической четкости в компоновке элементов, поэтому от режиссеров требовался иной принцип структурирования образов.

Соединение и координирование различных пластов в едином пространстве – универсальная формула творчества А. Рене того

периода. Фильм «Хиросима, моя любовь» – это эксперимент, где тема памяти стала не только основой сюжета, но и своеобразной точкой отсчета нового экранного воплощения принципа слияния хронологически разрозненных событий в пространственно-временном континууме, который являлся образом Памяти, хотя в одном из своих интервью режиссер заявил, что всегда протестовал против слова «память»; ему были ближе такие понятия, как «воображаемое», «сознание» или, если все же пользоваться этим словом, «сознание памяти».

В чем же заключалось принципиальное отличие двух этих понятий: память и сознание памяти? А. Рене понимал память как некий готовый продукт, сравнимый с отпечатком на фотографии: она статуарна. Поэтому ее образ периодически появляется в фильмах режиссера в виде коротких кадров-врезок. Действительно, память напоминает эти мгновенные вспышки остановившихся образов, которые принято называть флешбеками: здания, люди, застывшие в статичных позах... Эти пространства-воспоминания тяготеют к сбалансированности, неподвижности, камерности, являясь особыми учетными карточками, занесенными в невидимый мировой каталог, «память мира».

Превращенные авторским усилием в движущиеся ностальгические картины памяти (вплоть до настоящего, втягивающегося в круг прошлого), периодически застывающие, замедляющие свое движение флешбеки (тяготение к статуарности у них неискоренимо) входят в образную систему художника, скорее схожего по мироощущению с А. Тарковским. Сфера творческих интересов Рене иная. Его интересует не столько само воспоминание, сколько механизм его воспроизведения и согласования с другим воспоминанием. Недаром он пытается подобрать слово, замещающее понятие памяти, в котором бы чувствовался механизм движения; слово,

означающее мыслительное действие, а не сам его результат. Процессы, происходящие в сознании человека, находят свое выражение при помощи движения камеры и межкадрового монтажа, выполняющих функцию согласования. Осуществляемая особым механизмом, работающим в темпе модерато кантабиле, эта функция разрушает у А. Рене традиционное линейное построение интриги (в особенности в картине «В прошлом году в Мариенбаде»), демонстрируя неспешную, изучающую визуалистскую манеру повествования и воссоздавая единое пространство внутреннего мира человека, которое составляют воспоминания, фантазии, сны и объективная реальность. Создается модель, выражающаяся в непрерывности повествования. Но она реконструирует утраченное время и в особых образах неподвижности как в ином типе воплощенной Памяти.

Основной задачей Рене стало воссоздание действительной работы человеческого сознания с его непрерывностью, избирательностью и вариативностью. В картине «В прошлом году в Мариенбаде» нельзя с уверенностью объяснить, что значит тот или иной кадр, то или иное слово и кто его произнес. Привычного (классицистского) времени словно не существует: невозможно понять, когда произошло то или иное событие и произошло ли оно вообще? Или это только плод воображения действующих лиц?

Персонажи этой экспериментальной картины лишены самоидентичности. Все подвергается сомнению. Мир теряет видимую причинность и приобретает таинственный характер сновидения, благодаря чему уничтожается, по словам Робб-Грийе (автора сценария), «тирания здравого смысла». Фильм представляет собой свидетельство того, что реальность значительно шире наших представлений о ней. Авторы не притязают на ее понимание, а лишь констатируют неопределенность ситуации. Это ощущение, по мнению создателей фильма, должно быть передано зрителю не только с



помощью идеи, заключенной в рассказе, а главным образом самой формой повествования. Как предполагал Рене, этот «новый стиль» был призван разрешить дилемму реалистического (прозаического) и поэтического кинематографа. Поэтика, рожденная из самой реальности, – вот новая форма киноповествования. Все до определенной степени реалистично, но в тоже время повествование лишается рациональной, будничной «гравитационной» силы.

Наряду с отказом от классического повествования в произведениях «нового романа» отсутствует (как правило) и психологическая мотивация тех или иных поступков персонажей, т.е. традиционный фундамент событийной связности. Основной акцент ложится на визуальную составляющую, которая демонстрирует особую теорию описаний.

Она играет чрезвычайно важную роль в определении характера времени, протекающего в произведении. Благодаря переносу акцента с действия на описание происходит остановка времени действия и актуализация времени изобразительного. Настоящее время не исчезает, а проявляется в ином качестве (синхронном со зрительским восприятием). Благодаря этому возникает особая темпоральность. Сосредотачиваясь на описании оптического сопротивления мира человеческому взгляду, Робб-Гриее разрушал традиционную антропоморфную модель, в которой мир существовал сам по себе, а автору было необходимо лишь воссоздать его в состоянии закрытости, непрозрачности. Оптическое описание призвано было сократить расстояние, создать прозрачную мембрану между предметом и человеком (сходно с фланерским взглядом, репрезентирующим чистое зрение).

«Новый роман» являл собой воплощение подобного типа визуальной репрезентации. Отказ от антропоцентрической точки

зрения на окружающее и попытка конструирования психологического, ментального хронотопа в своем последовательном воплощении приводят это направление к разрушению связей между человеком и внешним миром. Благодаря такому подходу мир стал представлять собой некую голую вещьность. В своем крайнем воплощении психологизм превращается в самостоятельную область, не опосредованную реальностью и будничным сознанием человека. Все становится одинаково реальным и одинаково иллюзорным.

Основная задача авторов фильма заключалась в попытке преодоления традиционного типа повествования. В этом и состоял революционный пафос этого «нововолновского» манифеста. В картине пространство классицизма трансформировалось в пространство барокко, а история отношений двух людей превращалась в сложнейшую задачу идентификации мира на фоне подчеркнутой иллюзорности этой попытки. А. Рене заставляет героев потеряться, исчезнуть, расщепившись до бесконечности в символическом «рациональном парке».

#### *Антикинематограф Ж.-Л. Годара*

Если для А. Рене истинный контакт с реальностью происходил через создание особого барочного пространства, то для кинематографа Ж.-Л. Годара (вернее, его антикинематографа) связь с реальностью устанавливалась посредством специфической аналитической модели.

Вопрос о том, что же такое кино и каковы его возможности, существовал для режиссера и его героев постоянно. Чтобы понять сущность взглядов Годара, вспомним его известную фразу: «Когда снимаешь лицо – фотографируешь душу, спрятанную внутри. Фото – это правда, а кино – это правда 24 кадра в секунду»<sup>23</sup>. (Почти до конца 60-х годов Годар был уверен, что кино истинно и правдиво, а камеру

---

<sup>23</sup> Слова, произнесенные главным героем Бруно в картине Ж.-Л. Годара «Маленький солдат».

нельзя обмануть. Только на рубеже 60-х – 70-х он откажется от этих представлений, заявив, что мы видим на экране лишь вымысел и реально только наше к нему отношение <sup>24</sup>.)

В ранний период творчество Годара выступало своеобразным детектором лжи. Но каков характер этого механизма? Ведь его фильмы внешне не были похожи на кинематограф веризма. Стиль режиссера в определенной степени вписывался в модное в начале 60-х направление синема-верите, возникшее не столько под влиянием кинематографа Д. Вертова, сколько благодаря теориям А. Базена. Годар разделял попытку войти в контакт с реальностью, но не всегда соглашался с методологией. Например, он спорил с Базеном, настаивавшим на идее непрерывности, которую дает антимонтажный стиль<sup>25</sup> (идея план-эпизода). Режиссер пишет статьи<sup>26</sup> в защиту классического монтажа и привычной *découpage*, т. е. раскадровки. В этом смысле Годар не наблюдал, не подсматривал за жизнью, а, превратив камеру в микрофон, задавал ей вопросы, сопоставлял и анализировал ее ответы (для этого ему был нужен акцент на монтаже).

Взгляды А. Базена определяли две важные для нас в данном случае проблемы. Первая заключалась в том, что традиционные формы кинематографа подменяли реальность как таковую (то, что кинематограф по Базену с его фотографической природой призван был отражать; см. понятие комплекс мумии и пр.). И вторая – отношение к кинематографу как к посреднику, некоему полупрозрачному фильтру между миром и человеком. Вот почему идеи Базена часто называют

---

<sup>24</sup> Борьба на два фронта. Жан-Люк Годар и группа Дзига Вертов. 1968-1972: сб. статей/сост. и пер. К. Медведев, К. Адибеков; Б. Нелепо, С. Дорошенко, М.: Свободное марксистское издательство, 2010. - 98 с.

<sup>25</sup> Статья под названием «Монтаж запрещен» была опубликована в журнале «Cahiers du Cinéma» в 1953 и в 1957 гг.

<sup>26</sup> См., например, «Défense et illustration du découpage classique» in «Cahiers du cinema» № 15, septembre, 1952; «Montage, mon beau souci»/Jean-Luc Godard in «Cahiers du cinema» № 65, décembre, 1956.

теорией кинематографа транспарентности (т. е. раскрывает, обнаруживает, подчеркивает саму реальность). Во французском кино она имела своего метра – Жана Ренуара. Позже, в эпоху 60-х, таковыми стали Годар, Ромер и Риветт.

Главная цель Годара на тот момент заключалась в установлении контакта с реальностью, который осуществлялся не односторонне (как у веристов), а разнонаправлено: режиссер одновременно создавал и разрушал иллюзию, прятал и раскрывал ее. Интересно, что вопрос о сущности кино он решал с помощью того же механизма, транслируя в фильмах две бытийные формы: остановки и действия. Одно из самых ярких их описаний он вложил в уста философа Бриса Парена (героя фильма «Жить своей жизнью»): мы хорошо рассуждаем о жизни тогда, когда смотрим на нее отстраненно. Человек, по его мнению, пребывает в двух состояниях: в одном он молчит, а в другом говорит. В случае, когда человек говорит или мыслит (мышление и речь у Парена неразрывны), он находится в состоянии, отличном от жизни, поскольку жить и думать о жизни – разные, несоединимые между собой вещи. В качестве иллюстрации к своим словам герой приводит историю Портоса (героя романа А. Дюма «Двадцать лет спустя»). Портос – человек действия, и убивает его первая, пришедшая ему в голову мысль аналитического характера. Он задумался над процессом ходьбы человека и погиб (т. е. выпал из жизни), остановившись. Таким образом, размышляя, мы находимся вне самого бытия. Время для нас останавливается.

Интересно, что в фильмах Годара присутствует как действие, так и остановка, порождающая смысловое значение. Это можно назвать кинематографом *смыслопорождающей цезуры*. В идеальном варианте в этом кинематографе эмоция, идея, образ передаются не столько посредством движения и демонстрации, сколько через их отсутствие, торможение, замедленность, доходящую порой до неподвижности.

Для Годара кинематограф стал (по большому счету) остановкой-фотографией, механизмом проявления сущности реальности. Во всяком случае, тогда ему казалось, что это так<sup>27</sup>. И он создает глобальную кинематографическую модель такой остановки. Даже снимая детективы, он лишал их саспенса, превращая жанровую форму в некое условное пространство. Показательно, что в каждой его картине, всегда балансирующей на грани движения-остановки, есть эпизоды, символизирующие физическую неподвижность и ментальное движение. Годаровские цитаты (фото, картины и пр.) возникают в моменты особой неподвижности героев, их замкнутости, нахождения в замкнутом пространстве.

Годар выбирает в качестве твердой почвы то, что транслируется без искажения – реальность авторской речи. Традиционно режиссеры пытаются «заставить» зрителя поверить в создаваемую им реальность, изначально являющуюся вымышленной. Единственно подлинным в этой ситуации является сам автор. Причем его дискурс обладает интересным свойством: он нарушает миметическую основу произведения, неся в себе подлинность авторского мышления. Слышимость же этого голоса создает эффект раскавычивания текста.

Такой способ создания зрительского ощущения правды на экране заключался не только в попытке воспроизведения мира как такового («жизнь, схваченная врасплох»), но и в разрушении привычной степени иллюзии, где традиционно места самому автору не находилось. На первом этапе творчества стратегия Ж.-Л. Годара, искавшего свою киноправду, состояла в создании антикинематографа (с точки зрения привычных форм существования условности на экране). При этом диапазон режиссерских приемов был необычайно широк: от документализма до театральности. (С одной стороны, Годар делал шаг

---

<sup>27</sup> Позже он откажется от этих представлений, утверждая, что изображение фиктивно, ложно, а реально только наше отношение к нему.

к «прямому» стилю в кино, с другой, – совершал операцию по предупреждению того, чтобы именно этот стиль не стал еще одной иллюзией, новой условностью, созданной уже поколением «детей».)

В качестве стратегии, разрушающей традиционный миметический характер произведения, режиссер выбирает игру. Она выражается, прежде всего, в нарочитом рифмовании образов, в попытке создания пространства, напоминающего бартовский текст (текст как поле различных цитаций). Особенности авторской игры можно проследить с первых его короткометражных работ «Шарлотта и Вероника, или всех парней зовут Патрик», «Шарлотта и ее Жюль» и «История воды».

Никто в кинематографе до него не делал это так нарочито. Конечно, любой текст, проделав определенную аналитическую работу, можно представить как набор цитат. Годар же принципиально настаивает на строении текста, где цитирование и пародийные рифмы становятся фундаментом его повествовательной стратегии. Задача режиссера – создать кинематографическое пространство, напоминающее по форме литературное эссе. Закадровый голос излагает нам мысли и воззрения рассказчика, благодаря чему появляется возможность вводить любые темы, мотивы и пр. При этом исчезает необходимость использовать центрирующие приемы создания целостности: в таком устройстве всевозможные пограничные линии стратов могут быть как одновременно четкими и законченными, так и неявными, и прерывистыми. Последнее даже предпочтительнее, поскольку линии стратификации *нонфинальны*. Они сами предполагают разрывы, изломы, слияния с другой линией. (Идеальная форма подобного рода произведений была описана такими писателями, как Борхес в рассказе «Сад расходящихся тропок», У. Эко в романе «Имя розы» (библиотека-лабиринт как семиотическая модель мира) и В. Лейч в его «бесконечном тексте» «космической библиотеки».)

Интертексты, созданные Годаром, тем не менее не являются универсальными ключами к пониманию основного текста. Например, благодаря отсылке к рассказу Э. По в фильме «История воды» мы можем проследить некую общность между двумя произведениями, но она весьма относительна и в сущностном понимании произведения роли не играет (традиционно реминисценции и цитаты выполняют более существенную и продуктивную функцию в создании смыслового проекта текста). В данном случае мы имеем дело с фактом потери центрирующего принципа. Подобный текст лишается стержня и рассыпается на множество отдельных смысловых ячеек, интертекстуальное пространство, где слышно только «эхо других голосов» (еще один прием антикино). Ведь традиционно классическая цитата (как специальная авторская отсылка) должна осуществлять помощь в понимании текста. (Сам текст, как говорил У. Эко в «Путешествиях в гиперреальность», механизм ленивый и все сваливает на плечи читателя.)

Стратегия Годара иная. Его отсылки к чужим произведениям не дают ничего для понимания текста, а в проекции нескольких разнородных подсказок представляют весьма размытую смысловую перспективу. В своей игре по созданию антикинематографа режиссер приближается к литературным поискам своего времени (прежде всего к построению нелинейной структуры текста). Годар действительно хочет соприкоснуться с реальностью, но для этого выбирает тактику разрушения условностей, которые сам предварительно создавал в картине. Его стратегия (монтажная в том числе) напоминает методологию Бертольда Брехта. Годар, как и театральный реформатор, пытается обновить одряхлевшую модель киноискусства.

Идеи немецкого драматурга ощущаются во всем творчестве режиссера и особенно ощутимы в политический этап его творчества. В этот период он серьезно изучает работу Брехта «Ме-ти», пытаюсь

претворить ее принципы в своих фильмах. По словам самого Годара, он заимствовал у Брехта многие приемы, относящиеся к механизму очуждения (*Verfremdung*): плагиаты, членение на короткие истории, использование вставок-зонгов, разрушение четвертой стены и т. д. Годар солидаризируется с известным утверждением драматурга, что «произведение искусства не тем реалистичнее, чем легче в нем узнать реальность, а тем реалистичнее, чем удобнее для познания в нем освоена реальность».

Годару было необходимо прекратить процесс вчувствования и запустить механизм аналитического восприятия, который (как очень точно отмечал режиссер) возникает в момент остановки. Подобно Брехту, он использовал прерывающие действие музыкальные номера (зонги), разнящиеся с повествовательной стилистикой и призванные разрушить ощущение достоверности (обладающей в кинематографе особой спецификой в силу фотографической природы зрелища), суггестивный характер происходящего, не допустить возникновения иллюзии как таковой. Отсюда и частые обращения актеров с экрана к зрителю (разрушение четвертой стены), комментарии происходящего и пр. Одним из самых остроумных годаровских решений становится почти анекдотический эпизод из картины «Уик-энд», где герои останавливают машину и спрашивают сидящих в ней: «Вы настоящие или из фильма?» - «Из фильма!».

Подобно тому как Брехт использовал прием перестройки декораций при открытом занавесе, Годар вводил в ткань фильма сцены съемки, т. е. кино в кино (например, в картине «Один плюс один»). Ту же функцию выполняет так называемый «плагиат». Суть его использования – ликвидация подлинности. В заметке «О плагиатах» Брехт писал, что решил заняться давно запланированным чувствованием литературного плагиата и его восстановлением в старых исконных правах. Плагиат (хорошо известный) должен был выводить зрителя из-



под гипноза условности и создавать искомую критическую дистанцию между произведением и зрителем. Брехт часто использовал чужие сюжеты, нанося поверх них свои (этот принцип он использует в «Ме-ти»). Критическая дистанция (то, чего добивался в свое время немецкий новатор) становится целью и для Годара. Именно отсюда рождается его знаменитый лозунг в период увлечения политическим кинематографом: «Не делать политическое кино, но делать политические фильмы политически»<sup>28</sup>.

К концу 60-х годов стратегия повествования у Годара становится полностью брехтовской. Действие часто прерывается комментариями (как текстовым, так и визуальным, например фотографией или репродукцией), а обилие цитат разрушает иллюзию непрерывного развития события, скрупулезного копирования действительности и пр. Одними из любимых приемов оказывается членение фильма на короткие эпизоды (часто не связанные друг с другом), которым режиссер дает афористичные названия (как и у Брехта), включение в повествование различных текстов. С уверенностью можно утверждать, что аналитический метод Годара заключается в подобного рода остановках и размышлениях, дающих возможность видеть само движение и его сущность. Это особый сплав традиционного повествовательного ряда, опирающегося на понятие конфликта, характера, фабульного движения, с авторским (часто отвлеченным) рефлектирующим дискурсом. Соединяет же, гармонизирует эти ряды принцип очуждения. Автор подвергает этой процедуре как само

---

<sup>28</sup> Брехт говорит в «Ме-ти» о марксистской диалектике, ленинской теории революции, политических процессах 30-х гг. в СССР так, как это сделал бы, по его мнению, древнекитайский философ Мо-цзы – с критической точки зрения, очужденно. Это соответствовало годаровскому лозунгу «делать политические фильмы политически» («le cinéma politique fait politiquement»). В русском переводе «politiquement» означает «политически» т. е. идеологически ангажировано. Во французском языке «politiquement» в данном случае имеет значение «осторожно», «отстраненно», «находясь между различными точками зрения». В силу этого знаменитый лозунг режиссера приобретает в русском переводе совершенно иное значение.

повествование, так и собственные комментарии, благодаря чему происходит апелляция не к чувствам, а к аналитическим способностям зрителя. На этом принципе строится методология Годара, и в этом заключается его ответ на вопрос, что же такое кино?

Годар не наблюдал по-базеновски за реальностью в ее целостности, не собирался ее осмыслять, исходя из какой-то одной концепции. Ему хотелось интервьюировать, разложить мир на составляющие без потери целостности (декомпозировать), расширить его привычные значения и разрушить устоявшиеся штампы (для этого и совершалась деконструкция). При этом камера начала выполнять функции своеобразного микрофона или зеркала. В силу этого важнейшим средством для такого рода действий оказался монтаж.

Монтаж как процедура остановки и расщепления на составляющие становится формой анализа реальности и языка (начиная со слов и заканчивая телами персонажей). Его глобальная задача заключалась в разрушении самотождественности предметов и понятий. Методично занимаясь различением и смысловым делением с целью нарушить смысловую неподвижность мира, Годар использовал все приемы, позволяющие деконструировать представления о реальности. Он создал эффект множественности, не подчиненной единой центрирующей идее, а его работы стали все больше напоминать набор различных множащихся смысловых элементов.

Режиссер методично расшатывал привычную схему кинематографа, создавая модель антикино (таким образом воюя всеми средствами против волшебства обольщения, иллюзии, эффекта реальности, как пытался это делать в театре Б. Брехт). Он понимал, что надо бороться против самого принципа идеологии, которой подчинен и традиционный кинематограф, с помощью которого мы представляем себе мир без поисков знания. Антикинематограф должен стать таким поиском. Так Годар провозгласил свой аналитический метод – «делать

политическое кино политически», т. е. говорить об идеологии, находясь вне ее, исповедуя принцип критического мышления. В 1970 г. в одном из интервью на вопрос, что же отражает камера, реальность или только наше представление о ней, Годар ответит: «Кино – это не реальность, это только отражение. Буржуазные режиссеры фокусируются на отражении реальности. Мы заинтересованы реальностью этого отражения»<sup>29</sup>.

Завершает главу подведение основных итогов. Французский кинематограф вошел в стадию кардинальных изменений в период с 1956 г. по 1962 г. С 1962 г. по 1968 г. достижения «новой волны» становятся рецептом для широкого использования. Главной заслугой этого направления оказалось увеличение диапазона выразительных средств (от модели *вчувствования* А. Рене до *аналитического* кинематографа Ж.-Л. Годара). «Новая волна» расширила границы этих полюсов, идя по пути, ранее обозначенному авангардом 20-х гг., но, как и свойственно модернизму, избегая предельного выражения собственных идей, кардинально разрывающих связь с привычной повествовательностью.

Во второй половине 60-х экспериментальный свободный дух картин «новой волны» утратил свою силу. Ее место заняли картины, внешне схожие с этим направлением, но сделанные профессионально и с установкой на зрительский успех (своеобразный «розовый период»). Но ряд режиссеров-экспериментаторов (Ж.-Л. Годар, А. Рене, Ж. Риветт и др.) продолжал проводить свою линию. Эта адаптированная и коммерчески удобная версия «новой волны» существовала на фоне вновь зарождающегося авангарда (например, группы «Занзибар»), игравшего роль возмутителя спокойствия и служившего предпосылкой к формированию очередной модели кинематографа (иератизм войдет в состав будущих форм

---

<sup>29</sup> Борьба на два фронта Жан-Люк Годар и группа Дзига Вертов. 1968-1972. С. 27

выразительности).

В первой половине 70-х вновь наступил период поисков, формирования и выбора, что нашло свое выражение в параллельном существовании нескольких направлений, доводящих собственные принципы до предельного воплощения. Эта ситуация возникла на фоне относительной стабилизации, вызванной отсутствием новых идей. Каждая из кинематографических тенденций тех лет, лишь продолжая традиции 60-х, занимала свою нишу, не претендуя на место доминантной модели.

### **Заключение**

Подводя основные итоги данного исследования, необходимо отметить, что на долю авангарда приходится большинство открытий, позволяющих кинематографу продолжить свое развитие. Авангард, в какой бы форме он ни возникал, является естественной и необходимой стадией развития. Авангард расшатывает и разрушает как традиционные эстетические нормы, так и формы и методы существующей художественной практики, что дает возможность появления новых форм художественного выражения. В этом заключается его основная функция. В силу этого открытия авангарда активно используются впоследствии традиционным искусством, что доказывает художественная практика киноавангарда 20-х гг. и неоавангарда «новой волны».

Стоит отметить, что во французском кинематографе авангард и неоавангард выполняли одни и те же функции и развивались в схожих рамках двух тенденций, одна из которых была основана на вчувствовании, другая – на очуждении. В 20-е гг. первая тенденция была представлена киноимпрессионизмом, вторая – второй волной авангарда. Их «нововолновскими» представителями стали, соответственно, А. Рене и Ж.-Л. Годар. Но идя по пути, обозначенном их предшественниками, они, как и свойственно модернистам, избегали

кардинального разрыва связей с привычной повествовательностью.

Возникновение авангарда и неоавангарда во Франции, их схожесть и различие в стратегиях говорят о типологии функционирования кинематографа (столкнувшегося, как и все остальные виды искусства, с важнейшей задачей обновления) как системы. Процесс обновления, в свою очередь, связан с проблемами расширения и преодоления границ привычного. Авангард совершает этот переворот на протяжении XX в. трижды<sup>30</sup>. Первый этап (20-ые гг.) стал наиболее радикальным по своему характеру, второй (модернизм) носил умеренный характер и третий (постмодернизм) в кинематографе обладал часто почти неразличимыми с модернизмом чертами.

Чем объясняется подобная картина развития авангарда? На наш взгляд, она связана с особым характером эпохи, в которой возникает сам феномен этого революционного искусства. XX век оказался (если воспользоваться терминологией Леви-Стросса) носителем «горячей культуры», что и обусловило трехкратную попытку модернизации существующей системы путем ее расшатывания и создания множества подсистем (что мы и наблюдаем в эти периоды). Частая смена моделей и их изменение говорят в пользу этой теории.

Одна из центральных задач авангарда заключается в трансформации традиционного хронотопа и создании его альтернативных вариантов. Первый этап авангардного движения (о чем говорилось выше) был связан с радикальным изменением существующей системы и переходом через традиционные культурные и эстетические границы (что, естественно, было связано с кардинальными разрушениями позиции «холодной культуры»). И чем проще оказывался переход от одного типа к другому, тем менее радикальными становились революционные изменения. Так,

---

<sup>30</sup> Автор придерживается существующего представления об этапах авангардного движения: авангард – модернизм (неоавангард) – постмодернизм. Эпоха постмодерна в данной работе не рассматривается.

экстремизм авангарда сменила относительная умеренность «новой волны», а на ее смену пришел постмодернизм, логически завершивший авангардное движение XX в.

В диссертационной работе автор поддерживает мысль, что авангард представляет собой революцию идей, а не формы, которая в этом случае имеет подчиненный характер. Если первый авангардистский этап носил радикальный идеологический характер, то этап модернизма характеризуется умеренным идеологическим переворотом, а постмодернизм приносит принципиальный отказ от идеологии как таковой. В этом смысле постмодернизм является заключительной стадией авангардного движения XX века<sup>31</sup>.

#### **Список работ, опубликованных по теме.**

Монографии:

1. Виноградов В. «Стилевые направления французского кинематографа» (монография) НИИ киноискусства, М.: Канон-плюс, РООИ «Реабилитация», 2010 – 384 с. (21 п.л.)

2. Экранная культура XXI века (коллективная монография), М.: ФГОУ «Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания», 2010 - 416 с. (Проект Российского фонда фундаментальных исследований № 08-06-00439-а «Экранная культура XXI века» - руководитель проекта).

**Общий объем опубликованного материала в журналах, рекомендованных ВАК – 9,2 п.л.**

**Список опубликованных статей в журналах, рекомендованных ВАК:**

1. Виноградов В. Культурно-исторические и психологические предпосылки возникновения кинематографа, Вестник Московского государственного областного университета, серия «Психологические науки» № 2, 2009 - 0,7 п.л.

---

<sup>31</sup> Что касается тенденций, обозначенных как постпостмодернизм (виртуалистика и транссентиментализм), то автор в данном случае относит их к этапам развития самого постмодерна.

2. Виноградов В. Первая модель репрезентации пространства в кинематографе, или: окружающее глазами братьев Люмьер, Вестник Московского государственного областного университета, серия «Философские науки» № 4, 2009 - 0,7 п.л.

3. Виноградов В. Дада на экране. Новобрачная, раздетая своими холостяками, даже» М. Дюшана в «Антракте» Р. Клера, Вестник ВГИКа № 3-4, 2010 – 1,5 п.л.

4. Виноградов В. Ж. Кокто. Трилогия о Смерти, или между Дионисом и Аполлоном, Вестник ВГИКа № 5, 2010 – 0,8 п.л.

5. Виноградов В. Феномен французской «новой волны». Техника или идея? Вестник ВГИКа № 6, 2010 – 0,7 п.л.

6. Виноградов В. Новое «лирическое сознание» Гийома Аполлинера и «лирическая правда» Луи Деллюка. Вестник ВГИКа № 7, 2011 – 0,6 п.л.

7. Виноградов В. Ранний период в творчестве Ж.-Л. Годара, или цитирование как метод создания «Антикино». "Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики", № 2 (8), часть 1, 2011 – 0,7 п.л.

8. Виноградов В. Рождение второй волны французского авангарда, "Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики" № 2 (8), часть 2, 2011 - 0,7 п.л.

9. Виноградов В. Влияние "нового романа" на экспериментальный кинематограф А. Рене. "Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики" № 2, (8), часть 2, 2011 - 0,7 п.л.

10. Виноградов В. А. Рене – барочные сюжеты памяти «В прошлом году в Мариенбаде», научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры», № 1, 2011 – 0,7 п.л.

11. Виноградов В. Антикинематограф Ж.-Л. Годара, Вестник РГГУ № 15, 2011 - 0,7 п.л.

12. Виноградов В. Теория «камеры-пера» и «несобственная прямая» речь в кино – точки пересечения. Вестник РГГУ № , 2011- 0,7 п.л.

#### **Другие публикации по теме диссертации:**

1. Виноградов В. Современное «мифологическое сознание» и экранные искусства, Институт повышения квалификации работников ТВ и РВ », «Наука», Вестник электронных и печатных СМИ » Выпуск № 6 – 0,5 п.л.;

2. Виноградов В. Мюзидора // Кино Европы. Актерская энциклопедия, М.: НИИ киноискусства, 2008 – 0,3 п.л.;

3. Виноградов В. «Орфей» // Энциклопедия кино Европы. Фильмы. М.: НИИ киноискусства, 2009 – 0,5 п.л.;
4. Виноградов В. «Загородная прогулка» // Энциклопедия кино Европы. Фильмы. М.: НИИ киноискусства, 2009 – 0,5 п.л.;
5. Виноградов В. «Хиросима, моя любовь» // Энциклопедия кино Европы. Фильмы. М.: НИИ киноискусства, 2009 – 0,5 п.л.;
6. Виноградов В. «Жить своей жизнью» // Энциклопедия кино Европы. Фильмы. М.: НИИ киноискусства, 2009 – 0,5 п.л.;
7. Виноградов В. «Приговоренный к смерти бежал, или ветер везет, где хочет» // Энциклопедия кино Европы. Фильмы. М.: НИИ киноискусства, 2009 – 0,5 п.л.;
8. Виноградов В. «Четыреста ударов» // Энциклопедия кино Европы. Фильмы. М.: НИИ киноискусства, 2009 – 0,5 п.л.;
9. Виноградов В. «На последнем дыхании» // Энциклопедия кино Европы. Фильмы. М.: НИИ киноискусства, 2009 – 0,5 п.л.;



