

Л. А. Худякова

ОТ АВАНГАРДА К «НОВОЙ ВОЛНЕ»: смена парадигм в киноэстетике*

В истории французского кинематографа можно выделить два периода, когда вопрос о специфике художественного видения, определяющего своеобразие и смысл существования кинематографа как полноценного искусства, занимало не только умы теоретиков кино, но и самих кинематографистов, становился поводом для горячих дискуссий в обществе. Именно в эти моменты наиболее ярко выступало то мыслительное своеобразие эстетических кинотеорий этих двух периодов, которое предполагало определенный выбор метафизических оснований, задающих определенный способ видения. Именно тогда кино стремилось приблизиться к своим кинематографическим принципам, очищенным от всякого вида чужеродных наслоений, прежде всего гипертрофии литературности, к своего рода чистому кино, которое, по мнению критика Порты, только и может быть доподлинно эстетическим явлением. Это стремление к чистой кинематографичности, основываясь на разных теоретических принципах и приходя к противоположным выводам, выявило одну общую черту — тесное сближение, а иногда и слияние теории и практики кинематографа. С одной стороны, стремление кинопрактиков к серьезному теоретизированию, с другой — приход в режиссуру «чистых» теоретиков, кинокритиков — характерная черта и для Авангарда, и для «новой волны». И именно эти два ярких периода кинопрактики и киномысли Франции — Авангард 20-х годов XX в. и «новая волна» (вторая половина 50 — начало 60-х годов XX в.), поднимая вопрос о сущности кино, демонстрируют смену философских оснований, способов видения мира, смену парадигм в эстетической мысли Франции.

Основная характеристика сущности кино — движение — представлено чрезвычайно широко в теории кино: от механического движения пленки в киноаппарате до невиданных ранее движений, рожденных могуществом Гения. Кинематографическое движение на протяжении всей истории признавалось теоретиками основой седьмого искусства, но понимание природы и сущности движения в кино было столь различно, что приводило в результате к взаимоисключающим выводам как в теории, так и на практике. Именно различие в понимании сути кинематографического движения определяет специфику одного и другого периода; мыслительное своеобразие, лежащее в основании кинопрактики каждого периода, трактует движение в новом свете.

Фундаментальное значение для формирования принципов французского кинематографа имела философская концепция А. Бергсона. Если философским основанием «новой волны» можно считать теорию длительности, непрерывности А. Бергсона, то в случае с Авангардом сложилась двойственная ситуация. С одной стороны, в русле антибергсоновской реакции во французской эстетике тех лет Авангард остается глух (за исключением М. Лербье, с его концепцией «самовыражающегося бытия») к возможности постижения «живой» реальности, с опорой на «длительность», а не на механическое время и т. п. С другой стороны, «картезианство» и механистичность, характерные для киноавангарда, тоже находят свое обоснование у Бергсона в его нелестном отзыве о кинематографе, в частности в работе «Творческая эволюция». Здесь Бергсон подчер-

* Работа выполнена при поддержке РГНФ. Проект № 01-03-00157а.

© Л. А. Худякова, 2003

кивает искусственность и механистичность кинематографа, оперирующего «прерывностями», что не соответствует ни природе философии, ни природе искусства, а также неспособность его к передаче живой реальности: «Из неподвижности, даже бесконечно рядопологающейся, мы никогда не создадим движения. Чтобы образы оживились, необходимо, чтобы где-нибудь было движение. И движение здесь действительно существует: оно находится в аппарате». И далее: «Процесс, в сущности, заключается в том, чтобы извлечь из всех движений, принадлежащих всем фигурам, одно безличное движение, абстрактное и простое, — так сказать движение вообще, поместить его в аппарат и восстановить индивидуальность каждого частного движения путем комбинации этого анонимного движения с личными положениями. Таково искусство кинематографа»¹. Такая характеристика кинематографического принципа, как слагающегося из неподвижных моментальных фотоснимков, приведенных в движение машиной, противоположна природе искусства, основанного на непрерывности. Таким образом, ставится под сомнение право кинематографа претендовать на статус искусства. И тем не менее эта отрицательная характеристика кинематографического принципа дает свою оригинальную трактовку движения в киноавангарде 20-х годов.

Еще одним важным аспектом французской эстетики, определившим во многом специфику кинотеории и кинопрактики этого периода, было признание понятия «метафизический элемент» значимым как для искусства, так и для его оценки. Для эстетической мысли Франции основной утверждаемой ценностью искусства являлась форма, эта тенденция находит свое воплощение в киноавангарде — в представлении о фильме как ритмической структуре, оперирующей визуальными образами, и в стремлении к авторскому высказыванию. Влиятельный кинотеоретик Э. Вюйермоз, автор популярной теории киносимфонизма, видит кинорежиссера в роли ритмизатора, «музыкализатора» фотографического материала. Эта новая художественная форма рождается на основе «расчленения и спаивания осколков реальности», а результатом такого творческого акта становится рождение «суперреальности». Наиболее ярко эта позиция проявляет себя у сторонников радикального авангарда в концепции «чистого» или «абсолютного» кино. Творить движение — вот принципиальная позиция Авангарда, творить движения, которых нет в природе, — это истинное назначение кинематографа как искусства. И совершенно иное отношение к движению на экране у кинематографистов и теоретиков «новой волны» — назначение кинематографиста запечатлевать реальность со всеми ее атрибутами, с особым вниманием к запечатлению времени-длительности; реальность как бы «перетекает» на экран, и соответственно обращаться с экранной реальностью необходимо так же бережно, как с действительностью. Таким образом, перед нами предстают две концепции кинематографа, основанные на противоположном понимании сущности движения, времени, статусе автора кинопроизведения.

Впервые вопрос о сущности киноискусства, специфике движения в кино остро встал в 1920-е годы, когда теоретики кино и режиссеры-интеллектуалы попытались выделить, выкристаллизовать эту сущность в чистом виде. Для этого было необходимо очистить кино от чужеродных, по мнению авангардистов, напластований, позаимствованных у других искусств, и прежде всего у литературы. В результате фильм должен был предстать как чистая «эссенция» кинематографичности. Таким образом, речь идет прежде всего о специфике кинодвижения. Диапазон интерпретации движения в кино был чрезвычайно широк. Так, один из авторов популярной теории фотогении режиссер Ж. Эпштейн обосновывал антилитературную направленность кино именно в связи с динамизмом экранного мира, ибо специфика кинодвижения вступает в острое противоречие с фабулой как рациональным, дискурсивным способом мышления. Такой

способ мышления, по мнению режиссера, противопоставлен качественно иному искусству, оперирующему исключительно фотогеническими элементами, коими он считал разнообразные типы движения и крупный план.

Другой яркий представитель Авангарда, сторонник концепции «чистого кино» Анри Шомет, автор фильмов с характерными названиями «Пять минут чистого кино» (1925) и «Игра световых отражений и скоростей» (1925), акцентирует другой аспект движения в кино. В своих теоретических выступлениях Шомет подчеркивает, что коммерческое кино ограничивается исключительно показом известных вещей, когда киноаппарат лишь фиксирует данность на пленку, в то время как истинное, «чистое кино» должно не только воспроизводить реальность, но и творить ее, в результате чего на экране появятся необычайные видения, созданные благодаря содружеству объектива кинокамеры с движущейся пленкой. Результатом этого содружества и будет «чистый фильм», чистая динамическая форма, царство ритма и света, подвластные лишь замыслу режиссера. Комплекс идей, связанных с пониманием сущности «чистого кино», наиболее полно проявился в одном из самых знаменитых авангардистских фильмов — в «Механическом балете» (1924) художника-кубиста Фернана Леже. Сам автор представил концепцию фильма как «изображение предметов, абсолютно новых для наших глаз». Но как раз сами предметы не оригинальны — это предметы кухонной утвари, геометрические фигуры, части человеческого тела и т. д., но изолированные от окружающей среды и изъятые из привычных логических связей, они существуют в заранее продуманной автором ритмической структуре. Леже признает, что фильм с начала и до конца подчинен строгим арифметическим ограничениям, предельно точным (число, скорость, время). Здесь в быстром ритмическом монтаже из соположения неподвижных разнородных объектов рождается само движение, «чистое» движение. И это «чистое» движение рождает и новое чувство, «новое зрение», новую чувственность, к которым стремились художники-авангардисты.

Стремление постичь средствами кинематографа природу движения было центральной проблемой в размышлениях теоретиков и практиков авангардного кино. Эта тема стала центральной в манифестах и статьях режиссера Жермен Дюлак, автора концепции «интегральной синеграфии». В своей статье «Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия» Дюлак отмечает, что если первоначально в кинематографе движение было представлено лишь механическим перемещением людей на экране и т. п., то истинной задачей и требованием является «проникновение в его математическую и философскую сущность»². «Чистое кино» как раз и обращается к постижению математической и философской сущности движения. «Визуальная симфония, ритм комбинированных движений, не связанных с персонажами, смещение линии или объема, их биение в изменчивом размере создают эмоцию с кристаллизацией идеи или без нее»³, — решительно заявляет Дюлак. Концепция, которую выдвигает Жермен Дюлак, противопоставляет не специфическим для кино формам движения, эксплуатирующимся в коммерческом кинематографе, фотогеническое движение, движение, приобретающее дополнительную выразительность на экране. Специфику кинодвижения Дюлак понимает довольно широко, в том числе указывая на особую роль монтажа как в структурировании самого кинопроизведения, так и в зарождении нового типа зрительного восприятия — чувства, основанного не на «холодной рассудочности» фабулы, а на мгновенной реактивности зрителя на непосредственное воздействие монтажных столкновений. Кинематографическое движение рождает новое чувство, позволяющее постигать «визуальные ритмы», «слушать глазами», как скажет об этом кинокритик Э. Вюйермоз. Дюлак подчеркивает, что чистое движение через визуальные ритмы порождает новые, чисто кинематографи-

ческие эмоции. «Первая помеха, встреченная кино на пути его эволюции, заключалась в необходимости рассказывать историю, сама эта концепция якобы необходимого драматического действия, разыгранного актерами, предрассудок, что в центре неизбежно должно находиться человеческое существо — полное непонимание *искусства движения* как такового»⁴, — констатирует Дюлак.

Таким образом, возможность и необходимость создания новых, не известных ранее движений, ритмическая организация материала действительности, подвластная только воле художника, приводит теоретиков и практиков Авангарда к признанию кинематографа «универсальным», тотальным искусством, беспрецедентным средством художественного самовыражения. И самым мощным средством самовыражения является движение, понимаемое прежде всего как возможность создания «визуальной симфонии», т.е. ритмизации действительности. Поэтому самой общей, получившей поддержку в киноэстетике, теорией кинодвижения, киноритма стала в 1920-е годы теория монтажа, представляющая собой не столько технику, сколько философию кино. Так, французскую школу монтажа философ Ж. Делез, посвятивший специальное фундаментальное исследование философии кино, определяет как количественно-психическую. Ж. Делез выделяет четыре школы монтажа начала XX в.: органическую направленность американской школы, диалектическую — советской школы, интенсивную школу немецкого экспрессионизма и названную количественную направленность французской школы. Именно для французской школы проблема движения, количества движения является центральной. Анализируя специфику французской школы кино, Делез определяет ее как особого рода картезианство. Французские режиссеры интересуются «прежде всего *количеством движения* и метрическими соотношениями, позволяющими его определить»⁵. Необходимо уточнить, что количеством движения интересуются не только сторонники «чистого кино», абсолютного кино, но и режиссеры, которые стоят на вполне умеренных позициях. Ж. Делез показывает, что если обратиться к ставшим хрестоматийными сценам французского довоенного кино: народного праздника у Эпштейна («Верное сердце»), бал у Лербье («Эльдорадо»), фарандола у Гремийона («Мальдона»), то мы обнаружим, что авторы стремятся извлечь из этих движений, абстрагировать одно тело, которое было бы Танцором, единственным телом всех танцоров и единым движением, которое было бы Танцем. Это «наилучшее» количество движения, ибо это есть качество само по себе: фарандола, балет и т.д. Режиссеры стремятся извлечь максимальное количество движения на данном пространстве, выходя за пределы движущихся тел. В предельном случае танец представляет собой машину, частями которой являются танцоры, механическое проявляет себя в органическом.

Характерный для французской эстетики данного периода интерес к механизму, к красоте машины находит свое яркое воплощение в кинотеориях и в кинопрактике. Именно машина наделяется особой фотогеничностью и автором одноименной теории Л. Деллюком, а символом настоящего киноискусства становится несущийся к гибели поезд в знаменитом фильме А. Ганса «Колесо». Ж. Делез, в свою очередь, отмечает особое значение в кино разного рода машин-механизмов со свойственным для них типом движения. Но механическое не только извлекается из неодушевленного мира техники, но и из живого. Таким образом, французское кино предстает как «абстрактное искусство, где чистое движение извлекается то из деформированных объектов, то из периодически изменяющихся геометрических элементов (группа этих трансформаций воздействует на пространство в целом)»⁶. Этот характерный для французской школы кинетизм проявляет себя даже в пристрастии режиссеров этого периода к воде, морю, рекам — живому, текучему, органическому. Делез подчеркивает, что этот факт

ни в коем случае не означал отказа от механического, а напротив, это был «переход от механики твердых тел к механике тел жидких, которая с конкретной точки зрения противопоставляла один мир другому, а с точки зрения абстрактной обнаруживала в текущем образе новое измерение количества движения в его совокупности»⁷.

Французскую школу кино интересует в изображении прежде всего «максимальное по отношению к поддающимся определению факторам количество движения»⁸, представленное цифровой единицей, меняющейся от одного кадра к другому. Эти факторы могут быть совершенно разнородны: кадрирование пространства, распределение движущихся и неподвижных объектов, ракурс съемки, степень освещенности и тональность объектива и т. д. Между всеми этими факторами лежит «набор метрических отношений, из которых состоят „числа“, ритм и которые задают „меру“ наибольшего количества относительного движения»⁹. Другие монтажные школы тоже предполагали подобный расчет, но специфика французской школы в ее «картезианстве» — в выявлении «алгебры» из эмпирического состояния и получении каждый раз максимума количества движения. Этот максимум представлял собой составляющую функций всех переменных, что позволяло выйти за пределы органического. Наибольшее количество движения осуществляется во французском кино как с помощью ускоренного монтажа («Колесо» Ганса), так и противоположным образом — максимум движения в бесконечно растянутой форме («Падение дома Эшеров» Эпштейна).

Другой аспект, который выделяет Ж. Делез как характерный для французской школы кино, — это выявление абсолютного количества движения, абсолютного максимума. В этом французское кино следует традиции Декарта, обнаруживая не только относительное движение, но и абсолютное количество движения в мире как целом. В кино уже само движение камеры наряду с кадрированием и монтажом сводит множество образов в один, выражающий целое. Наиболее ярко это видно в фильме А. Ганса «Наполеон», в котором камера освобождается и от связи с землей, и от связи с человеком — привязывается к качелям, лошади, кидается подобно мячу и т. п. Абсолютное движение или максимум движения проявляют себя и иным образом — в simultanéности (одновременности), к чему неотступно стремилось французское искусство вообще («simultanéизм» Делоне) и кино в частности (первый в истории кино тройной экран в фильме Ганса «Наполеон»). У Ганса абсолютное движение определяется «горизонтальным одновременным монтажом», проявляющим себя в двух формах: в многократном экспонировании (наложении изображений) и в тройном экране, поливидении. Режиссер совершает очень большое (до шестнадцати) число наложений, которые зритель не в состоянии увидеть, но воображение зрителя оказывается как бы переполненным, превзойденным, доведенным до предела. Это экспонирование должно произойти в душе зрителя, там рождается ритм, дающий душе идею целого как чувства беспредельности и безмерности.

Таким образом, французское кино изобретает кино возвышенного, понимаемое как математическое возвышенное у Канта. Делез подчеркивает дуализм французской школы, предполагающей и различие между духовным и материальным, и одновременно их взаимодополнительность; области материи соответствует относительное движение, абсолютное движение принадлежит духу, но оба эти типа движения приводят нас к Целому в воображении. «Целое становится Одновременностью, безмерностью, безбрежностью, приводящей воображение к бессилию и сталкивающей его с собственным пределом, заставляя дух породить чистую мысль о количестве абсолютного движения»¹⁰ — заключает Ж. Делез.

Принципиально иное понимание сущности и специфики кинематографа складыва-

ется во Франции в конце 1950-х годов и в кинотеории, и в практике движения «новой волны» (режиссеры Ф. Трюффо, Ж. Л. Годар, К. Шаброль, Э. Ромер, А. Рене, Л. Маль и др.). Идейным вдохновителем и признанным теоретиком этого направления был Андре Базен, сформулировавший новую установку на взаимодействие экранной и физической реальности, что повлекло за собой кардинальные изменения в понимании движения и авторства в кино. Необходимо отметить, что и само понятие реальности подвергается радикальной трансформации — реальность как непрерывный поток жизни, становление, отсутствие устойчивости, законченности. Философской основой формирования нового понимания реальности в кино и соответственно нового киноязыка явилось бергсоновство и экзистенциализм. В теории кино возникает понятие «феноменологический реализм», связанное с отказом от внешней логики жизни, с отсутствием явной мотивировки эмоций и действий персонажей и т. п. Формируется новый язык киноповествования, способный говорить, а точнее, описывать такую колеблющуюся неустойчивую реальность: и операторская работа, и монтаж, и поведение героев — все кажется случайным и немотивированным. И именно кино признает А. Базен тем уникальным искусством, которому подвластно запечатлеть нетронутую реальность с сохранением ее пространственно-временного единства, в этом и заключается «онтологическая сущность» кино. Именно глубинная мизансцена и единый план-эпизод, как истинно кинематографические приемы, а не традиционный монтаж, позволяют достигнуть искомую цель — войти в непосредственный контакт с реальностью. По мысли Базена, сама кинокамера автоматически раскрывает истину бытия, необходимо только создать условия, при которых сама действительность могла бы «выговориться». Главным в такой ситуации становится не движение-действие (действие заменяется прогулкой, фланированием без цели, блужданием), а время-длительность, «прямой» образ времени, который может помочь зрителю «схватить» неуловимое, реальность, которая никогда не прекращает меняться, материю-течение. Отсюда совершенно иной подход к проблеме кинодвижения.

В рамках данного подхода, движение — это не механическое перемещение, не искусственное движение, возникающее в процессе монтажа по воле автора и не абсолютное, максимальное движение, извлеченное из всех эмпирических движений сознанием зрителя. Движение — это то, что характеризует реальность как органическое целое, то, что нельзя своевольно расчленять и переоформлять, как это делали режиссеры 1920-х годов. То, что признавалось Авангардом сущностью нового искусства — высочайшая степень художественного произвола, Базеном и его коллегами по журналу «Кайе дю синема» воспринималось как отказ всмотреться в специфику киноискусства. Принцип «доверия к действительности», положенный в основу нового подхода в кинематографе, приводит авторов к отказу от жесткой формы-структуры, противоречащей изменчивой реальности. На место абсолютизированной формы приходит идеал незавершенности, текучести, неуловимости и даже невыразимости (наиболее яркий пример фильм А. Рене «В прошлом году в Мариенбаде»). То, что являлось препятствием для признания А. Бергсоном кинематографа как полноценного искусства — его фотографическая основа, Базеном признается за специфическую способность сохранять, консервировать время-длительность. В кино складывается парадоксальная ситуация: соединение несовместимого, статики и движения; кино — это и мгновенный слепок, и «след во времени». Если в кино 20-х годов время целиком зависело от монтажа, то теперь время выступает как «прямой» образ времени, который не порывает с движением, но входит с ним в другие отношения. Ж. Делез так описывает эту ситуацию: образ-время «не заключает в себе отсутствие движения. . . но он заключает в себе ниспровержение субординации,

это более не время, которое подчинено движению, это движение, которое подчинено времени. Это больше не время, которое проистекает из движения, из его норм и его исправленных искажений, это движение как ложное движение, которое зависит сейчас от времени»¹¹.

Таким образом, рассматривая специфику двух периодов в истории французского кинематографа, можно говорить о смене парадигм в киноэстетике. Если для Авангарда 1920-х годов прежде всего характерен «отход» от реализма и элитарная направленность творчества (создание новых типов движения, невиданных ранее, «суперреальности» из осколков видимого мира и т. д.), то для движения «новой волны» конца 1950-х характерно стремление как раз обратное — войти с реальностью в интимные отношения, не творить, а запечатлеть ее, отсюда — иное отношение и функция движения и времени на экране. Обе эти установки, выступающие как непримиримые и принципиально несовместимые на определенном этапе развития кинематографа, находят свое воплощение в современном кино и современной кинотеории в рамках постмодернизма, адаптирующего и воспринимающего противоречивые установки практики и теории кино.

Summary

The article deals with two periods in the history of the French cinema bringing different approaches to the cinema essence; special emphasis is places on the influence of A. Bergson's philosophy.

¹ Бергсон А. Творческая эволюция. М.; СПб., 1914. С. 272–273.

² Дюлак Ж. Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия // Из истории французской киномысли: немое кино. М., 1988. С. 162.

³ Там же. С. 167.

⁴ Там же. С. 164.

⁵ Deleuze G. Image-mouvement. Paris, 1983. P. 61.

⁶ Ibid. P. 64.

⁷ Ibid. P. 65.

⁸ Ibid. P. 66.

⁹ Ibid. P. 66.

¹⁰ Ibid. P. 72.

¹¹ Deleuze G. Image-temps. Paris, 1985. P. 355–356.

Статья поступила в редакцию 16 октября 2002 г.