



Новое «лирическое сознание» Гийома Аполлинера и «лирическая правда» Луи Деллюка

В.В. Виноградов

кандидат искусствоведения, доцент

УДК 778.5

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена периоду формирования первой волны французского киноавангарда («киноимпрессионизма»). В работе рассматривается влияние, оказанное одним из крупнейших французских поэтов XX века Гийомом Аполлинером на теоретическую концепцию видного теоретика и практика киноавангарда Луи Деллюка. В частности, анализируется родственность концепций нового «лирического сознания» Г. Аполлинера и «лирической правды» Л. Деллюка.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

фотогения,
«лирическая
правда», «лири-
ческое сознание»,
импрессионизм,
авангард

О общеизвестно, что имя Аполлинера вошло в европейскую культуру как символ обновления поэтического языка, ознаменовавшее окончание французской классической традиции и открывшее новые горизонты поисков и путей развития. Под влиянием Аполлинера формируются такие поэтические направления, как «литературный кубизм», дадаизм, футуризм. При этом масштаб влияния Аполлинера не ограничивается одной лишь поэзией. Признано его значение для многих авангардных направлений и в живописи (в частности, орфизма, кубизма, футуризма, вышеназванного дадаизма, а позже сюрреализма¹). Чрезвычайно интересна тема – Аполлинер и кинематограф. Если возникновение «орфизма» в живописи Аполлинер радостно приветствовал, говоря, что именно он предсказал его появление, то до кинематографа, который можно было бы назвать «аполлинеровским», он не дожил, уйдя из жизни за несколько месяцев до появления первых работ киноавангарда. Под «аполлинеровским» кинематографом мы подразумеваем, прежде всего, французский киноавангард 20-х гг. (включая все три его волны), отвечающий, на наш взгляд, большинству его устремлений. Интерес Аполлинера к кинематографу известен, он с большим вниманием относился к техническому зрелищу под названием синематограф и даже написал сценарий фильма.

В одном из писем, адресованных Андре Бийи, поэт пишет: «Что же до «Каллиграмм», то они воспевают поэзию верлибра и

¹ Термин «сюрреализм» принадлежит именно Аполлинеру. Он впервые его употребил по поводу собственной пьесы «Груды Тиресия» («Les mamelles de Tirésias»), поставленной в театре на Монмартре. В предисловии к пьесе поэт утверждает принцип «свободы воображения автора», который в будущем ляжет в основу «автоматического письма» сюрреалистов. В самом произведении действительно содержалось »

»множество образов, впоследствии адаптированных дадаистской и сюрреалистической образностью. Например, грудь героини пьесы (Терезы) превращается в воздушные шарики и улетает, а вместо нее тут же вырастают усы и борода, и она становится мужчиной по имени Тиресий. – Прим. авт.

² Художественные ориентированные зарубежной литературы XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 3.

³ Аполлинер, например, изобретал новые формы визуального воплощения собственных стихов. – Прим. авт.

⁴ На самом деле, нет никаких подтверждений того, что Аполлинеру принадлежит эта фраза: Monsieur Méliès et moi faisons un peu le même métier: nous enchantons la matière vulgaire! – Прим. авт.

⁵ «Механический балет» Ф. Леже начинается с анимационного образа Чарли Чаплина (Шарло), представленного в стиле кубизма. Шарло-кубический – это новый идеальный механический человек. Надо сказать, что образ механического человека (как идеала) был необычайно популярен среди различных авангардистских направлений того времени. Леже создал этот образ «механического человека» еще и для кинопоэмы «Чаплиниада» Ивана Голля. »

точность типографического изображения в эпоху, когда типография приближается к завершению своего существования, в эпоху появления новых средств воспроизведения информации, таких как кино и фонограф»². Аполлинер был одним из первых, кто понял важнейшую составляющую «нового сознания» XX в. – зрительное восприятие³. Кинематограф в этом случае становился искусством будущего.

Аполлинер крайне симпатизировал Ж. Мельесу (как схожему с ним мифотворцу), и даже известно якобы принадлежащее поэту высказывание: «Господин Мельес и я, мы занимаемся в каком-то роде одним и тем же делом: мы воспеваем грубую материю!»⁴. Но Мельес не единственное пристрастие Аполлинера в кино. Он восторгается и М. Линдером, и Л. Фейадом, и Ч. Чаплиным. Известно признание Фернана Леже, рассказавшего в 1926 г., что именно Аполлинер перед уходом на фронт обратил его внимание на Чаплина⁵: «Все-таки в этом что-то есть! Иди, посмотри!»⁶.

К кино поэт будет не раз обращаться в своем творчестве. Например, в известном стихотворении «Перед кино» (*Avant le cinéma*) или в повести «Ересиарх и К°» (*L' Hérésiaque et Cie*). Каким бы это ни казалось странным, поэтические открытия Аполлинера порой совпадают с тем, что открывает для себя новое искусство. Поэту чрезвычайно близка типология движения, пластика, свобода форм, которые несет в себе кинематограф. Увлеченность этими образами Аполлинер демонстрирует, например, в «Манифесте-синтезе антитрадиционного футуризма» (*Manifeste-synthèse de l' antitradition futuriste*). Кино для него есть воплощение нового поэтического языка и «нового лирического сознания», которые транслируются через различные, не всегда, правда, до конца ясно сформулированные им определения: «поиск истины», «увлечение жизнью», «новая реальность», «новый дух» и т.д. Все эти определения призваны были описать эффект, который поэт называл – «удивление», понятие в чем-то схожее с «остранением» В. Шкловского. Особое видение поэта позволяет ему иначе воспринимать окружающий мир и благодаря этому творить свой.

Voici le temps de la magie
Il s'en revient attendez vous
A des milliards de prodiges
“Les arcanes du destin”

Вот и время магии,
Оно возвращается,
Готовьтесь к миллиардам чудес.
“Эликсиры судьбы”. (Пер. В. В.)

» Образ Чаплина воспринимался многими представителями авангарда, например, футуризма, как близкий по духу. Он противопоставлялся классической актерской школе и воплощал типологию конструктивистской динамики.

* Fernand Léger in Chronique du jour, № 78, «Spécial Charlot», décembre, 1926.P.235.

«Удивление» становится чрезвычайно важным приемом в его творчестве, тем механизмом, что составляет «мощнейшую силу нового», выводящую поэта за пределы привычных поэтических сравнений. Аполлинер стремится расширить поэтическое пространство, включив в него область, казавшуюся ранее непоэтичной, – «прозу жизни» (что впоследствии будет проделано и в кинематографе). Это обогащает традиционную ассоциативную образность, вводя интонацию, ритм, слово из живого, не книжного языка. Благодаря разрушению привычного и провозглашению «свободы ассоциаций», возникает порой соблазн соединить несоединимое, так рождается принцип, легший в основу дадаистского метода и «автоматического письма» сюрреалистов. Правда, в отличие от дадаистов или сюрреалистов, Аполлинер не разрушал традицию, в его творчестве она мирно сосуществует со всем новым. По его выражению, он лишь присоединяет ранее казавшиеся «непоэтичными» области к искусству и литературе, не обесценивая значения шедевров прошлого или настоящего.

Влияние Аполлинера весьма широко, недаром своим его считают чуть ли не все ветви литературного и художественного авангарда. Своим он становится и для киноавангарда, в частности – для его первой волны («киноимпрессионизм»).

Само же возникновение «киноимпрессионизма» в кинематографе прочно связано с его главным теоретиком – Луи Деллюком.

«Лирическая правда»

Говоря о Деллюке, в отечественном киноведении вспоминают, прежде всего, его теорию фотогении, которая является, безусловно, важной частью его взглядов, но не абсолютно самостоятельной. Она – лишь часть его системы, и о ней необходимо сказать особо. Основу взглядов Деллюка составляет так называемая «лирическая правда», которая берет свое начало в эстетической концепции нового «лирического сознания» Г. Аполлинера. Теория фотогении являлась не самоцелью, не конечной идеей, которую должен воплотить кинематограф, а лишь средством достижения того, что Деллюк считал главным, – «лирической правды» и «человечности».

При постановке фильма, вместо акцента на традиционный «театральный» (по его определению) сценарий, он предлагает создать, прежде всего, ощущение «внутреннего стремления». «Внутреннее



Л. Деллюк (Валлорб, Швейцария, 1923 г.)



Л. Деллюк (Лозанна, Швейцария, 1923 г.)

⁷ Louis Delluc: extraits de scénarios, documents, panorama critique, témoignages / prés. par Marcel Tariol; textes de Louis Delluc. - Paris: Seghers, 1965. p. 46.

стремление» предполагало присутствие «основного, первоначального, невидимого» человека, необходимого для всех произведений искусства. Этот человек - автор или же, как выражается сам Деллюк, «душа или загадочная вера», мысль, которая сосредоточивается в человеке. Только при условии присутствия этого «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, о которой говорит Л. Деллюк.

«Движение жизни и, если можно сказать внутренней жизни, вот цель настоящего и притягательного искусства. Не пытайтесь

сделать много. Не пытайтесь заставить себя плакать перед камерой. Прислушайтесь к вашей искренности. Она говорит лучше, чем вы, но только в свой час»⁷. Воссоздание правды жизни не предполагало использования традиционных психологических методов. Деллюк никогда не поддерживал психологическое кино, полностью скопированное с театральной или же романной модели. То, что он провозглашает, является поэтическим использованием кинематографа, в котором он видит новое средство раскрытия глубинных, «тайных истин человеческой души» с помощью правды изображения (фотогении). Фотогения и «правда жизни» для Деллюка это необходимые средства осуществления на практике его теории «лирической правды». «Правда и поэзия» современного искусства – не фотогения ради фотогении, не импрессионизм ради схватывания момента, а выражение поэзии в кино.

Фотогения в понимании Деллюка есть некое свойство предметов или человека на экране, характеризующее их естественность. Идеалом подобного воплощения Деллюк считает Томаса Инса, в совершенстве владеющего «лирической силой», преобладающей каждую деталь. Акцент на детали не является следствием только психологической оценки происходящего. Здесь соединены в едином поэтическом порыве и психологическая, и визуальная составляющие. Вот почему Инс для Деллюка выше Гриффита.

Лиризм, который Деллюк ищет в кино, не вполне традиционен. Его «лиризм» должен питаться правдой образа. По сути, он

вторит Аполлинеру, обратившемуся к реальной жизни и расширенному традиционное поэтическое пространство. Так появляются размышления о «правде детали», о запечатлении естественного течения жизни, особых требованиях к декорациям, актерам. «Прогуляйтесь, оглянитесь вокруг себя, оцените. Улицы, метро, трамваи, магазины заполнены тысячами драм, тысячами комедий, оригинальных и сильных, бросающих вызов вашему таланту!»⁸.

⁸ Там же. С. 48.

В этом смысле Деллюк становится предтечей «неореализма», проникает в тайну их образности. Он критикует традиционные для своего времени искушения «игрой светлого и темного», контражуром и всевозможными фотокрасотами. Его естественность выступает в значении антитеатральности, отказа от излишней вычурной красоты. Кино для него это феномен, противостоящий искусству, так как он не наследует традиционные эстетические заповеди. Его необычность заключается в открытии «нового прекрасного», основанного на «живой и естественной красоте».

В своем развитии кинематограф должен опираться, по мнению Деллюка, не на театр и литературу, а на живопись и музыку. Именно на этих составляющих концентрируется в своих поисках и Аполлинер. У музыки новое искусство должно позаимствовать «ритм» – баланс всех составляющих частей и общий единый темп произведения. «В фильме все должно быть, как в симфонии, где каждая нота посвящает свою собственную жизненную энергию главной линии, где все искажается или восстанавливается по мере необходимости организации всего произведения. Это наиболее удачный пример, который представляет собой сбалансированность фотогеничных элементов»⁹. «Ритм» должен ощущаться уже на стадии разработки сценария, далее в монтажном решении и не быть потерянным при показе».

⁹ Paris-Midi, Paris, juin, 1919. P. 23

Согласно Деллюку, кинематографистам следует ориентироваться на две школы: фламандских примитивистов и импрессионистов. Примитивисты открыли простоту и легкость линий, «собственную правду в контакте с публикой» вместе с высокой степенью стилизации. Что касается импрессионистской школы, то Деллюка буквально очаровывает свойственная ей спонтанность, внимание к неуловимому ускользающему мгновению жизни. Надо отметить, что вкусы Аполлинера полностью соответствовали этим взглядам, откуда собственно и рождается его интерес к реальности, ее поэтизации, передаче движения, в том числе и внутреннего, принятие на вооружение принципа «симультанеизма» и пр.

Если коснуться вопроса симультанеизма, то здесь мы обнаружим интересные параллели между идеями Аполлинера

и Деллюка. Известно, что принцип симультанеизма наиболее ярко проявился у Аполлинера в сборнике «Каллиграммы», где события подаются параллельными рядами. Тот же самый принцип исповедует и Деллюк. Так, в предисловии к «Кинодрамам» он настаивает на важности параллельного монтажа, основного средства выражения в фильме «Молчание». Деллюк пишет: «Благодаря возможности быстрого чередования разных изображений, кино позволяет нам показывать сцены, происходящие одновременно в разных местах: мы видим, например, происходящее в доме одновременно с тем, что делается на улице. Тут открываются чрезвычайно широкие возможности для противопоставлений – салона и трущобы, тюремной камеры и моря, войны и уголка у камина и т. д. Гриффит использовал однажды этот прием самым парадоксальным образом и с поразительным мастерством в «Нетерпимости». (...) Такое противопоставление настоящего и прошлого, действительности и воспоминаний посредством изображений – один из самых привлекательных приемов фотогенического искусства. Им пользовались многие



Ева Франсис в фильме Л. Деллюка «Испанский праздник», 1919 г.

кинematографисты. Это вещь тонкая и порой обманчивая. Тут нужно сотрудничество не только умных, но и обладающих интуицией исполнителей, а также специальные технические средства. Этими тщательно отобранными средствами можно добиться такой психологической тонкости оттенков, какой до сих пор обладали только поэзия и музыка. Я не знаю ничего более заманчивого, чем передать с помощью moving pictures неотвязные воспоминания и возвраты далекого прошлого: жен-

щина, давно покончившая с легкой, иначе говоря, распущенной жизнью, снова возвращается к ней, испытав жестокое приключение и опять попав в атмосферу пьяного разгула на народном празднике»¹⁰. Так одним из излюбленных монтажных приемов Деллюка становится «возвращение в прошлое».

Новая эстетика

И Аполлинер, и Деллюк ставят перед собой задачу (импрессионистскую по своей сути) передачи мгновения, которое более четко обозначается в момент темпоральных пересечений. Кроме параллельного монтажа, являющегося механизмом для произведения такого рода временных наслоений, в творчестве

¹⁰ Садуть Ж. Всеобщая история кино, т.1, пер. с франц.; Общ. ред. и вступит. ст. С.И. Юткевича; фильмогр. ред. и коммент. Г.А. Авенариуса. - М.: Искусство, 1958. С. 358.

¹¹ В свое время изучение этой стихии сыграло важную роль в развитии живописного направления импрессионизма. Одно из открытий заключалось в том, что локальный цвет на самом деле является условностью, и каждый предмет создает цветовую гамму, обусловленную его собственным цветом, его окружением и атмосферными условиями. Кроме этого, водное пространство давало возможность изображения постоянно подвижной, изменчивой среды, созданной словно из света, меняющей оттенки, тона – *Прим. авт.*

обоих появляются и сходные пластические образы, служащие подобным задачам. Этот материал транслировал течение живой, подлинной жизни и формировал новую поэтику. Авангардисты в кино провозгласили (как в свое время, художники-импрессионисты) особую фотогеничность «народной стихии», а также других свободных стихий (водной, воздушной).

Так на экране возникает, например, образ воды, ставший впоследствии излюбленным во французском кинематографе¹¹. Образ воды, реки, переплетенный с понятиями памяти, времени, забвения, имел для Аполлинера и Деллюка первостепенное значение. Аполлинеровская образность, динамику которой можно описать с помощью термина Уильяма Джеймса «поток сознания», есть суть процесса наслаивания видимых образов, их взаимопроникновения. Это описание внутренних процессов, движущихся наподобие реки, звучит, например, в самом знаменитом его стихотворении «Мост Мирабо».

Под мостом Мирабо вечно новая Сена.
Это наша любовь
Для меня навсегда неизменна,
Это горе сменяется счастьем мгновенно.

Снова пробило время ночное.
Мое прошлое снова со мною.

И глазами в глаза, и сплетаются руки,
А внизу под мостом —
Волны рук, обреченные муке,
И глаза, обреченные долгой разлуке.

Снова пробило время ночное.
Мое прошлое снова со мною.

А любовь — это волны, бегущие мимо.
Так проходит она.
Словно жизнь, ненадежно хранима,
Иль Надежда, скользящая необгонимо.

Снова пробило время ночное.
Мое прошлое снова со мною.

Дни безумно мгновенны, недели мгновенны.
Да и прошлого нет.
Все любви невозвратно забвенны...
Под мостом круговорот убегающей Сены.

Снова пробило время ночное.
Мое прошлое снова со мною.

(П. Антокольский. Медная лира. М., 1970)

¹² L'art
cinématographique /
Marcel L'Herbier; Léon
Moussinac; André
Levinson [et al]. - Paris:
Félix Alcan, 1927. P. 116

Фотогения по Деллюку - это подлинность, противостоящая всему искусственному, а стало быть - фальшивому. В этом утверждении он близок не только Аполлинеру, но и взглядам Марселя Л'Эрбье: «Кино – это движение к ликвидации искусства, выходящее за пределы искусства и являющееся жизнью»¹².

Читая эти строки, ни в коем случае нельзя воспринимать Деллюка, впрочем, как и Л'Эрбье (самого эстетствующего французского режиссера 20-х гг.) и уж тем более Аполлинера как приверженцев «документалистского» направления (хотя такие ассоциации могут возникнуть). Правда и поэзия – вот формула их творчества. Деллюк, например, с большим интересом относился к легендам и историческим темам в кино, а Аполлинер стоял у истоков сюрреалистической образности (достаточно вспомнить его знаменитую повесть «Гниющий чародей»). Здесь мы имеем дело не со «сползанием» в реальность и приближением к документальности, а с оживлением воображаемого, того, что сюрреалисты сделают основой своего метода. Воображаемое должно ощущаться как реальное. Деллюк делает к этому первый шаг в кинематографе, шаг, который был уже совершен Аполлинером в поэзии.

В своей статье «Новое сознание и поэты» Аполлинер говорит о «провидческих задачах», стоящих перед поэтом, о том, что именно он носитель не только прекрасного, но, прежде всего, истины. Причем, долг его исследовать и искать истину – не только в этической сфере, но и в области воображения. Ибо воображение – это величайшая творящая сила. «Существуют тысячи естественных сочетаний, которые никогда не создавались; люди их мысленно воображают и доводят до воплощения, создавая тем самым вместе с природой то высшее искусство, которым является жизнь»¹³. Мысль, прозвучавшая в художественном произведении, становится «литературной истиной».

Так же как и Аполлинер, Деллюк пытается найти особую (в его случае, кинематографическую) эстетику вне традиционной эстетической системы. Деллюк провозглашает то, что называется «новым подлинно прекрасным», и противится всем «излишкам красоты». Как правило, залог этой красоты заложен в естественности. Деллюк приходит к пониманию того, что театральная система выразительности не подходит для кино. Театр – это мир иллюзии, а кинематограф – сама жизнь. «Правда

¹³ Балашов Н.И.
Аполлинер и его
место во французской
поэзии // Аполлинер.
Стихи. М.: Наука,
1967. С. 210

¹⁴ Le Film, Paris, juin, 1917. P. 43.

в театре невозможна. Но она необходима в кино»¹⁴. Это настоящий культ всего естественного. Новое искусство дает возможность вновь увидеть то, что автоматизировано будничным каждодневным восприятием. Не видоизменять, а обрести вновь и испытать от этого радость, увидеть подлинную неискusstvenную красоту и поэзию. Деллюком изгоняется культ прекрасного в старом значении этого понятия. Истинная красота вещи заложена внутри ее и связана не только с внешним видением, но и с внутренним чувством прекрасного у человека.

Основное требование к предметам: естественность, близость к природе, простота. Приветствуется все, что не отсылает к «культурному слою», находящемуся между человеком и предметом. Например, стена (на взгляд Деллюка) предельно фотогеничный объект. Она оппозиционна искусственному и прекрасному и близка к самой жизни. Благодаря фиксации на пленку, предмет одухотворяется, анимируется. Смотря на предметы на экране, мы читаем в них скрытую тайную жизнь, являющуюся концентратом смысла, который не расшифровывается языком слов, а вызывается интуитивной радостью. Мы учимся слышать речь самой жизни.

Именно так Деллюк создает концепцию «говорящей природы». Подобное одухотворение предметов и есть сущность фотогении. Важно то, что эту речь можно услышать только там, где отсутствует принадлежность культуре.

Правда рождается из фотогеничного материала. Деллюк составляет список того, что напрямую связано с фотогенией: танец, коррида, животные, ветер, море, автомобили, телефон, поезда, корабли, самолеты, бури, лавины, горы, человеческая плоть... Чрезвычайно интересный перечень. В нем обозначены фотогенические «реальности», которые всегда выигрышно и правдиво выглядят на экране. Особый интерес, в контексте нашей темы, вызывает присутствие в этом списке технических новинок: самолет, автомобиль, поезд и пр. Конечно, каждый из вышеназванных средств передвижения представляет собой в контексте теории фотогении некую «фактическую непосредственность», которая не может фальшивить. Как не может фальшивить дождь, так и не может фальшивить автомобиль. Но, кроме этого очевидного смысла, определенного теорией Деллюка, возникает еще одна ассоциация, связанная с творчеством Аполлинера. Аполлинер среди первых, кто способствовал приходу в поэтический мир примет новой технической цивилизации, и, на наш взгляд, именно благодаря ему (возможно косвенно, хотя Деллюк чрезвычайно интересовался творчеством Аполлинера и, по свидетельствам современников, часто

обращался к его творчеству) в этом списке звучит голос новой мифологии, выраженной через скорость и технику. Именно ее привносит Аполлинер в свои тексты, именно ее певцом он становится, а Деллюк и многие разделяющие его взгляды режиссеры первой волны авангарда пытаются воплотить новую реальность



Кадр из фильма
Ж. Эпштейна
«Трехстворчатое
зеркало» (1927г.)

на экране. Надо сказать, что в культуре того времени скорость движения новых технических средств (машина, аэроплан) становится эталонной в восприятии мира. В футуризме персонаж авиатора, автомобилиста станет образом властителя Времени и Пространства, что в свое время даст толчок развитию «икарийского мифа» в искусстве первых десятилетий

XX века, использующего образы и завоевателя, и жертвы, что станет одной из главных тем в творчестве Аполлинера (гибель поэта-демиурга).

Очень часто в двадцатые годы в авангардистских произведениях будет транслироваться именно такой (фотогенический) взгляд. Вспомним, например, «Антракт» Р. Клера, «Тайны замка Игральной кости» М. Рея или более позднюю картину Ж. Эпштейна «Трехстворчатое зеркало».

«Киноимпрессионизм»

Таковы лишь некоторые точки соприкосновения творчества крупнейшего поэта XX века Гийома Аполлинера, ушедшего в возрасте 38 лет и не дожившего до расцвета того искусства, основателем которого он явился, и Луи Деллюка, режиссера и одного из первых теоретиков нового искусства, умершего в возрасте 34 лет, также не увидевшего в полной мере плодов собственных усилий. Их судьбы в этом смысле схожи. Творчество обоих – своеобразные переходные этапы в истории культуры. Именно благодаря им произошли чрезвычайно важные изменения и одна культурная модель сменила другую.

Если обратиться к кинематографу, то те принципы, о которых говорилось выше, определили пути дальнейшего развития этого вида искусств. Первая мировая война ознаменовала конец гегемонии французского кинематографа в Европе, уже в первые послевоенные годы стало ясно, что его модель окончательно устарела. Именно в этот период происходят серьезные изменения, позволившие в начале двадцатых годов сформиро-

вать новую модель. Старшее поколение постепенно уступило свои позиции целой плеяде молодых режиссеров, исповедующих новые идеи: Абель Ганс, Жермен Дюлак, Марсель Л'Эрбье, Жан Эпштейн и др. Формируется первая волна киноавангарда.

Авангардное движение в кино было непохоже на современные ему радикальные направления в живописи и поэзии. Кинематограф пытался восполнить недостающий ему этап развития, который старшие виды искусства и литература уже прошли. В той или иной степени «наивный реализм» и фотографизм следовало преодолеть в целях развития кинематографа как искусства. Первый авангард взял на себя эту непростую миссию. Импрессионисты противопоставляли себя консервативным (в их понимании) силам «Комеди-франсез», устаревшей методологии «Свободного театра», вдохновившей «Фильм д'ар», и немецкому авангарду, представленному экспрессионизмом.

Новое (что привнесли первые авангардисты) заключалось, прежде всего, в попытке максимально правдиво передать эмоциональный поток, возникающий в сознании человека, – его фантазии, воспоминания, то, собственно, с чем экспериментировал Г. Аполлинер.

Первоначально такие «впечатления» были лишены какой-либо внешней субъективной окраски, трансформирующей изображение: внефокусная съемка, контражур (что станет впоследствии особым знаком импрессионистской манеры). Всех этих средств пока нет, а есть лишь попытки уловить мгновенность перехода сознания от одного объекта восприятия к другому, поймать сам поток внешних и внутренних «впечатлений».

Постепенно многие из режиссеров приходят к идее деформации изображения в кадре, вызванной внутренним переживанием героя. Часто подобные деформации напоминали рисунок, выполненный с помощью света (муар, световые блики и пр.), что во многом базировалось на живописной импрессионистской технике. Однако необходимо отметить, что они в большинстве своем опирались на реальность, и если, например, изображение плыло на экране, то, прежде всего, от намернувшейся слезы героини.

Подобные попытки, граничащие с опытами в литературе и живописи, давали возможность взглянуть на кинематограф как на искусство, в арсенале которого есть собственные средства создания образности. Образность – вот чего принципиально не хватало новому зрелищу и что не давало возможности многим критикам причислить его к разряду искусств. Именно авангардисты вступили в борьбу за признание кинематографа полноценным самостоятельным искусством. Импрессионизм позво-

для одновременно сочетать фотографизм и попытку оторваться от механического запечатления реальности.

Сам термин «импрессионизм», применительно к кино, можно встретить во многих статьях периода 1918–1925 годов. Луи Деллюк, назвавший в работе «Фотогения» кино импрессионизмом, способным выразить все, писал в 1918 г. в «Le film»: «Импрессионизм в кино аналогично с расцветом удивительного периода в живописи... приведет к созданию живой живописи (moving picture – вот программа кино), что, сознательно или нет, мы делаем своей целью»¹⁵.



Естественно, что каждый из режиссеров по-своему понимал и выражал этот новый путь. Путь, который должен обновить кинематограф в целом. Так в кинематографе возникает новая модель репрезентации реальности, опирающаяся на попытку включения в повествование субъективного взгляда персонажей, передачи их внутреннего мира, их мыслей, чувств, а порой и превращения окружающего мира в «пейзаж души» героя. В этой связи роль Деллюка в кино сравнима с ролью Аполлинера в поэзии – они оба, воспев «грубую материю», создали «мир магии» или как однажды сказал Ж. Эпштейн о Деллюке: «Режиссеру удалось пробудить «роковую душу вещей».

Г. Аполлинер
в мастерской
П. Пикассо на
бульваре Клиши,
1911 г.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Аполлинер. Стихи. – М.: Наука, 1967.
2. Медная лира. Французская поэзия 19-20-х веков в переводах П. Антокольского. – М.: Художественная литература, 1970.
3. Садуль Ж. Всеобщая история кино, т. 1, пер. с франц.; Общ. ред. и вступит. ст. С. И. Юткевича; Фильмогр. ред. и коммент. Г. А. Авенариуса. – М.: Искусство, 1958.
4. Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2002.
5. Barrère J.-B. Le regard d'Orphée ou L'échange poétique: Hugo – Baudelaire – Rimbaud – Apollinaire. P.: SEDES, 1977.
6. Billy A. Guillaume Apollinaire. Une étude de André Billy avec un choix de poèmes. P.: Seghers, 1970.
7. L'art cinématographique / Marcel L'Herbier ; Léon Moussinac ; André Levinson [et al]. - Paris : Félix Alcan, 1927.
8. Littérature. XX-e siècle. Textes et documents. Par Henri Mitterand. P.: Nathan, 1992.