



Феномен французской «НОВОЙ ВОЛНЫ». Техника или идея?

В.В. Виноградов

кандидат искусствоведения, доцент

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена истории возникновения французской «новой волны». В этой работе автор задается вопросом причин и условий, позволивших ей состояться, приходя к выводу о невозможности свести это явление в кинематографической жизни Франции второй половины 1950-х – начала 1960-х гг. к чему-то одному: технической революции или революции идей.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

«новая волна»,
нарратив,
малобюджетный
кинематограф,
системный метод

Как это ни покажется странным, но феномен французской «новой волны» яростно обсуждается и сейчас, почти через пятьдесят лет после ее исчезновения. Казалось бы, все точки над «i» давно поставлены, все известно. На самом же деле ситуация иная. До сих пор даже во Франции идут дискуссии, касающиеся ее возникновения и влияния на дальнейшее развитие кинематографа. Диапазон высказываний самый широкий – от заявлений о том, что «новая волна» вывела кинематограф на новый уровень развития (можно согласиться, что современная модель кино действительно начинается именно с этого времени), до заявлений в духе М. Пиала, что «новая волна» – «внекинематографическое» явление, нанесшее кинематографу огромный ущерб. Большинство говорящих об этом этапе сходится в том, что, безусловно, мы имеем дело с революцией, но не эстетической, а технической. Эстетически – это движение настолько разнообразное, что вряд ли возможно выстроить какой-либо единый вектор, присущий большинству режиссеров. На этой позиции находятся многие. Например, Филипп де Брока иронично замечает: «Кто может определить эстетику «новой волны»?»¹ Некоторые вообще отрицают серьезность эстетического вклада «нововолновцев». Так Пьер Шеналь говорит о том, что их инновации незначительны и Орсон Уэллс в «Гражданине Кейне» был несравнимо большим революционером. Ж. Франжю² добавляет: «Можно говорить об эстетической революции во французском кинематографе применительно к тридцатым годам и итальянскому неореализму, которые реально изменили ситуацию, но не к «новой волне»...»³ «В отличие от неореализма «новая волна» не принесла никакой эстетики, только изменения

¹ Que reste-t-il de la nouvelle vague? sous la direction de Aldo Tassone, Editions Stock, 2003, p. 13.

² Согласно Ж. Франжю, «новая волна» не была группой, вдохновленной новыми идеями, а фальшивой «перегруппировкой» (как он ее называет), использующей тогдашние настроения в обществе. «Нововолновцы» заставили всех поверить, что создали новую эстетику, на самом деле все оказалось фикцией. Это был триумф любительства с его обращением к новым правам, но это не было новым кинематографом.

³ Там же. С. 13.

⁴ Там же, С. 252.

⁵ Там же, С. 177.

в производстве фильмов», – утверждает Э. Ромер⁴. Лелуш вообще выносит короткий приговор: «Это была революция операторов, «новая волна» – это Кодак»⁵. Для П. Каста – это блюдо, замешанное не на эстетических, а на технических ингредиентах.

Многие отрезвляющие высказывания, касающиеся технической основы молодого кино, безусловно, точны. Конечно, «новая волна» становится той эпохой, о приходе которой говорил А. Астриук в работе «Рождение нового авангарда: камера-перо» почти за десять лет до ее появления. Это было необычайно важное теоретическое выступление, безусловно повлиявшее на дальнейший ход развития кинематографа, становление его языка. В своей работе Астриук предвидит приход того времени, когда кино откроет для себя новый путь и станет по форме близким скорее к роману или личному дневнику. Более чем за десятилетие он предсказывает массовый приход ручных камер, позволяющих режиссеру работать так, как работает в одиночестве писатель. С распространением ручных камер, 16 мм пленки и телевидения недалек тот день, когда каждый будет иметь проекционный аппарат и возможность взять напрокат фильм, как сейчас мы берем книгу, пишет Астриук. Кино, по его мнению, становится одним из способов художественного выражения, сравнимым с живописью и литературой.

Безусловно, этот «антииндустриальный» поворот на основе технического прогресса, шаг к малобюджетности и бриколажности был чрезвычайно необходим, как в свое время был необходим шаг к индустриализации. Знаменитая фраза Ж. Кокто, что кино это искусство, и оно будет освобождаться от индустриального рабства, сбывается в это время.

Периоду появления «новой волны» предшествовал этап, который можно условно назвать «ранней новой волной», представленный статьями молодых критиков, «молодых турков»⁶, на страницах киножурналов и коротким метром будущих режиссеров: А. Варда «Пуан Курт»; Ж.-Л. Годар «Операция бетон», «Женщина-кокетка», «Шарлотта и Вероника, или Всех парней зовут Патрик»; Риветт «Детский мат»/«Мат в четыре хода»⁷; Трюффо снимает «Шантрапу» и т. д.

Вскоре к молодым дебютантам (Трюффо, Шаброль, Ромер, Годар, Астриук, Риветт и др.) присоединятся те, кто уже сделал первый шаг: Ален Рене, Луи Малль, Жорж Франжю, Клод Соте.

В 1954 г. Трюффо публикует статью «Об одной тенденции во французском кинематографе» («Une certaine tendance du cinéma français») в журнале *Cahiers du Cinéma* – текст, ставший в определенном смысле теоретическим манифестом «новой волны».

⁶ Во фр. яз. выражение *être turc* (быть турком) означает «быть жестоким», безжалостным. Такими безжалостными оказались молодые кинокритики из группы «Левый берег» (*Rive gauche*).

⁷ «Детский мат» Риветта (снятый в квартире у Шаброля) спровоцировал команду критиков заняться режиссурой.



А. Варда «Пуан Курт»

Первые опыты молодых режиссеров свидетельствовали о приходе в кино новых принципов: съемка на натуре, использование ручных камер со светочувствительной пленкой, позволяющих синхронно записывать звук, благодаря чему возникает усеченная съемочная группа, импровизационные методы в актерской игре и в сценарном построении. Опыты начинающих в

режиссуре попадают в поле зрения некоторых продюсеров, которые наблюдают за попытками обновления еще с творческого объединения «Objectif 49» и вечеров «Проклятых фильмов», проходивших на фестивале в Биаррице. Коммерческий интерес к подобному кинематографу у продюсеров начался примерно с 1955 г., когда Франсуа Рейшенбаш (François Reichenbach), кузен Бронберже, показал короткий фильм, снятый о Марокко на ручную камеру с использованием сверхчувствительной пленки. Бронберже начал понимать, что за этим типом съемки стоит будущее и предложил Рейшенбашу снять репортаж о Нью-Йорке. Так появились «Впечатления о Нью-Йорке». Вопрос, кто же первый стоял у истоков «новой волны», у современных французских историков остается дискуссионным. Кто-то говорит о полноценном появлении «новой волны» в картине А. Астрюка «Дурные встречи» в 1955 году, некоторые считают родоначальницей А. Варда – ее картину «Пуан Курт». Трюффо же и Жан Душе определяют рождение «новой волны» 1956 годом с выходом короткометражки Ж. Риветта «Мат в четыре хода». Давно признана роль в появлении «новой волны» Ж.-П. Мельвиля, который с присущей ему скромностью заявлял, что «новая волна» – выдумка журналистов. То, что делали молодые кинематографисты, он собирался сделать еще в 1937 году. Увы, осуществить это он смог лишь в 1947 году в «Молчании моря»⁸.

⁸ «Art», 25 avril, 1962.

3 октября 1957 г. в парижском еженедельнике L'Express (тогдашней бунтарской трибуне) вышла статья Франсуазы Жиру (Françoise Giroud), посвященная появлению нонконформистских настроений среди французской молодежи. Жиру назвала это поколение «новой волной». Первоначально термин не имел ничего общего с кинематографом, но быстро вошел в обиход и им вскоре «окрестили» плеяду молодых французских кино-

⁹ «Новая волна» полноценно проявилась в 1959 г. и закончилась в 1962 г.

¹⁰ После выхода этой картины о ней заговорили, как о работе, утвердившей окончательное поражение «классического реализма» в кино. О том, что теперь все остальные (реалистические) фильмы кажутся фальшивыми. Фильм поставил финальную точку в конфликте старого и нового кино. Картина была снята в стиле репортажа и повествовала о путешествии двух подружек и молодого человека, которого призывают в армию (в период алжирской кампании). «Прощайте, двойняшки!» снимались в течение лета 1960 г. Но только к концу сентября 1963 г. фильм пробивает дорогу на экран (подвергшись сокращениям). Причина заключается в нежелательных политических мотивах, связанных с темой войны в Алжире, которые присутствовали в фильме.

режиссеров, большинство которых дебютировало в период с 1958 по 1962 гг. (пик нового движения). В специальном номере *Cahiers du Cinéma* (декабрь 1962 г.) был напечатан список режиссеров «новой волны»⁹ в количестве 162 человек, а на обложке помещен кадр из фильма, ставшего одним из самых ярких и самых характерных образцов этого направления – «Прощай, Филиппина!»/«Прощайте, двойняшки!» Жака Розье¹⁰.

«Новая волна», знаменовавшая революцию в кинопроизводстве (малобюджетная модель), привлекла многих продюсеров (Пьера Бронберже, Анатоля Домана, Жоржа де Борегиара, братьев Хаким). Так появляются разные по степени зрительского успеха картины: «Четыреста ударов», «Стреляйте в пианиста», «Жюль и Джим» Ф. Трюффо; «Хиросима, моя любовь», «В прошлом году в Мариенбаде» А. Рене; «На последнем дыхании», «Маленький солдат», «Жить своей жизнью» Ж.-Л. Годара, «Знак льва» Э. Ромера, «Красавчик Серж», «Кузены» К. Шаброля, «Лифт на эшафот», «Любовники», «Зази в метро», «Блуждающий огонек» Л. Малля, «Взлетная полоса» К. Маркера, «Лола» Ж. Деми, «Париж принадлежит нам» Ж. Риветта, «Почтенный возраст» П. Каста, «Клео от 5 до 7» А. Варда, «Прощайте, двойняшки!» Ж. Розье и др.

В действительности, «новая волна» смогла состояться, а кинематограф войти в стадию обновления благодаря широкому распространению легких ручных камер «Панафлекс», пленки чувствительностью 400, возможности синхронно записывать звук и перегонки изображения с 16 мм на 35 мм. Все это открывало перед любым, кто захотел бы попробовать свои силы в режиссуре, необычайные возможности. Так оно и вышло. По большей части это было движение непрофессионалов. Ходил анекдот о продюсере Бронберже и писателе Даниэле Буланже. Бронберже спрашивает: «Буланже, Вы не заканчивали ИДЕК? Не работали ассистентом режиссера? – Нет. – Тогда скорее делаем со мной фильм!»

Дебютанты отказываются как по идейным, так и по практическим соображениям от традиционной системы кинопроизводства. Все их проекты малобюджетны и тематически посвящены современности. Они не используют павильонных съемок, не приглашают известных актеров и снимают на недорогой ручной технике. Отсюда их, ставшая традиционной, усеченная группа: оператор, ассистент, звукоинженер, иногда электрик.

Еще одна важная черта новой модели – импровизационность. Особенно на первых порах были весьма заметны свободная игра актеров и отсутствие «диктатуры сценария», что придавало ощу-

щение естественности происходящему, выгодно контрастирующее с выверенными, театрализованными кадрами «папочкино» кино.

По своему составу «новая волна» делилась на новичков, никогда до этого не связанных с кино; команду кинокритиков (Шаброль, Годар, Риветт, Ромер, Трюффо и др.), получивших прозвище «молодые турки», за спинами у которых уже было по несколько короткометражек, и независимых кинематографистов: А. Рене, Ж. Франжю, Л. Малль, А. Варда, Ж. Деми, К. Маркер и др. Надо сказать, что даже нелюбимый «нововолнцами» Марсель Карне попытался снимать в новом стиле, так появилась картина «Обманщики».

«Новая волна» не была чем-то строго единым, имеющим конкретные цели, программу, методологию и т. п. Ее представителей объединял скорее протест против старого кино, ощущение его кризиса, но пути выхода виделись ими разные. «Новую волну» скорее можно сравнить с русским литературным направлением «Серापиевы братья».

Годар вспоминал: «Сила «новой волны» заключалась в трех или четырех людях, которые разговаривали друг с другом, и исчезла она, когда эти люди перестали встречаться»¹¹. Годар, разумеется, несколько утрировал количество этих обсуждающих и спорящих, так как само рождение «новой волны» обязано клубным движениям синефилов, к которым относилось подавляющее большинство молодых режиссеров. Например, движение «Objectif 49», основанное Ж. Кокто, куда входили Роже Леенхард, Андре Базен, Клод Мариак, Пьер Каст, Александр Астриук; синематека под руководством Анри Ланглуа и т. д. Также нельзя

забывать, что появилось два основных идейно враждующих журнала Cahiers du Cinéma и Positif, создавших весьма продуктивную интеллектуальную полемическую атмосферу. Если говорить о политической ориентации «новой волны», то ее можно условно разделить на два лагеря: «правый» и «левый». «Правые» («правые анархисты»)

были представлены в основном журналом Cahiers du Cinéma. Их идеология выражалась в интеллектуальном дендизме, независимости, отказе от всякого рода религиозной, социальной и прочей ангажированности. Так, например Э. Ромер вспоминал о Cahiers

¹¹ Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard : tome 1, 1950-1984 [Biographie] / Jean-Luc Godard ; éd. établie par Alain Bergala. Nouvelle éd. - Paris : Cahiers du Cinéma, 1998.



Э. Ромер «Булочница из Монсо»

du Cinéma: «Мы не любили кинематограф социальный – это кино левацкое, которое нравилось конкурентам в журнале *Positif*. Мы любили «правое кино». *Cahiers du Cinéma* был очагом дебатов с Базеном. Писали о тревеллингах, план-эпизодах, глубинной мизансцене. Базен защищал Уэлса («Мистер Аркадина» и «Гражданин Кейн») от нападок, критиковали авангард (недоверие¹² к нему началось с фестиваля в Биаррице в 1949 г.)¹³. Позже возникнут самые разные оппозиции в недрах самого журнала, например, между теми, кто любил американское классическое кино, и теми, кто был ориентирован на новые веяния. Эта оппозиция в особенности стала проявляться в 1962–1963 гг., когда редактором журнала становится Флоренс Мальро (Florence Malraux), увлекавшийся Бартом, Леви-Строссом, музыкой Пьера Булеза (Boulez)¹⁴. Своеобразным филиалом *Cahiers du Cinéma* становится журнал *Art*, находившийся под влиянием Роже Нимьера, Жака Лорена. Другим филиалом *Cahiers du Cinéma* был *France Observateur*, а сочувствующими были *Radio* и *Cinéma & TV*. «Левые» же сосредоточились вокруг журнала *Positif*, в особенности его радикальной части, флиртовавшей с троцкизмом и считавшей фильмы А. Рене и К. Маркера близкими себе по духу.

Напрашивается вопрос: все ли явления «новой волны» можно объяснить широким распространением ручных камер, появлением пленки чувствительностью 400, возможностью синхронной записи звука? Все ли феномены можно описать новой малобюджетной производственной системой? Безусловно, многое, но не все. Дело в том, что новые технические возможности не всегда провоцируют творческий всплеск. На наш взгляд, без новых идей не было бы и «новой волны», и сама по себе «техническая либерализация» привела бы только к распространению «домашнего кино». Несмотря на многие возражения, стояла за спиной «новой волны» и новая эстетика. Ее, быть может, сложно определить однозначно, но это некоторое единое звучание порой различных голосов, слышимое представителями одного поколения. Как каждое поколение безошибочно узнает свою мелодию, свою тональность, так и «новая волна», несмотря на различные ее направления, была объединена неким общим звучанием, которое нельзя услышать в другие времена. Это то звучание, которое больше слышалось в фильме «Хиросима, моя любовь», в картинах художника Ж. Брака, чем в работах П. Пикассо; именно эту мелодию «нововолновцы» могли одновременно ощущать в их современнике Жане Фотрие и в «старике» Матиссе. Они чувствовали общие, близкие им «мелодии» Ренуара, Офюльса, Брессона и терпеть не могли звучание Дювивье, Клузо, Отан-Лара, Клемана,

¹² Риветт писал, что авангард быстро вышел из моды и экспериментальное кино смотрели плохо – *Прим. авт.*

¹³ *Que reste-t-il de la nouvelle vague? sous la direction de Aldo Tassone, Editions Stock, 2003.*

¹⁴ Надо отметить, что вотчиной увлекающихся в те времена структурализм стал журнал *Tel quel*.

Деллануа, Кайятта. Касалось это и американского кинематографа, которым вдохновлялись многие: не любили Циннемана, но восторгались Хичкоком, Хоуксом, Фордом.

Чье же кинематографическое влияние, оказанное на «новую волну»? Конечно, надо вспомнить и А. Астриюка, и Роже Леенхарда, и Ж.-П. Мельвиля, надо добавить имена Жана Руша (влияние документалистики и «синема верите»), Криса Маркера, драматурга Армана Гатти. Уместно вспомнить Ренуара, Брессона, Кокто, Бергмана, Росселини, Антониони. Одной из важнейших фигур, повлиявших на молодых режиссеров, становится Р. Брессон. Например, Луи Малль утверждал, что его «Лифт на эшафот» это соединение Брессона и Хичкока, а «Блуждающий огонек» и более поздние «До свидания, дети», «Лакомб Люсьен» сняты под абсолютным его влиянием.

Ромер снимает антониониевский, по его же словам, «Знак льва». Трюффо испытывал влияние Ренуара, американцев, Росселини, Хичкока. Шаброль любил Хичкока и Ланга, пытаясь объединить их стили. «Новая волна» заново открывает и превозносит имя Хичкока, для всех ее представителей оно становится синонимом слова «кино». Из интервью газете Libération¹⁵: «Хичкок был ясновидящим, он видел фильмы, прежде чем придумывать их... Хичкок вернул людям – публике и критике – всю мощь кадра, последовательности кадров. Люди были рады обнаружить, благодаря Хичкоку, что кино все еще обладает ни с чем несравнимой мощью. Хичкок был единственным, кто мог повергнуть в трепет тысячу человек, не говоря им, как Гитлер: «Я вас уничтожу», но просто показывая вереницу бутылок бордо. Никому не удавалось подобное. Только великим живописцам, например, Тинторетто»¹⁶.

Что мешало тогда оценить Хичкока? Хичкок нес в себе иное восприятие кинематографа. Ж.-Л. Годар писал, что о нем говорили многие и в первую очередь Шаброль, Трюффо, Ромер, которые интересовались прежде всего литературной основой. «Сам я поздно обнаружил, что он был творцом формы, художником-живописцем, что о нем надо было говорить, как о Тинторетто, не ограничиваясь рамками сценария, саспенсом или религиозностью. Я это понял после того, как один за другим посмотрел семь-восемь лучших его фильмов».¹⁷ Такое же открытие происходило и в отношении Джона Форда. Все в тех же воспоминаниях Годар пишет, что «Форд исповедовал мысль, что кино – это только кино, что в нем все должно быть просто. Этот человек неизменно обращался к одним и тем же сюжетам. Это обычно свойственно писателям, особенно европейским. И еще меня привлекал до-

¹⁵ Назв. ст. «Альфред Хичкок умер», Liberation от 2 мая 1980 года.

¹⁶ Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard : tome 1, 1950-1984 [Biographie] / Jean-Luc Godard; éd. établie par Alain Bergala. Nouvelle éd. – Paris : Cahiers du Cinéma, 1998.

¹⁷ Там же. С. 124.

кументализм его фильмов – лошадь, поющий человек, девушка, пейзаж и... все. Так он поступал всю жизнь. Его можно назвать абсолютным режиссером»¹⁸.

¹⁸ Там же. С. 136.

А что влияло на «новую волну» кроме кинематографа? Некоторые были увлечены «новым романом» (Роб-Грийе, М. Дюрас), «новым театром» (Беккет, Ионеско, Адамов), в живописи чрезвычайно важен был Жан Дюбюффе, Джакометти, поп-арт; в музыке Пьер Булез, а в политике новая конституция Де Голля, конец войны в Алжире, хотя многие, особенно «правые» не принимали для кино социальных и политических тем. Но, тем не менее, для большинства кинематограф становится возможностью совершить поступок. В эти времена был весьма популярен лозунг, точное авторство которого сейчас установить весьма затруднительно: «тревеллинг – это дело морали»¹⁹. Но, что можно сказать с уверенностью, в этой фразе, безусловно, чувствовался «дух Росселини», для которого неореализм был позицией этической.

¹⁹ Историки приписывают этот лозунг то Годару, то Шабролю, но ни Годар, ни Шаброль сами не помнят, кто из них первый его выдвинул.

«Новая волна» не уничтожила «папочкино кино», как уничтожил «неореализм» кинематограф «белых телефонов» в Италии, во Франции оно продолжало комфортно существовать. Анри Вернёй, Поль Ле Шануа, Дени де Ла Пательер, Мишель Одиар, Жиль Гранжье продолжали снимать зрелищные и развлекательные фильмы. У зрителей традиционно пользовался успех кинематограф «плаща и шпаги» (например, «Капитан» Андре Юнбель, 1960); комедии Жерара Ури и Ива Робера; детективы Жака Деря, Клода Соте и картины Жан-Пьер Мельвиля «Стукач», 1963, «Самурай», 1967 и пр.

Примечательно, что многие из режиссеров «новой волны» через несколько лет придут к моделям популярного кинематографа, похоронив тем самым «нововолновский» дух. Но коммерческие формы уже будут другими, принципиально отличными от «папочкиного кинематографа» пятидесятых. То, что принесла «новая волна», уже невозможно вычеркнуть – раскрепощенная камера, особая легкость, присутствующая теперь в каждой картине, глобальный отказ от павильона и имитации реальности.

Бунтарски настроенные молодые дебютанты создают целый ряд фильмов, герои которых противостоят традиционному образу жизни, мыслей и чувств французского буржуа. В центре повествования «нововолновского» сценария, как правило, находится персонаж, своими действиями, образом мыслей являющийся инородным для добропорядочного мира обывателя. В то же время зритель начинал сочувствовать и симпатизировать этому герою. На экранах появились антигерои, «странные люди», иногда практически фантомы, сошедшие со страниц «нового романа»,

феминистски настроенные дамы, различного рода маргиналы и пр. Очень часто живущий «на последнем дыхании» герой воплощал образ человека, не принимающего, презирующего общество, и, как следствие этого, обреченный на гибель. Сам персонаж во многом напоминал появившихся немногим раньше знаменитых американских бунтарей, воплощавших движение битников: герои Д. Дина «Бунтовщики без причины» (1955), М. Брандо «Дикарь» и др. Подобные настроения были близки части французской молодежи и поколению дебютировавших в кино режиссеров.

Как импрессионисты вышли на пленер и обнаружили, что трава не всегда зеленого цвета, как считали академисты, а в зависимости от освещения может приобретать разные оттенки, так и «новая волна» вышла на улицы и обнаружила, что предметом повествования может стать все что угодно (в свое время это поняли «неореалисты»). По утверждению Годара, даже французская деревня может быть фрагментом вестерна. И молодые режиссеры вышли на улицу, чтобы найти американское кино, которое они любили, открыть новую живопись, обнаружить новые идеи. С одной стороны, стиль многих объединял документализм. Однако не следует «нововолнцев» превращать в «веристов» (хотя были и такие). Их кино было авторской речью, использующей реальность в качестве слов. В понимании Годара «новая волна» как раз и определялась новыми отношениями между вымыслом и реальностью²⁰.

Если говорить о достижениях в развитии киноязыка, достигнутых «новой волной», то это легкость, свобода авторской речи, преодолевшая логику традиционного классического повествования и иллюзию «настоящего времени» в кино. Как писал Годар, только в плохом кинематографе есть настоящее время²¹. Меняются, расширяются возможности повествования. Причем голос автора слышится все более отчетливо в особом авторском дискурсе, разработанном «новой волной». Именно этот новый дискурс разрушил «настоящее время» «большого стиля», открыв абсолютную свободу авторской речи. Жан-Люк Годар и Ален Рене, два главных реформатора этого периода, ломают традиционную нарративность. Годар трансформировал наиболее популярный временной принцип построения в кино (создав феномен интеллектуального детектива или антидетектива, лишенного саспенса), а Рене преодолел притяжение классического повествования, обратившись к «новому роману». Как бы мы ни восхищались «Гражданином Кейном» и ни говорили о нем как о предтече будущих изменений в кино, но Уэллсом не были еще расшатаны устои

²⁰ Jean-Luc Godard
par Jean-Luc Godard
: tome 1, 1950-1984
[Biographie] / Jean-Luc
Godard ; éd. établie par
Alain Bergala. Nouvelle
éd. - Paris : Cahiers du
Cinéma, 1998.

²¹ Monde, 27 mai, 1982

традиционного повествования, все было еще слишком цельным и крепко сбитым. Именно благодаря Годару и Рене возникла еще одна возможность свернуть с колеи «большого стиля».

Легкость, свободное повествование, выражающееся как в движении камеры, так и в свободе «авторской речи» (движение камеры тоже может быть авторским голосом, как и монтаж), становится визитной карточкой этого движения. Именно в период «новой волны» возникает особый интерес к теориям «авторского кинематографа».

Несмотря на то что направлений и оттенков в «новой волне» великое множество, можно выделить несколько ее главных векторов: «классический» Ф. Трюффо, опирающийся на традиционную романную традицию; «новый роман» А. Рене (Мишель Бютор, Натали Саррот, Поль Жегофф – будущие диалогисты «новой волны»); «документалистский», представленный Розье; «интеллектуальное кино» Ж.-Л. Годара.

Вполне естественно, что говорить только о технической стороне и выводить из нее феномен «новой волны», значит принимать некую крайнюю точку зрения, которая в принципе не может



Ж.-Л. Годар
«Банда аутсайдеров»

описать все явления. Дилемму в разрешении выбора между техникой или идеей как отправных точках в возникновении нового направления в кинематографе, на мой взгляд, разумнее было бы снять вообще, представив ситуацию следующим образом. Начиная с первых послевоенных лет, французский кинематограф как система пытался найти пути обновления. Возникали альтернативные пути развития: «социальный реализм», «фильм нуар»,

«поэтический реализм», «психологический реализм» и др. Помимо этих достаточно широких стилевых направлений существовали «узкие пути», например, «ирреальный реализм» Ж. Кокто или «трансцендентальный стиль» Р. Брессона. Если сказать, что французский неореализм («социальный реализм»), который мог претендовать на статус стиля обновления кинематографической модели, провалился (не пользовался успехом у зрителя), то остальные стили («поэтический реализм», «фильм нуар», «психологический реализм») были слишком похожи друг на друга для принципиального изменения общей картины. Сущствующие

локальные (при всем к ним уважении и понимании их важности) направления «ирреального реализма» Ж. Кокто или «трансцендентального стиля» Р. Брессона не могли претендовать на подобный статус. Они были слишком локальны и специфичны и не могли стать рецептом для большинства. Нелепо было бы наблюдать целый отряд режиссеров а-ля Жан Кокто или Робер Брессон. Скорее некоторые их открытия могли лечь в основу новой модели.

Так, с середины сороковых по начало пятидесятых годов осуществлялись первые поиски в попытке сформировать новый стиль. Были перепробованы различные направления, и большинство кинематографистов пришло к совершенно неудовлетворительному выводу, что они в тупике. К началу пятидесятых годов накоплен некоторый экспериментаторский опыт и теоретические идеи, позволившие сформировать почву для возникновения предтеч «новой волны», как «камера-перо», и работ «группы тридцати». Первая половина 1950-х годов проходит в попытках экспериментаторства. Несмотря на эти попытки обновления, все мечтают о кардинальных изменениях. Так, после статей А. Астриюка, где он пишет о приходе нового кинематографа, появляются статьи других критиков, размышляющих на схожие темы. Например, Франсуа Тиммори в *Esran français* пишет о необходимости прихода другого искусства, разрывающего связь с понятиями продукции, жанра, и призывает обратиться к 16 мм пленке. Несмотря на огромное желание обновить модель существующего кинематографа, изменения в ней происходят весьма медленно и носят в большинстве своем локальный характер. Начиная с пятидесятых годов, возникают мечты о возврате к годам великих режиссеров масштаба Р. Клера и М. Карне, но таковых, как тогда кажется, не существует.

Этой ситуацией обеспокоены многие, в том числе и старшее поколение режиссеров. Например, Клод Отан-Лара создает стилизованный под немецкий кинематограф двадцатых (светотеневое решение, напоминающее экспрессионизм) фильм «Ночная Маргарита». Ренуар снимет стилизованный, условный, студийный «Френч канкан», изобразительно пытаясь соединить импрессионизм в духе Тулуз-Лотрека и «поэтический реализм». Заметны попытки Ива Аллегре нащупать новые пути развития, но результатом их становится всего лишь его «психологический реализм». Как уже видно из краткого перечисления, ситуация назревала, но сделать качественный скачок смогли только молодые, обладающие зарядом «анти». Счастливым совпадением – складывалась альтернативная молодежная культура (не андеграунд), и в это же время осуществляется технический прорыв, сделавший доступным съемочную технику. Только как минимум при двух

условиях становится возможным существование альтернативного кинематографа «новой волны». Альтернативная культура имела совершенно различные векторы движения (например, от «нового романа» к традиционным повествовательным формам), и именно ее внутреннее различие создало необходимый элемент хаоса, придав кинематографической системе положение неустойчивости. В возникшем хаосе появились альтернативные траектории эволюции. Во французском кинематографе как системе на протяжении десятилетий накапливались количественные и качественные изменения, вызывающие малые флуктуации («ирреальный реализм», «трансцендентальный стиль»). Несмотря на это, сбить с «орбиты» систему в ее устойчивый момент было невозможно или весьма затруднительно. Через некоторое время, когда изменений стало достаточно, силы, разрушающие систему, начали преобладать и наступила точка бифуркации (система находится на распутье и вступает в область «джокера»). Ее поведение в этой области носит особенный характер. Огромное влияние приобретает случайность. Вот такой «случайностью» стал приход легкодоступной съемочной техники, хотя ее развитие обладало собственной логикой развития и было закономерным. Случайным же оказалось подобное пересечение. Появившись на несколько лет позже подобные технические новшества, и неизвестно, с какой моделью французского кино мы имели бы дело.

В точках же бифуркации даже слабых усилий достаточно, чтобы изменить систему в целом. Французская «новая волна» – в общем-то, направление весьма неровное по силе и бриколажное по качеству – перевернула как французский, так и мировой кинематограф, создав основу его современной модели. Возникни она в иное время, в устойчивую эпоху – эти картины не смогли бы ничего изменить. И никакая техника здесь не помогла бы. Как не изменил ситуацию в американском и мировом кинематографе своего времени «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса, по силе и новаторству превосходящий множество работ «нововолновцев». Появившийся в нужное время кинематограф дилетантов перевернул все. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Лепроон П. *Современные французские режиссеры / послесл. С. Комарова, перевод Л.М. Завьяловой, М.К. Левиной и Б.Л. Перлина* – М.: Изд. иностр. лит., 1960.
2. *Que reste-t-il de la nouvelle vague? / sous la direction de Aldo Tassone. Paris : Stock, 2003.*
3. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard : tome 1, 1950–1984 [Biographie] / Jean-Luc Godard ; éd. établie par Alain Bergala. Nouvelle éd. – Paris : Cahiers du Cinéma, 1998.*
4. «Art», 25 avril, 1962.
5. Godar. «Introduction à une véritable histoire de cinéma», Albatros, 1980.