

Владимир Виноградов

НОВАЯ ВОЛНА

революция авторского кино:
от *Астрюка* до *Трюффо* и *Годара*



БОМБОРА
ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА	5
ИСТОКИ.....	6
РАСЦВЕТ	28
– Франсуа Трюффо	50
– Роже Ленар.....	66
– Жорж Франжю.....	81
– Жак Дониоль-Валькроз	102
– Жан-Люк Годар.....	112
– Пьер Каст	150
– Эрик Ромер	156
– Клод Шаброль	166
– Жак Риветт	182
– Аньес Варда	188
– Ален Рене	198
– Крис Маркер	222
– Луи Маль	230
– Жак Деми	246
– Жак Розье	256
– Люк Мулле	262

ОТ АВТОРА

Умирового кинематографа несколько визитных карточек, и одной из них стала французская «новая волна». Вот уже около семидесяти лет эти работы вызывают интерес у зрителей, им подражают кинематографисты, а историки кино продолжают о них писать.

Феномен «новой волны» до конца не раскрыт. Что же продолжает притягивать к этим часто полупрофессиональным работам? Очевидно, что эта загадка так и не будет раскрыта. Ответа нет и у автора этой книги. Например, нет ответа на вопрос, почему длинные кадры прохода по парижским улицам того или иного персонажа фильма, снятые чуть подрагивающей ручной камерой, вызывают такое завораживающее действие. Есть только предположение. Однажды Жан-Люк Годар очень точно сказал: «Даже безнадежно исцарапанный простой 35-миллиметровый прямоугольник хранит благородство действительности. Если плохое изображение продолжает пронзать сердца без гнева и ненависти, подобно тому, как наносит удар мясник, то это потому, что там присутствует кино — немой фильм с его простой и могущественной мощью преобразования».

«Новая волна» — это воплощение на экране мощнейшей энергии благородства действительности. Будут меняться мода, зрительские предпочтения, но только две вещи на экране останутся неизменно притягивающими зрителя — это живой человек и окружающая его среда. Именно на них был сделан акцент молодыми кинематографистами, что и оставило их в истории.

ИСТОКИ



К/ф «Пуэнт-Курт», реж. Аньес Варда, 1955 г.

К/ф «Дурные встречи», реж. Александр Астрыок, 1955 г.

Вопрос, связанный с тем, что же такое французская «новая волна», до настоящего времени остается дискуссионным, более того, он усложняется еще одной неопределенностью: кто же стоит за ее появлением. Кто-то говорит о первых признаках «новой волны» во французском кинематографе начиная с картины Александра Астрюка «Дурные встречи» (*Les mauvaises rencontres*, 1955). Некоторые представители этого направления называют своим духовным отцом режиссера и кинокритика довоенного периода Роже Ленара (*Roger Leenhardt*). Другие считают родоначальницей Аньес Варда с ее работой «Пуэнт-Курт» (*La Pointe Courte*, 1956) — к режиссеру давно прикрепились прозвище Бабушка «новой волны». Режиссеры Франсуа Трюффо, Жан Душе и продюсер фильма Пьер Бронберже определяли рождение «новой волны» выходом короткометражной работы Жака Риветта «Мам в четыре хода» / «Шах и мат» / «Детский мат» (*Le coup du berger*, 1956), потому что именно эта работа подвигла многих молодых кинокритиков из журнала *Cahiers du Cinéma* активно заняться режиссурой.

Конечно, нельзя говорить о «новой волне», не вспомнив и об экспериментах «Группы тридцати»¹, заявившей о себе в декабре 1953 года.

За исключением истории с фильмом Риветта, которая является понятной, попробуем развернуто ответить на вопрос, почему именно вышеперечисленные работы относят к истокам этого движения.

¹ В эту группу вошли: Александр Астрюк, Жак Баратье (Jacques Baratier), Янник Беллон (Yannick Bellon), Жорж Франжю (Georges Franju), Поль Гримо (Paul Grimault), Роберт Эссен (Robert Hessens), Марсель Ичак (Marcel Ichac), Пьер Каст (Pierre Kast), Роже Ленар (Roger Leenhardt), Крис Маркер (Chris Marker), Жак Деми (Jacques Demy), Роберт Менего (Robert Ménégoz), Жан Митри (Jean Mitry), Жан Пенлеве (Jean Painlevé), Пол Павио (Paul Paviot), Ален Рене (Alain Resnais), Жорж Рукье (Georges Rouquier), Альбер Ламорис (Albert Lamorisse) и др.

Открыть галерею имен, наверное, логично было бы с Роже Ленара. Его имя, скорее всего, ничего не скажет отечественному зрителю, хотя этот кинематографист, начавший свою режиссерскую и кинокритическую деятельность в начале 1930-х годов, заложил те принципы реалистического повествования, которые станут востребованными именно в период «новой волны». В послевоенное время Ленар активно выступал в печати, обосновывая свою теорию нового стиля в кинематографе, которому дал название *styldepouillé* (очищенный стиль). Очиститься, прежде всего, следовало от черт, которые в те годы связывались с так называемым академизмом и эстетизмом. *Styldepouillé* взывал к тому, что станет основой нового послевоенного авангарда, — простоте и сдержанности.

Еще одной важной заслугой Ленара было основание (вместе с Робером Брессоном и Жаном Кокто) самого известного и влиятельного кино клуба *Objectif 49*, который, в сущности, и дал толчок движению «новой волны». Благодаря клубу возникла не только благоприятная интеллектуальная атмосфера для формирования новой кинематографической плеяды, но и была создана площадка, где демонстрировались картины, выходящие за границы коммерческого мейнстрима, — *Фестиваль проклятых фильмов* (*Festival des Films Maudits*) в Биаррице.

Ленар оказал серьезное влияние на Андре Базена и молодых кинокритиков, составивших ядро нового французского кинематографа.

В 1948 году он снимет фильм-предтечу «новой волны» «Последние каникулы» (*Les dernières vacances*), ставший своего рода манифестом послевоенного французского киноавангарда.

Еще одна весьма важная персона в формировании «новой волны» — Александр Астрюк. Начать говорить о нем хотелось бы не с его кинематографа, а с теоретической статьи «Рождение нового авангарда: камера-перо», которую он опубликовал в 1948 году в журнале *L'écran français*².

² L'Ecran français, № 144, 30 mars, 1948.

Это было необычайно важное визионерское выступление, безусловно повлиявшее на дальнейший ход развития кинематографа. В своей работе он предвидит приход того времени, когда кино откроет для себя новый путь и станет по форме близким, скорее, к роману или личному дневнику. Ранее чем за десятилетие он предсказывает массовый приход ручных камер, позволяющих режиссерам работать так, как работает в одиночестве писатель.

Это было безусловным предвидением прихода «новой волны», которая все и реализует, хотя отношение Астрюка к большинству ее деятелей будет впоследствии негативным. Исключением стал Годар, которого он считал единственным новатором в этой плеяде молодых режиссеров.

Астрюк пишет, что с распространением ручных камер, пленки 16 мм и телевидения недалек тот день, когда каждый будет иметь проекционный аппарат и возможность взять напрокат фильм, как сейчас мы берем книгу.

Собственно говоря, это было пониманием того, что может частично обновить кинематограф, уведя его от продюсерского диктата. Традиционно для того, чтобы снять фильм, автор должен был стать частью индустриальной системы производства, подчиняясь всему, что потребует студия. В грезах Астрюка автор теперь может обрести независимость. За относительно небольшие средства он может сам создавать произведение, не сходясь ни с чьими требованиями. Коммерческое измерение кинозрелища, которое стало его сдерживающим фактором, благодаря уменьшению себестоимости позволяет автору свободно творить без учета мнения продюсеров киностудий, которые почти всегда входят в противоречие с высокой художественностью.

Собственно, так формировалась идея авторского кинематографа, которая в будущем реализовалась в фильмах «новой волны».

Зритель также мог обрести независимость, не появляясь в зрительном зале, а приобретая фильм для домашнего просмотра (произошло это значительно позже)³.

Кино, по мнению Астрюка, становится одним из способов художественного выражения, сравнимым с живописью и литературой. Изначально кинематограф, по мнению автора статьи, был ярмарочным аттракционом. Сейчас он становится языком, не уступающим литературному, способным передать любое чувство, выразить любую мысль вплоть до абстрактной.

Продвигаясь в своих размышлениях, автор считает, что теоретическое обоснование теории авторского кинематографа под названием камера-перо может открыть небывалые доселе возможности перед кинематографом в создании новой образной системы.

Традиционно попытки создания образа в кино вели к живописным иллюстрациям или к монтажным тропам. Путь живописной иллюстрации в кино кажется Астрюку совершенно неудовлетворительным в силу его неспособности передать глубину авторского замысла. Такое зрелище становится коллекцией гравюр, а фильм по роману, например, Достоевского, напоминает роман Жозефа Кесселя с русскими приметами в виде кабака и тройки на снегу.

Путь же монтажных тропов имеет очень важный недостаток — многозначность. Астрюк считает, что новый язык кино, основанный не на монтажных тропках, а на понятии камеры-пера, которой «пишет» режиссер, получит необходимую строгость и отсекает множественность ассоциаций. Действительно, именно с этой проблемой столкнулся Сергей Эйзенштейн в его теории интеллектуального монтажа. Выражение идеи — это фундаментальная проблема кино. Кроме этого, многие монтажные тропы, по мнению автора статьи, сейчас кажутся весьма старомодными

³ Так изменялась система кинопросмотра от коллективного «люмьеровского» способа в сторону индивидуального «эддисоновского».

и тяжеловесными. Первоначально немой кинематограф стал пленником концепции статического кадра, а позже звуковой так и не смог решить эту проблему удовлетворительно.

Теперь, используя метод камеры-пера, для того чтобы показать бег времени, не нужно снимать падающие листья или распускающиеся цветы, а чувство ревности связывать с кадрами убегающего на плите молока (как у Анри Клузо в *«Набережной Орфевр»*). Появляется новая модель, ведущая свою родословную от *«Правил игры»* Ренуара, фильмов Уэллса и *«Дам Булонского леса»* Брессона. Наступает время, когда символизм читается в самом ритме течения фильма, в каждом жесте персонажа, в каждом слове, в каждом движении аппарата, который соединяет объекты.

Астриук утверждает, что сегодня можно создавать произведения по стилю, глубине и возможностям равные романам Фолкнера, Мальро, эссе Сартра, Камю. И в качестве подтверждения он приводит фильм *«Надежда»*⁴, где в первый раз кинематографический язык стал адекватным литературному. Именно поэтому он называет новый век веком камеры-пера. Это образное определение имеет точный смысл. Оно означает освобождение от «тирании визуального», от «образа ради образа», от простой фабульности, от конкретного, чтобы стать средством выражения таким же тонким, как литературный язык. Именно литературный язык, персона рассказчика становятся необычайно важными элементами этого метода. Камера словно синхронизирует, иллюстрирует речь рассказчика и тем самым становится эквивалентной литературному языку, что и составляет суть метода камеры-пера. Правда, Астриук об этом уже не пишет в своей статье, а применяет метод на практике.

⁴ Речь шла об испано-французском фильме 1940 года *«Надежда: Сьерра де Теруэль»* (Espoir: Sierra de Teruel), снятом по роману Андре Мальро *«Надежда человека»*. Режиссеры Борис Пескин и Андре Мальро. В 1945 году он получил Премию Луи Деллюка.

Статья Астриюка имеет эпиграф — фразу, произнесенную Орсоном Уэллсом:

«Все, что меня интересует в кино, — это абстракция».

Абстракция понимается автором работы как присутствие чего-то не до конца уловимого, не связанного с конкретикой приема, но составляющего такое понятие, как авторский язык, авторский стиль. Астриук скорее чувствует, чем конкретно осознает, в чем заключается стилевая особенность как таковая. Отсюда стиль есть для него категория, во многом близкая к чувственной.



Александр Астриук

Именно эта чувственная составляющая должна определить новую систему выразительности и, главное, привести зрителя к пониманию тех или иных режиссерских идей. Ему хочется создать то, что он называет языком (скорее, это речь), способным обозначать некую образную систему, стоящую за языковой конкретикой. Она должна раскрывать основы авторской идеи. Астрюк мечтает о таком языке, который позволил бы передать зрителю мысли, не произнося их вслух устами кого-то из персонажей, с помощью особого стиля (его он понимает весьма широко).

Попытки создания образа в кино традиционно вели или к живописным иллюстрациям, или к монтажным тропам. Движение же камеры есть кинематографическое письмо, причем способное раскрывать различные темы: метафизические, психологические, этические.

Теория камеры-пера, как признавался сам Астрюк, была навеяна «киноглазом» советского документалиста Дзиги Вертова. Но это не означало, что режиссер говорит о легкой, подвижной камере, позволяющей снимать в репортажной манере. Как объяснял автор статьи, вертовский «киноглаз» реализовывался у него в принципе, гласящем, что более нет запретной области для камеры. Безусловно, ей не возбраняется быть легкой и репортажной, но для себя режиссер выбирает достаточно сдержанную манеру повествования. Он говорит, что камера-перо для него — это «„Митчелл“ на долли»⁵. «Все думают, что я говорю о легкой камере, которую можно использовать, но для моего письма мне надо что-то тяжелое на рельсах»⁶. Именно это движение камеры, понимаемое как кинематографическая речь, становится основой нового понятия стиля.

⁵ «Митчелл» — название популярных американских кинокамер. Долли (англ. dolly) — операторская тележка (платформа с укрепленным на ней киносъёмочным аппаратом или телевизионной камерой).

⁶ Лепроон П. Современные французские кинорежиссеры / Перевод Л. М. Завьяловой, М. К. Левиной и Б. Л. Перлина. М., 1960.

Но подобную идею легче декларировать, чем выполнить. На чем должно быть основано движение камеры, выражающее стилевую манеру?

Впервые Астрюк попытался воплотить свои идеи в жизнь в фильме *«Багряный занавес»*. Он освобождает сценарий от романтического тона, свойственного рассказу, превратив его в новеллу, делает его более строгим, классическим («„Митчелл“ на долли»). Вот как он сам объясняет свой замысел: «„Багряный занавес“ Барбе д’Оревильи — одно из тех таинственных и острых повествований, которыми полна литература XIX века. Вместе с „Башней из слоновой кости“ Генри Джеймса и восхитительным „Сердцем тьмы“ Конрада это один из самых выразительных примеров искусства новеллы, в котором повествование замыкается в себе так, будто хочет скрыть от читателя тайну. <...> Я строил мой фильм на зрительном комментировании текста, при котором старался сохранить присущий ему тон. Изображение и текст идут параллельно, никогда не дублируясь. Их задача — воссоздать атмосферу и восстановить весь процесс пути к смерти, который делает из произведения Барбе д’Оревильи нечто противоположное любовной истории — почти трагедию.

„Багряный занавес“ — фильм без диалогов, повесть, рассказанная несколько лет спустя тем, кто был ее героем. Эта история потеряла бы всю свою таинственность и весь свой блеск, если бы ее монологи были сделаны сухим современным разговорным языком. Такой „непрямой“ стиль является стилем новеллы, и я хотел его сохранить. Это нечто среднее между воспоминанием и мечтой, исповедью и повестью — драматическая судьба Альбертины, молодой девушки, которая умирает в объятиях своего любовника. От картины словно долетают до зрителя порывы ветра, обрывки прошлого, навсегда похороненного, но и навсегда сохранившегося в памяти этого подростка, который всю ночь проводит у трупa. Рожденная

в тиши, она возвращается в безмолвие, в ночь»⁷.

Принцип авторского комментария получил широкое распространение среди многих кинематографистов того времени. Например, он возникнет у Мельвиля в *«Молчании моря»*, у Р. Брессона в *«Дневнике сельского священника»* и в фильме *«Приговоренный к смерти бежал, или Дух веет где хочет»*, позже эту модель воплотит Эрик Ромер в своих работах (*«Булочница из Монсо»*, *«Карьера Сюзанны»*, *«Колено Клер»*, *«Коллекционерша»*).

Голос за кадром, синхронизированный с работой камеры, создает то самое «авторское перо», которым пишет режиссер. Астрюк в своей работе избегает прямой речи героев и строит рассказ с помощью движения камеры и закадрового комментария. Он сохраняет в фильме «непрямое» повествование новеллы, создавая на экране нечто среднее между воспоминанием и исповедью.

В 1955 году 21 октября Астрюк представит свою первую полнометражную работу *«Дурные встречи»* (*Les mauvaises rencontres*, 1955), ставшую одной из провозвестниц «новой волны» и использовавшую наряду с прямой речью героев и закадровый авторский голос. С одной стороны, это был полноценный эксперимент по использованию теории камеры-пера, заложившей фундамент авторского кинематографа, а с другой — фильм обратился к материалу и образам, которые станут центральными для будущих нововолновцев.

По сюжету картины Катрин (исп. Анук Эме), главная героиня, по анонимному доносу привлечена в качестве свидетельницы по делу о нелегальных абортах. На нее оказывается психологическое давление, дабы она подтвердила, что аборт ей делал подозреваемый полицией врач. Допрос продолжается всю ночь. Во время допроса она вспоминает недавние события своей жизни. Приехав в Париж, она познакомилась с молодым

⁷ Лепроон П. Современные французские кинорежиссеры / Перевод Л. М. Завьяловой, М. К. Левиной и Б. Л. Перлина. М., 1960.

начинающим журналистом. Но их роману не суждено было продлиться долго. Не обладающий необходимыми качествами для выживания в условиях столицы молодой человек бросил все, в том числе и любимую девушку, и возвратился к своим родителям в Безансон. Катрин, расстроенная этим разрывом, уезжает в Ниццу, где у нее появляется новый любовник — известный журналист, прямая противоположность ее предыдущему возлюбленному: сильный, уверенный в себе, циничный и значительно старше Катрин. Но и эта встреча не принесет ей ничего, кроме разочарования, — слишком разными людьми они окажутся, слишком чужими для нее будут ценности представителя старшего поколения. Несмотря ни на что, ей будет ближе слабость ровесников, и логично, что следующим ее любовником становится молодой и совершенно неудачливый фотограф. Вновь рядом с ней оказывается представитель слабого поколения, к которому принадлежит и она.

Под утро морально и физически истощенная девушка дает необходимые следствию показания, но, как оказывается, это признание уже ничем не может навредить врачу — он только что покончил с собой...

Так Астрюк создает панораму жизни молодого поколения на примере истории встреч и разочарований двадцатилетней журналистки Катрин.

Конечно, можно увидеть нововолновские черты не только в картине *«Дурные встречи»*, но и в его последующей блестящей экранизации Ги де Мопассана *«Жизнь»*, где использование принципа камеры-пера достигает высочайшего уровня, сочетающего работу камеры и закадровый голос с ритмической организацией повествования. Но все же эта экранизация, хоть и снятая оператором Клодом Ренуаром в импрессионистской манере, слишком напоминала кино «французского качества», которое не принимали нововолновцы, что в большой мере отдаляло Астрюка от этого движения.

В 1961 году он обратится к современности и снимет уже практически нововолновскую работу «Добыча для тени»⁸ (*La proie pour l'ombre*). Картина была поставлена по роману популярной писательницы Франсуазы Саган и весьма напоминала по тематике и по стилю то, что делали в кино режиссеры-кинокритики Жак Дониоль-Валькроз и Пьер Каст.

Главная героиня фильма Анна (исп. Анни Жирардо), буржуазка, делает попытку отказаться от привычной жизни, разорвать прежние связи и жить своей жизнью. Она говорит своему любовнику: «Я не хотела нуждаться в чьей-то поддержке. Не только из-за денег. Ты не знаешь, каково это... не иметь ничего своего... Потому что все было как всегда. Потому что ты — женщина. Я хотела быть кем-то еще. Хотя бы один раз. Стать просто собой».

Однако добиваясь фактической свободы, она, по сути, терпит крах из-за одиночества, в которое погружается. Финальный вопрос звучит с экрана следующим образом: «Есть ли человек более одинокий... чем одинокая женщина?»

Картина поднимала весьма актуальную в этот период феминистскую повестку. По сюжету фильма, Анна хотела открыть собственную художественную галерею и бросить надоевшего мужа (исп. Даниэль Желен) ради отношений с музыкальным продюсером Бруно (исп. Кристиан Маркан), который кажется ей воплощением антибуржуазности. Одновременно с порывом к свободе в ней очень сильна потребность в опоре, которая делает мужчину, оберегающего ее, необходимым в ее жизни. Пассивность, покорность, инфантильность соседствуют в ее характере с желанием самой, независимо ни от кого, строить свою жизнь.

В итоге Бруно, страстно добивавшийся ее, видится не воплощением свободного выбора Анны, а внутренней потребностью

⁸ Название фильма происходит от французского выражения *lâcher la proie pour l'ombre*, которое буквально означает «отпустить добычу ради тени», отсылающего к басне Эзопа «Собака и ее отражение». Сюжет басни следующий: собака, несущая украденный кусок мяса, идет вдоль реки и видит в воде свое отражение. Приняв его за другую собаку, несущую что-то получше, она открывает пасть, чтобы напасть на «чужака», и роняет свою добычу.