

УДК 7.036(477):791.44.071

ФРАНЦУЗСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ «НОВОЙ ВОЛНЫ»**канд. искусствоведения, проф. Г.П. ПОГРЕБНЯК****(Национальная академия руководящих кадров культуры и искусства, Украина)**

Исследуются мировоззренческие тенденции французского кинематографа «Новой волны». Рассматривается одна из моделей авторского кино на основе философской концепции экзистенциализма Жана-Поля Сартра и Альбера Камю, в качестве материала для научного поиска избрано творчество Франсуа Трюффо, Жана-Люка Годара, Клода Шаброля, Луи Маля, Эрика Ромера, Жака Риветта, Алены Рене. Отталкиваясь от собственных исследований, а также используя историко-теоретическую базу отечественных и зарубежных учёных, автор интерпретирует экзистенциальные идеи и мотивы в киноработах наиболее ярких представителей французского авторского киноискусства. Анализируя содержание и форму авторских фильмов, а также изобразительно-выразительные средства, исследователь опирается на исходные принципы философского мировидения и отражения действительности в «атеистическом экзистенциализме», развивает подход, согласно которому французская кинематографическая модель – это не только одна из важнейших характеристик человеческой деятельности как авторской, но и истинная её экзистенциальная сущность.

Введение. Французский кинематограф «Новой волны» – значимая веха в истории мирового киноискусства 1950 – 1960-х годов и культуры в целом, которой характерна тенденция к активному усилению авторского субъективного начала. Авторское кино объединяет многих представителей экспериментального кино Франции, апогей развития которого пришелся на 1958 – 1962 годы. Можно сказать, что на новый французский кинематограф повлияли различные факторы: приход к власти Шарля де Голля; становление Пятой республики; появление усовершенствованной кинотехники; стремительное развитие телевидения или «нового романа», разрушившего традиционную форму повествования, а также феминистические лозунги Симоны де Бовуар; экзистенциальные поиски Жана-Поля Сартра и Альбера Камю. Очевидно, что своеобразный эстетический бунт молодых режиссеров, пришедших в кино разными путем, в том числе из кинокритики (Фр. Трюффо, К. Шаброль, Ж.-Л. Годар, Э. Ромер, Ж. Риветт), был направлен против академизма и так называемого «папенькинского» кино. Их стремление найти специфический язык – это прежде всего желание внимательно разглядеть в кинообъективе человека отчужденного, неудовлетворенного и страдающего, мыслящего и свободного – существа экзистенциального. Такое высказывание К. Шаброля приводит Р. Лафон: «Не будем заблуждаться! Если большая пресса столько о нас говорила, причина тому – стремление навязать равенство. Де Голь – это обновление... Франция возрождается» [1, с. 114].

Истоки экзистенциализма как субъективной мировоззренческой модели мира можно найти в работах русских персоналистов Л. Шестова, Н. Бердяева и других. Немецкие философы М. Хайдеггер и К. Ясперс последовательно изложили концепцию экзистенциализма в 20-х – 30-х годах XX века. В период Второй мировой войны свой вклад в развитие учения внесли французские мыслители Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, Симона де Бовуар. Камю писал «Франция приняла бой вопреки правде логиков ... Война для нас означала разгром. Но могла ли Франция ради избавления от поражения, не принимать боя?.. Дух в нашей стране взял верх над разумом» [2, с. 116]. Действовать вопреки очевидности и без надежды на успех, позиция «стоического антиисторизма» сделали экзистенциализм одним из духовных источников антифашистского движения сопротивления. В 60-е годы прошлого века экзистенциализм нашел поддержку у философов Италии, Испании, постепенно превращаясь в популярную среди европейской интеллигенции философско-эстетическую и морально-психологическую концепцию. Распространению его идей способствовала характерная для философии XX века «определенная методологическая, мировоззренческая всеохватность, которая легко трансформировалась в неопределенность философии существования» (Л.Т. Левчук) [3, с. 125].

Многочисленные исследования кинематографа «Новой волны», на наш взгляд, не раскрывают его тесную взаимосвязь с философией экзистенциализма, в частности с идеями А. Камю и Ж.-П. Сартра, что является целью данного исследования. Опираясь на работы теоретиков киноискусства А. Базена, Ж. Садуля, Е. Теплица, Ж.-П. Жанкола, Ф. Трюффо, С. Фрейлиха, О. Мусиенко, А. Чмиль, М. Мамардашвили, М. Ямпольского, К. Разлогова, А. Тарасова, В. Утилова и других, автор ставит задачу проанализировать художественно-философские доминанты в творчестве кинорежиссеров французской «Новой волны».

Основная часть. Причиной популярности философии экзистенциализма стал большой интерес к ней западноевропейской художественной интеллигенции, которую привлекали «высокая оценка искусства, отождествление его с философией, а также форма изложения теоретических идей: романы, притчи,

поэтические медитации, художественно-критические статьи, эссеистика» [3, с. 127]. Кинематографисты, особенно представители интеллектуального кино, попытались «ввести образ в сферу художественной философии» [4, с. 241]. Экзистенциализм стал своеобразным вероисповеданием, фундаментом, на котором выстраивался авторский кинематограф, в частности французская «Новая волна». Их общей чертой были «ориентация (сознательная или неосознанная) на экзистенциальный подход к миру; осознание героями собственных утрат, неприкаянности и одиночества человека, трагизма» [4, с. 242].

Исследуя творчество Ж.-Л. Годара, одного из лидеров «Новой волны», Р. Соболев указывал, что в то время «религией творческой французской интелигенции, да и не только французской, был экзистенциализм – преимущественно в его сартровском противоречивом толковании» [5, с. 79]. Мишель Пуакар – главный герой картины Ж.-Л. Годара «На последнем дыхании» – это «тотальный бунтарь», отрицающий буржуазный мир как таковой, вырвавшийся из «видимой жизни в подлинную экзистенцию» [6, с. 324]. Исследователь А.Н. Тарасов видит в самом творчестве Ж.-Л. Годара своеобразную модель для исследования «экзистенциального мифа о человеке», демонстрацию «французского атеистического экзистенциализма» [5, с. 141]. К этой плеяде «атеистического экзистенциализма» принадлежат также, на наш взгляд, А. Камю, С. де Бовуар и Ж.-П. Сартр. По убеждению Ж.-П. Сартра, «даже если бога нет, то есть бытие, у которого существование предшествует сущности... и этим бытием есть человек или, по Хайдеггеру, человеческая реальность... Это означает, что человек сначала существует в мире, и только потом он определяется» [7, с. 25].

Экранизация Жаком Риветтом антиклерикального романа Дени Дидро «Монахиня» – это своеобразная интерпретация темы противоречия: сущности и существования. Главная героиня Сюзанна Симонен неожиданно для себя превращается в образец послушания, вопреки стремлению обрести свободу за пределами душного монастыря; здесь режиссер сознательно использует пространства разной степени тесноты, позволяющие ему проводить параллели между внутренним состоянием человека (как сущностью) и обстановкой. Некоторых молодых режиссеров кинематографа «Новой волны» (например, Трюффо, Шаброля), создававших фильмы в своеобразной «небрежной» форме, без определенной политической позиции, неоднократно обвиняли в чрезмерном визуальном аскетизме и одновременно аполитичности. Следуя характерному для художественного восприятия противоречивому сочетанию объективной истины с истиной субъективной, которую В.Н. Самохин трактует «как адекватное отражение субъектом объективной реальности, а не произвольный налет субъективности» [8, с. 74], Трюффо писал: «Человек может голосовать, а художник – нет. Я отказываюсь противопоставлять любовь – буржуазии или полицейским» [9, с. 61]. Примечательно, что в картинах французской «Новой волны» режиссеры, начиная с Годара и Малля, смело уходят при изображении любовных сцен от недосказанности и замалчивания, что стало тогда если не революционным переворотом, то, по крайней мере, беспощадным и откровенным жестом в кинематографической условности. Экзистенциальный мотив, доминирующий в авторском кинематографе 1960-х, позже превратится в своеобразную призму, где преломляются интеллектуально-духовные запросы художников, реализуясь на творческом уровне личности.

В атмосфере идеологического, социального и духовного вакуума, возникшего в Европе после Второй мировой войны, представители кинематографа «Новой волны» отчаянно стремились проникнуть в глубины человеческого сознания. Французское общество, еще обремененное унижениями военных лет, осуждало военные действия правительства в Индокитае и Алжире. Опираясь на экзистенциальный принцип субъективности, что является доминантой всех действий человека, в том числе и в сфере искусства, молодые кинематографисты, как правило, занимали позицию не осуждать поступки своих персонажей, не диктовать и не навязывать им свою восприятие действительности. Как чувство берет начало глубоко в душе человека, затем наполняется ее природой, режиссеры «Новой волны» пытались лишить исполнителей эмоционального груза прошлых переживаний; работали с профессиональными и непрофессиональными актерами, стремясь таким образом достичь рождения «живых», несколько «шероховатых» характеров.

По сартровскому выражению, «человек – осужден быть свободным ... и представляет собой... совокупность поступков» [7, с. 27]. Этот тезис закономерно проявился в стремлении молодых режиссеров к самовыражению в фильмах, которые «более личностные, чем роман, более индивидуальные и автобиографичные, чем исповедь или дневник» [9, с. 78]. Кинокартины Ж.-Л. Годара «Женщина есть женщина», «Маленький солдат», «Сумасшедший Пьеро», «Жить своей жизнью» посвящены теме любви к женщине, а свою музу – Анне Карине – Годар боготворил и снимал. Дебютный фильм К. Шаброля «Красавчик Серж» также по-своему автобиографичен. Натурные съемки происходят в родной деревне режиссера, а для участия в них привлекались местные жители. В картинах «Знак Льва» и «Париж принадлежит нам» Э. Ромер и Ж. Риветт в замысловатом сплетении реальности и фантазий изображают столицу Франции, в которую они и их герои, отчаянно прожигающие жизнь, искренне влюблены. Провал в прокате обеих кинолент стал личной драмой режиссеров, ударом по самолюбию.

Авторское стремление отразить личностный мир через воспоминания о детстве воплощено в киноленте Фр. Трюффо «400 ударов», главный герой которой Антуан Дуанель не только превратился в alter ego

режиссера, но и стал персонажем некоего романтического киноцикла. Чувства самого автора произведения, отмечает В. Самохин, могут стать объектом зрительского внимания лишь тогда, когда «отражают в предметах и явлениях существенное, устойчивое, глубинное, то есть истинное» [8, с. 74]. С этим высказыванием перекликаются размышления А. Тарковского, творчество которого было наполнено экзистенциальными мотивами поиска Бога. Режиссер был убежден, что «какой бы личной не была картина, она никогда не сможет состояться, если повествует только о тебе. Если картина или книга удается, будьте уверены, что все личное явилось всего-навсего стимулом, толчком для рождения замысла» [10, с. 105].

Состояние оцепенения и растерянности перед абсолютной пустотой бытия, в которую Шаброль и Трюффо, Годар и Маль, Риветт и Ромер погружают своих тривиальных, а в определенной мере бесцеремонных персонажей, является своеобразным проявлением собственного отношения режиссеров к тенденциям чрезмерно рационального общества. Беря на вооружение теоретическое наследие Кьеркегора, эстетики-экзистенциалисты видят преодоление «отчужденности» человека, ликвидацию разобщенности субъекта и объекта только в рамках иррационализма. Альбер Камю писал, что тот, кто отвергает всякий детерминизм, кроме личности и ее желаний, всякий приоритет кроме приоритета незнания, должен восстать одновременно против общества и против разума. «Главное – разорвать узы. Обеспечить торжество иррациональности» [2, с. 210]. Идеи Камю способствовали тому, что большинство представителей «Новой волны» вывели на экран героев, которые «рационально не познаются», а воспринимаются «непосредственно переживанием» [3, с. 127].

Так, например, Эрик Ромер представляет героев своих моральных киноисторий (начало положено в 1962 году короткометражной картиной «Молочница из Монсо») как благодатный познавательный материал внутренних, едва уловимых движений души. Опираясь на широкий пласт осмыслившегося человеческого жизненно опыта, режиссер не боится, а, скорее, увлекается духовной гибелью, морально-психологическим вакуумом своих лицемерных персонажей. В картине «Моя ночь у Мод» он выводит на экран двух антиподов-догматов. В одном из ключевых эпизодов убежденный католик Жан-Луи и его приятель философ-марксист Видаль, осуждая и обсуждая «аргумент-пари» Паскаля, не могут найти убедительных и надежных точек опоры, одновременно стремятся обрести для себя выгоду и в вере, и в ее отсутствии, ищут и избегают святыни, тщательно скрывая неустойчивость своих мировоззренческих позиций. В смоделированной Э. Ромером кинопритче переживание приобретает особое значение, поскольку здесь «экзистенция человека направлена “в ничто” и осознает свою конечность» [11, с. 69]. Такие понятия, как «страх», «смерть», обобщены М. Хайдеггером в категории «Ничто». Киногерои существуют как бы на грани, отделяющей реальность от вымысла, конкретность от обобщений; реальность в фильмах режиссеров «Новой волны» – это художественная модель клинической смерти общества. «Реальность, которую воспроизводит и организует кино – это реальность мира, в которую мы вовлечены, это чувственная непрерывность, зафиксированная пленкой и в пространственно-временном измерении» (А. Базен) [12, с. 63].

Герой фильма К. Шаброля «Красавчик Серж», осознавая бессмысленность своего существования, оказывается над пропастью небытия, в которую безрассудно готов столкнуть родных и близких ему людей. Он не боится наказаний за причиненные страдания, у него нет страха физической смерти, он жестокий тиран по отношению к окружающим. Во всех без исключения фильмах Шаброль болезненно и одновременно с нескрываемым удовольствием пытается найти истоки, первопричину «изысканной жестокости» своих героев. В картине «Мясник» представлен в сущности обыкновенный с виду «добрый малый». Прошедший Вьетнам и Алжир, немного вульгарный сельский жизнелюб Пополь получает в наследство мясную лавку. Несмотря на внешне куртуазную влюбленность в местную учительницу, Пополь не может укротить свое «звериное нутро», не в состоянии остановиться, не убивать; здесь его «существование предшествует сущности» [7, с. 35]. Фактически каждая из картин Шаброля (особенно более позднего периода) – это своеобразная ступень в эволюции человеческой жестокости, отраженная в интеллектуальном авторском кино.

В киноработах Шаброля «Пусть зверь умрет», «Невинные с грязными руками», «Женское дело», «Церемония» режиссер будто в лупу рассматривает, изучает, анализирует бытие человека и недостатки его души, лишающие окружающих комфортного существования. Своебразно интерпретируя проблему художественного восприятия, он выводит на экран образ одинокой агрессивной женщины-хищницы, которая не стремится быть заботливой женой, хранительницей домашнего очага (Элен в картине «Неверная жена»). На правах всепоглощающей бездыны все пространство киноленты режиссер заполняет отрицательной энергетикой, где жизнь и смерть тесно сплетены в тугой узел, который нельзя разорвать. В эстетически совершенной киноповести А. Рене «Хиросима любовь моя» герои не пугаются, а скорее играют, увлекаются смертью, поскольку она виртуальный, но вполне полноправный персонаж. Виртуальная смерть живет в страшных воспоминаниях об атомной бомбардировке японского города, занимая также практически все кинематографическое пространство фильма. «Церемония» – фильм более поздний по временным рамкам, но сохранивший принципы «Новой волны», а именно: выявление тайн человече-

ской сущности, погруженной в определенную среду существования. В этой картине Шаброля героя – своюенравная служанка Софи ненавидит господский дом вместе с его обитателями. Режиссер предлагает зрителю через взгляд провинциальной, наивной на первый взгляд героини (на самом деле с довольно хищнической сущностью) постичь вовсе не привлекательную, однако своеобразную модель мира. Автор выносит на суд зрителя смоделированный киномир со специфической совокупностью образов, представлений, переживаний, идей и понятий, глубинных жизненных смыслов и устремлений, с помощью которых героя попытаться определить сущность бытия, свое предназначение и существование. Важным является и тот факт, что ряд художественных образов, созданных в этом фильме Шабролем, неотъемлемы от окружающей среды.

Малопривлекательный Пьер Вессельрин – герой фильма Э. Ромера «Знак льва», перекочевав в силу сложившихся обстоятельств из сущности музыканта в существование бомжа, неоднократно помышляет о самоубийстве. Здесь отметим специфическую модель типологии человека, отработанную киноавтором таким образом, что общепринятые требования по четкости визуальных и вербальных определений героев сознательно нарушаются. В картине «Париж принадлежит нам» Ж. Риветт умышленно представляет своих героев, легко и непринужденно растратающих свою жизнь, будто выхваченными из людского потока. Их уникальность заключается в том, что, оставаясь внешне обычными «людьми из толпы», внутренне все они самоценны и неповторимы. Персонажи органично балансируют на тонкой грани, которая отделяет жизнь от смерти, реальность от искусства, конкретность от обобщений; «авторство наиболее полно проявляется в экзистенциальном кино, и это связано с сущностью последнего – ориентацией на уникальность внутреннего мира героев» (А. Чмиль) [4, с. 242].

В киноленте Ф. Трюффо «Стреляйте в пианиста» ее главный герой – утонченный и эмоциональный аккомпаниатор Шарли Колер оказывается втянутым в абсурдную криминальную историю, которая закончится для музыканта трагической смертью любимой девушки. Отметим, что понятие «абсурд» (лат. *absurdus* – бессмысленный) занимает ведущее место в экзистенциализме, связано с творчеством Альбера Камю, который первоначально отрицал принадлежность к лагерю воинствующих «атеистических экзистенциалистов» во главе с Ж.-П. Сартром. Идея абсурдности бытия повлияла на творческие поиски многих художников. Искусство абсурда разрушало причинно-следственные связи в поступках героев, отказывалось от сюжета, очерченных характеров; речь, диалоги теряли функцию средства общения, а перед писателем и драматургом ставилась задача создания новых словосочетаний, аналогичных комбинаций. Искусство абсурда пыталось изменить жанровую иерархию, тяготея к гротеску, пародии и трагикомедии [3, с. 140 – 141].

За год до официального признания стиля новой волны Луи Маль создал криминальную драму «Лифт на эшафот». Любовники Жульен и Флоренс задумали избавиться от ненавистного мужа, тщательно спланировав убийство. Однако цепь нелепых случайностей, связанных с желанием убийцы (в прошлом офицера элитного отряда парашютистов в позорной для Франции антиколониальной кампании в Алжире) устранить улики, приводит к абсурдной ситуации, в которую попадают герои киноленты. В их числе влюбленные Луи и Вероника, играющие роли Ромео и Джульетты, что не мешает им, однако, совершив несколько бессмысленных и жестоких убийств. Особенностью авторского киномира Луи Маля являются его абсурдные персонажи, прежде всего героини, в которых за привлекательной внешней оболочкой скрывается вовсе не женственная сущность. Такова красавица Флоранс, которую не страшит двадцатилетний тюремный срок за пособничество в убийстве. Героиня Маля, как правило, переживающая тяжелый психологический кризис из-за несовпадения личных интересов и навязанных обществом поведенческих стереотипов. Возможно, что режиссер поддался влиянию известной исследовательницы феминистской проблематики Симоны де Бовуар и, таким образом, пытался через образы смоделированных им героинь, иногда эстетически привлекательных, однако всегда аморальных и трагически одиноких, ответить на жизненно важные вопросы: Может ли женщина реализоваться как человеческое существо? Какие пути перед ней открыты, а какие могут завести в тупик? Как обрести независимость в условиях полной зависимости?

В соответствии с постулатом А. Камю, что абсурдом пропитана не только повседневная жизнь людей, но и история с ее кровавыми трагедиями, Луи Маль тщательно исследует психологию убийцы. Жульен Тавернье не имеет друзей, внутренне одинок: хотел бы забыть ужасы войны, через которую прошел, но вынужден служить человеку, нажившему капитал на торговле оружием. Убивая босса и одновременно мужа своей любимой, герой переживает «момент истины» и таким образом бунтует против абсурда, против сложившихся устоев общества. Жульен осознает абсурдность своего повседневного существования, оказавшись в замкнутом пространстве лифта, из которого не может выбраться. Режиссер-автор принуждает его раскрыть сущность экзистенциального одиночества, совершить моральный выбор неповиновения «царству абсурда», что есть в философии А. Камю смысл «истинного бытия» человека [2, с. 123].

Заключение. Феномен французского кинематографа «Новой волны» остается загадкой в истории мировой культуры, в первую очередь потому, что в нем проявилось успешное стремление кинорежиссе-

ров подняться до уровня художественного отражения внутреннего мира человека. Эта идея звучит в творчестве Ж.-Л. Годара, Фр. Трюффо, К. Шаброля, Ж. Риветта, А. Рене, Э. Ромера и других. Используя легкую кинотехнику и не уповая на большой бюджет, молодые кинематографисты-интеллигенты Франции стремились к поиску новых средств выразительности через своеобразное субъективное изображение сущности бытия. На основе философских идей атеистического экзистенциализма Ж.-П. Сартра и А. Камю они предложили герою-бунтарю своеобразную поведенческую программу, освобожденную от иллюзий и надежд на то, что можно обрести свободу с помощью чего-то вне общества, вне себя, не заглядывая внутрь человеческого бытия. «Новая волна» заложила фундамент авторского кино, заставив задуматься вместе с героями фильмов над вечными проблемами: с какой целью пришел человек в мир? в чем его предназначение? Именно в авторском интеллектуальном киноискусстве режиссеры наиболее полно проявили свой талант и возможности стиля новой волны в субъективном изображении образа мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Laffont, R. Et pourtant je tourne / R. Laffont. – Paris, 1976. – 198 p.
2. Камю, А. Избранное / А. Камю. – М.: Правда, 1990. – 496 с.
3. Левчук, Л.Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття: навч. посібник /Л.Т. Левчук. – Київ: Либідь, 1997. – 224 с.
4. Чміль, Г. Авторське кіно Кіри Муратової / Г. Чміль // Мистецтвознавство України: зб. ст. – Київ: СПД Кравчук В.К., 2003. – Вип. 3. – С. 341 – 349.
5. Соболев, Р. Запад: Кино и молодежь / Р. Соболев. – М.: Искусство, 1971. – 302 с.
6. Тарасов, А.Н. Годар как Вольтер / А.Н. Тарасов // Страна Икс. – М.: ACT; Адаптек, 2006. – С. 323 – 345.
7. Sartre, J.-P. L'existentialisme est un humanism / J.-P. Sartre. – Paris, 1967. – P. 24 – 36.
8. Самохин, В.Н. Эстетическое восприятие / В.Н. Самохин. – М.: Мысль, 1985. – 205 с.
9. Трюффо, Ф. Трюффо о Трюффо. Фильмы моей жизни / Ф. Трюффо. – М.: Радуга, 1987. – 275 с.
10. Тарковский, А. Лекции по кинорежиссуре / А. Тарковский // Искусство кино. – 1990. – № 8. – С. 103 –112.
11. Хайдеггер, М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер. – М.: Академ. проект, 2008. – 528 с.
12. Базен, А. Что такое кино? / А. Базен. – М.: Искусство, 1972. – 382 с.

Поступила 13.08.2013

FRENCH CINEMA OF THE “NEW WAVE”

G. POGREBNIAK

The article examines the philosophical foundations of French cinema of the “new wave”. The researcher considers one of the models of cinematic authorship, based in their discussions on the philosophy of atheistic existentialism of Jean-Paul Sartre and Albert Camus, using as a material for scientific research work of Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Louis Malle, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Alain Resnais. The author examines the existential interpretation of ideas in the film works most prominent representatives of the French author's cinema, starting from his own observations, as well as the active use of historical and theoretical basis of domestic and foreign researchers By analyzing the content and form of copyright movies, as well as figurative and expressive means of the researcher relies on the basic principles of philosophical vision and reality show artist, develops a conceptual approach, according to which the French cinematic model of authorship is regarded not only as one of the most important characteristics of human activity, but as a true.