

КРЮЧКОВА В. А.

Изобразительная форма в фильмах французской «НОВОЙ ВОЛНЫ».

Пластика кадра — пластичность сюжета

В данной статье рассматривается эстетика режиссеров французского кино Жан-Люка Годара, Жана Риветта, Эрика Ромера, Франсуа Трюффо и др. Автор обращает особое внимание на влияние Синематеки и круга журнала «Кайе дю синема» на формирование художественного вкуса, пристрастия к киноцитатам и культя визуальной достоверности у представителей «новой волны». Воссоздается атмосфера эстетического переворота и техника съемочного процесса, анализируется специфика языка и видения мира. В статье говорится о роли элементов интервью в художественной материи фильма и об установке на открытые финалы, о невозможности традиционно строить сюжет и подводить итоги ввиду незавершенности самого жизненного процесса. Метод режиссеров «новой волны» напоминает коллаж в тех случаях, когда «вырезка» (découpage) из действительности прямо внедряется в кинопоток. Но более часты иные решения: жизнь незаметно, словно обходя режиссера, прокрадывается в его мизансцену. Тогда сливаются в единстве две реальности — стихийная, рожденная вне режиссерской воли, и реальность индивидуального творчества.

Ключевые слова: кинематограф, эстетика, новая волна, Синематека, Кайе дю синема, достоверность, режиссура, натурные съемки, декупаж, цитата.

Крючкова Валентина Александровна (1939—2018) доктор искусствоведения, главный научный сотрудник отдела зарубежного искусства, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Москва

KRUTCHKOVA VALENTINA A.

*Visual Form In the Films
Of the French New Wave*

Plasticity of the frame—plasticity of the plot

The film aesthetics of the French cinema directors Jean-Luc Godard, Jean Rivette, Eric Rohmer, Francois Truffaut, etc. is discussed in the article. The author pays special attention to the influence of the Cinematheque and of the circle of the magazine “Cahiers du cinéma” on the formation of the New wave artistic taste, the addiction to visual quoting and attraction to visual naturalism. The atmosphere of aesthetic revolution and the filming technique are described, the specificity of language and vision of the world is analyzed. The article deals with the role of interview elements in the artistic matter of the film and the commitment to the open finals, the impossibility to create a traditional story and to make a generalization because of the incompleteness of the life process. The method of the New wave directing resembles a collage in cases where “clipping” (découpage) actually embedded in the film aesthetics. But other decisions are more frequent: life imperceptibly, as if bypassing the director, sneaks into his mise en scene. Then two realities merge into the indivisible integrity—spontaneous, born out of directorial will, and reality of individual creativity.

Keywords: cinema, aesthetics, New wave, Cinematheque, Cahiers du cinéma, directing, location shooting, decoupage, quotation.

Krutchkova Valentina A. (1939—2008)
Doctor of Arts, Chief Researcher of the Foreign Art Department, Institute of the Art Theory and History of the Russian Academy of Arts, Moscow

*Каждый образ, каждое движение
укрепляли мое убеждение
в скрытом родстве
художника и кинематографиста*
Жак Риветт

«Новая волна» влилась во французское кино своевольно и неожиданно, взбаламутив устоявшиеся нормы «французского качества». В конце 1950-х годов вышло почти одновременно несколько фильмов, снятых молодыми кинокритиками, сотрудничавшими с журналом *Cahiers du cinema*: «Красавчик Серж» и «Кузены» Клода Шаброля (1959), «400 ударов» Франсуа Трюффо (1959), «Моя ночь у Мод» Эрика Ромера (1959), «На последнем дыхании» (1959) и «Маленький солдат» (1960) Жан-Люка Годара, «Милашки» Шаброля (1960), «Стреляйте в пианиста» Трюффо (1960), «Париж принадлежит нам» Жака Риветта (1960). Бурление «новой волны» быстро набирало мощь, в частности за счет притока сил «со стороны» — группы, получившей название «Левый берег» (Ален Рене, Аньес Варда, Жан Руш, Жак Деми, Луи Маль). Вскоре волна разлилась в сильное течение, пошатнувшее устои «поэтического кино» с его ведущим сценаристом Жаком Превером (режиссеры Марсель Карне, Жак Фейдер, Жан Виго, Анри-Жорж Клузо, Жюльен Дювивье, Жак Беккер).

Редакция журнала «Кайе» стала для молодых критиков своего рода клубом, где они вместе с умным кинокритиком Андре Базеном обсуждали фильмы, искали принципы нового кинематографа. На первых порах они дружно стремились к одному — к правде жизни, передаче ее реального обличья. Казалось бы, такая программа не

могла находиться в остром противостоянии программе поэтического реализма, также стремившегося к правдивому отображению действительности. И в самом деле, среди «идолов», избранных кружком «Кайе дю синема», значились имена великого мастера неореализма Роберто Росселини, Робера Брессона, с его предельно строгой, аскетичной манерой описания жизни, Жака Беккера, работавшего ранее ассистентом у Жана Ренуара, и, конечно, самого Жана Ренуара, как художника отстраненно-объективного, стремившегося к «изъятию» собственной личности из «самодвижения» экранных событий. (Ренуар даже говорил, что «режиссер должен притвориться, что он спит».)

Зачинатели «новой волны» полагали, что реализм кинематографа задан изначально его фотографическими свойствами, которые исключают субъективность, разоблачают позерскую фальшь. Годар говорил (и в «Маленьком солдате» герой повторяет эти слова): «Фотография — правда, а кинематограф — это правда 24 кадра в секунду». Так называемая поэтичность, привнесенная сценарием и усиленная актерской игрой, эффектами света, выстроенными в павильоне декорациями — все эти ухищрения «мастерства» вылезали на первый план, обнаруживая в искусности искусственность, то есть подделку под реальность, профессионально сотворенный обман. Изобретенные эффекты воздействовали на эмоции зрителя, но при этом маскировали реальность. Франсуа Трюффо, имевший репутацию ведущего критика «Кайе», писал: «Для меня кино — искусство прозаическое. Абсолютно. Надо снимать прекрасное, но как бы ненароком, просто так. <...> Поэзия буквально выводит меня из состояния равновесия. <...> Я люблю кинематограф за его прозаизм, за то, что это искусство намека, оно не откровенно и таит от нас не меньше, чем показывает. Общая черта моих любимых режиссеров, то, что объединяет их, — это скромность» [3, с. 186]. Именно своей простотой, естественностью, отсутствием лирического нажима пленяли фильмы таких американских режиссеров, как Альфред Хичкок, Говард Хоукс, Орсон Уэллс, Джон Форд, Николс Рей.

Французские режиссеры новой генерации были фактически самоучками — синефилами, у которых ребяческая страсть к кинозрелищам (их детские годы пришлись на время оккупации) перешла в глубокое увлечение кинематографом, его языком. В те времена отсутствия киношкол профессии режиссера обучались «на практике», то есть путем

ассистирования, ученического сотрудничества с крупным мастером. Но зачинатели «новой волны» не проходили этих университетов. Профессиональные знания, умения они фактически получили в Синематеке, основанной в 1936 году Анри Ланглуа: умный, тренированный на просмотрах глаз извлекал из истории кино методы работы, приемы, из которых складывалось искусство режиссуры.

Отнюдь не был посторонним и их опыт работы кинокритиками, более того — возможно, он стал решающим. Позднее Годар признавался, что критика для него стала «дебютом в кинописме. Писать означало делать фильм. Это было нашим открытием, и оно предшествовало режиссерской работе, а не проистекало из нее» [8, с. 12]. В том же интервью Годар говорил об Андре Базене, основателе журнала и авторитетном наставнике своих молодых сотрудников: «Базен был кинематографистом, который не делал фильмов, но создавал кино в разговорах о нем, подобно разносчику слухов» [8, с. 11].

Этот скачок от критических рассуждений сразу к кинопроизводству не должен казаться неправдоподобным. При обсуждении фильмов, различных способов их построения, стилистических нюансов, в сознании вольно или невольно складывался собственный проект кинематографа, почти готовый план его реализации. Оставалось только, собрав группу и взяв камеру в руки, отснять возможные версии концептуальной конструкции, развить ее в разных направлениях. У англо-японского писателя Исигуро Кадзуо есть замечательный рассказ о двух виолончелистах. Тибор, молодой и успешно концертирующий музыкант, встречает женщину, которая представляется известной своей виртуозностью виолончелисткой и предлагает дать ему уроки, чтобы довести его игру до совершенства. Уроки, с замечательными результатами, проходят в виде устных наставлений, без демонстраций на инструменте. В конце выясняется, что Элоиза отказалась обучаться игре на виолончели еще в детстве, поскольку знала о своем великом даре и хотела сохранить его в целостности, не погубить чужими вторжениями. Она была действительно гениальной музыкантшей, осуществлявшей свою гениальность в мысли, в полной сохранности от внешнего мира.

«Все мы в “Кайе” видели себя будущими режиссерами, — вспоминал Годар. — Писание уже заключало в себе способ создания фильма, ведь различие между письмом и режиссурой лишь количественное,

но не качественное» [9, с. 171]. И неудивительно, что самородки «новой волны», не имея за плечами опыта практического «музицирования», стали сразу создавать выдающиеся фильмы, рождавшиеся, как Афина из головы Зевса — готовыми во всех деталях, со всеми необходимыми доспехами.

Однако и приемы, найденные мастерами сформировавшегося в 1930-е годы поэтического реализма, должны были убедительно представить реального человека в реальной социальной среде, с ее мрачной атмосферой и трагическими предчувствиями. Неслучайно некоторые критики того времени рассматривали это направление как стадию натурализма, продолжившую линию Золя и Флобера в новых условиях. Найденная ими стилистика вполне отвечала задачам изображения человека в существующих условиях и не казалась современникам претенциозным эстетством. Однако со временем повторяющиеся приемы, сюжетные ходы, стилевая манера непременно выходят на первый план, застывают в назойливой картинности, и следующее поколение художников стремится избавиться от искусственных клише. Полемика «новой волны» с поэтическим реализмом весьма сходна со спором о правде и правдоподобию в теории классицистского театра, где стремление к миметической законченности стимулировало выработку правил, которые, совершенствуясь, привели к обратному эффекту — исчезала непосредственность жизненных проявлений, иллюзия распадалась под воздействием жесткой конструкции [7].

Так что же такое годаровская «правда, представленная 24 раза в секунду»? Как освободить фильм от любых условностей, неизбежно ставящих преграду свободному течению жизни? Несомненно, наиболее верный, очевидный отпечаток реальности дадут документальные съемки, проведенные без вмешательства режиссера, без поправок на «выразительность» кадра. Направление «новой волны» развивалось в тесном взаимодействии с синема верите (*cinema vérité*) — мощным течением документального кино, самым названием отсылавшим к своим истокам — «Киноправде» Дзиги Вертова. Некоторые режиссеры переходили от документального к игровому кино.

Сближение двух направлений было настолько плотным, что подчас трудно провести между ними границу. Фильмы Жана Руша («Я, негр», 1958; «Хроника одного лета», 1961), Алена Рене («Статуи тоже умирают», 1953; «Ночь и туман», 1955; «Песнь о стироле», 1958),

Криса Маркера («Взлетная полоса», 1962; «Прекрасный май», 1963) далеко отходят от задач простого информирования зрителя. Фильмы-эссе, с их особой интонацией, точно найденной формой, проблемным содержанием, включаются в пространство кинематографа как новый его вид, вызывающий эмоциональный и интеллектуальный отклик зрителя. Человек часто оставался за кадром, в иных случаях входил в него как безгласная натура. Но были фильмы, в которых режиссер опрашивал людей, оторвав их от повседневных занятий. Сейчас интервью в документальных фильмах стали привычными, но и малоинтересными по причине банальности вопросов и ожидаемого автоматизма бездумных ответов. В «Хронике одного лета» Жана Руша (1960), в «Площади Республики» Луи Маля (1974) выхваченные из толпы люди в коротких интервью предстают как личности — мгновенно промелькнувшие и оставившие по себе загадку.

В «Кайе» восхищались созданиями синема верите. Годар, Ромер, Трюффо, Шаброль давали на них восторженные рецензии, часто упоминали в своих статьях как образцы правдивости, раскрывающие новые грани жизни. Но дело не только в этом. Ведь документальное кино может быть абсолютно безгласным и создаваться без сценария, по ходу появления самого материала. И это значит, что содержание фильма может определяться не словесным путем, не литературным «бэкграундом», но путем визуальным. Речь шла не о стилизации образа, не о его насыщении экспрессией или декоративностью, а просто о кинозаписи, аналогичной языковому письму. Эрик Ромер, оспаривая в «Кайе дю синема» представление о кино как искусстве движения, настаивал на том, что его важнейшее качество — пространство: «Пространство, по всей видимости, является генерализованной и сущностной формой его [кино] восприятия, поскольку кино — зрительное искусство. Поэтому произведения, которые обычно относят к чистому кино — фильмы, называемые авангардными — сопрягаются, главным образом, с проблемами пластической экспрессии, с поисками «кинопластики» жеста». (Кстати, в «Кайе дю синема» Ромер публиковался под своим подлинным именем Мориса Шерера [14, с. 41].) При этом, по утверждению автора, речь идет не просто об организации внутрикадрового пространства, но о тотальном пространстве, охватывающем весь фильм, то есть об изначальной широте киномышления. Ромер говорит о «неком

ощущении пространства, которое не следует путать с видением образа или просто с визуальным восприятием» [14, с. 41]. Режиссеру следует создавать фильм как некий мир, развертывающийся по определенным линиям замысленной им пространственной сферы.

Годар мыслил фильм как самостийный поток образов, вырывающийся из-под вербального контроля, смыслющий на своем пути конструкции сценария. Такое происходит потому, что кино вырастает из зрительного начала и, если и не обходится без слов, то использует их лишь как вспомогательный, уточняющий материал. В фильмах лучших мастеров, Гриффита, например, по сути, нет сюжета или он утоплен в изобразительном континууме: «Само название “Сломанные цветы” показывает, что это не рассказ, а картина (*tableau*)» [9, с. 14]. И Годар соглашается с Шабролем, утверждавшим, что в кино важно не сообщение (*message*), а видение (*vision*).

Даже Хичкок, этот мастер триллера, представлялся Годару не рассказчиком увлекательных историй, а, в первую очередь, живописцем. «Даже Трюффо, — с сожалением отмечает Годар, — расспрашивает его о темах, о сценариях. Но я, в конце концов, понял, что он был творцом форм, художником. И о нем следует говорить как о Тинторетто, а не только о сценарии, саспенсе или религии. <...> Часто я спрашиваю себя, какие планы фильмов запоминаются. От его фильмов в памяти остаются планы объектов или пейзажа, мельницы, ключа, стакана с молоком» [9, с. 16].

Изобразительная сигнификация отличается от вербальной неопределенностью, размытостью значений, но именно это качество, открытое для разных прочтений, отпускающее на свободу собственное мышление и воображение зрителя, особенно ценилось в кругах молодых режиссеров. В фильме «Безумный Пьеро» Годар вкладывает в уста героя цитату из Эли Фора, где искусствовед говорит, что Веласкес в период зрелости писал не предметы, а промежутки между ними, то есть некие пространственные сгустки, колеблющиеся под воздействием толчков атмосферы и подвижных объектов: «Он бродил вокруг объектов, погруженных в воздушную и сумеречную среду, в фонах затененных или прозрачных он с удивлением обнаруживал трепет цветов, который становился незримым центром его молчаливой симфонии. Ему ничего не нужно было от мира, кроме этих загадочных, непрерывных взаимопроникновений форм и тонов.

<...> Пространство царит. Воздушные волны словно скользят по поверхностям, испуская зримые эманации, очерчивающие и моделирующие их» [6, с. 124–125]. Пьеро произносит свой цитатный монолог в меняющихся сценах, в разных ситуациях, и последняя его часть звучит в пустоте затемненного кадра, словно авторский голос, высказывающий эстетическое кредо.

Фильмы «новой волны» чаруют представшей в них средой — природной, сельской, но чаще всего городской. Поразительны виды Парижа — наполненные движением, увиденные с разных позиций — сверху, широкими панорамами, снизу, неподвижной камерой, перед которой движутся толпы людей, из окна мчащегося автомобиля, когда мелькания пронсящих мимо зданий, деревьев, афиш почти сливаются в абстракцию; наконец, с плеча оператора, который преследует свой объект с дрожащей, подскакивающей в руках камерой. Технические усовершенствования — более легкая съемочная и звукозаписывающая аппаратура, пленка высокой чувствительности, объектив с переменным фокусным расстоянием и высокой разрешающей способностью — позволили внести эти новшества, преобразившие язык и художественный строй кинематографа. Мастером кино съемки, приближенной к естественному видению, был оператор Рауль Кутар, постоянно сотрудничавший с режиссерами «новой волны». Декорации строились в исключительных случаях — почти все, включая жилые интерьеры, снималось на натуре. Тесные комнатухи послевоенной Франции принуждали операторов к почти акробатической изощренности: им приходилось работать, свисая через подоконник, удерживаться на крыше несущегося автомобиля, вести плавные панорамы из неустойчивых положений, с опасных вершин высоких зданий, деревьев. Кроме того, недостаточное финансирование вынуждало не только обходиться без декораций, костюмов, дорогого реквизита, но и требовало быстроты работы, предельного сокращения съемочных дней. Годар успевал создать полнометражный фильм за 2–4 недели, включая работу над сценарием и монтаж.

Все эти стесняющие ограничения, равно как и преимущества технических новинок, привели к созданию новой эстетики кино. Съемочный процесс как будто ускользал из-под власти режиссерской воли, фильм складывался сам собой, саморазвивался — из множества «документальных» эпизодов, из фрагментов реального окружения, из

«посторонних» элементов, встрявших в рамку кадра, из небрежностей спешки, неминуемой при малом бюджете. Однако все эти особенности, как будто вынужденные внешними обстоятельствами, удивительным образом совпадали с намерениями молодых режиссеров, которые сумели сотворить на этой малой площадке, из скудного материала кино своей мечты. И не зря оно получило название «авторского». Режиссер в этом нейтральном, суженном пространстве стал не просто организатором мизансцен, но автором, сочинителем фильма.

Вошедшее в обиход этой группы понятие «авторская политика» точно определяло роль постановщика как единоличного творца. При отсутствии декораций, при заниженной роли сценария (иногда при полном его отсутствии), при отказе от кинозвезд, режиссер получил огромную свободу, стал фактически единственным распорядителем фильма. Художник был больше не нужен, актер, часто непрофессиональный, обычно не «работал над ролью», постигая характер персонажа, но лишь выполнял указания режиссера, то есть работал под его диктовку. Сценарий лишь намечался в общих чертах; диалоги, жесты, действия находились по ходу съемок. Появилось выражение «камера-стило», то есть процесс создания фильма приравнивался к литературному письму, к быстрым зарисовкам с натуры. С отказом от преднамеренности, с работой на ходу появился элемент импровизационности, как будто невозможный в тяжеловесном и многолюдном процессе кинопроизводства.

Притом что фильм оказался в руках одного человека, изображение стало главным средством киновысказывания, его языком. Светочувствительная пленка — очевидность, несомненность свидетельства, предъявляющего точный отпечаток внешнего мира («24 слова правды в секунду»). Но человек середины XX века хорошо понимал, что эта правда — иллюзия, сотворенная хитроумным техническим изобретением и личным видением управляющего им человека. Сама прозрачность пленки, хранящей светотеневую проекцию реальности, выдает иллюзорность запечатленного на ней светового фантома. Но этот «недостаток» для меткого, хорошо тренированного глаза выходцев из «Кайе» представал достоинством, поскольку двойственность изображения, его «ложная правдивость» открывали новые творческие возможности, о которых едва ли догадывалось предшествующее поколение кинематографистов.

Годар говорил в одном из интервью: «Будучи критиком, я представлял себя создателем фильма. Сегодня же я все еще вижу себя критиком и в определенном смысле являюсь им — даже в большей мере, чем прежде. Вместо того, чтобы писать критические статьи, я делаю фильм, но критическое измерение подспудно присутствует в нем» [9, с. 171]. И в самом деле, многие фильмы «новой волны» — не только истории, рассказанные киноязыком, но и критические суждения о самом этом языке. Интервью, включенные в повествовательную ткань, сразу выталкивают нас из сотворенного пространства наружу, к записи фрагмента реального мира. Ту же роль играют крупные планы персонажей, внезапно обернувшихся к кинокамере, устремивших вопрошающий взгляд к зрителю. Многочисленные вставки из иных, более ранних, фильмов, сопоставления пейзажных, портретных кадров со знаменитыми картинами, цитаты из литературы, вложенные в уста героев — все эти приемы метарассказа, «разоблачающие» жизнеподобный реализм, раскрывающие его состав и условно-языковую систему, действительно аналогичны критическому анализу, вскрывающему приемы киностроения. Годар говорил, что их фильмы, будучи фильмами эрудитов-синефилов, содержат в себе множество явных или неявных отсылок к кадрам предшественников: «Это ходы того же типа, что и мое пристрастие к цитатам. Почему нас упрекают за это? Ведь в жизни люди цитируют, как им нравится, и у нас есть право делать то же самое. Однако показанные мною люди цитируют то, что нужно мне» [9, с. 173]. Импровизационность выражалась по-разному. Режиссер мог придумать эпизод накануне или уже в процессе съемок; в иных случаях актеры вели диалог, сочиняя его прямо перед камерой, хотя и следуя нити сценария.

Одна из наиболее замечательных находок — импровизированные интервью, подобные опросу людей в документальных фильмах. Чаще всего режиссер задавал вопросы актеру из-за кадра, как в «Маленьком солдате» Годара, «400 ударах» Трюффо; иной раз появлялся реальный персонаж со стороны, как в «Мужском — женском», где девушка, лицо молодежного журнала, отвечает на журналистские вопросы о своих интересах и предпочтениях. Наконец, беседа Наны, героини «Жить своей жизнью», с интеллектуалом-резонером, случайно встретившимся ей в кафе (это философ Брис Парен). Все это нарушало непрерывность фильмической ткани, создавало впечатление прорыва сквозь

нее, выхода в реальность зрителя. Отрывки из других фильмов, часто классических, с совершенно иной стилистикой, выполняли сходную роль, напоминая о том, что изображения на экране — не более чем следы событий, световые миражи, сложившиеся в картину по воле ее создателя. Эти вырезки из потока жизни, их приравнивание к фантазиям прошлым и настоящим, включение в кадр книжных обложек, постеров с репродукциями картин, цитат из романов и поэм — все свидетельствовало о том, что и вымысел, и то, что мы называем реальностью, имеет свою скрытую оборотную сторону: на изнанке открывается плотное сплетение физического мира и его восприятия — нераздельность материи и психики, обусловленная устройством перцептивного аппарата человека.

Творцы «новой волны», как мы знаем, стремились к максимальной достоверности в передаче внешнего мира. Нарочитые метафоры, «рифмовки» образов, эффектные природные мотивы, экспрессия композиций и контрастов светотени, тщательно проработанные крупные планы — все это отвергалось ими с не всегда оправданным высокомерием. Притязания на психологические глубины, на раскрытие человеческой природы, характеров были им также чужды. Возможно, они догадывались, что чем величественнее задачи, тем выше риск их провала, тем вероятнее впасть в смехотворную претенциозность. Или они просто считали, что киноизображение само по себе интереснее любой патетической ауры, любых драматических выдумок, хитроумно построенной интриги.

Во всяком случае, камера под их руководством скользит по поверхности жизни, гонится за ее случайными проявлениями. Как говорил Шаброль, «фильм должен легко пониматься с самого начала. Лучше, если его фасад кажется гладким» [12, с. 89]. Правда, гладкий фасад в триллерах Шаброля скрывает за собой психологические конфликты с неожиданными развязками. Полицейский сюжет постепенно проступает из «видимостей» обыденной жизни. Но зримая поверхность не только углубляется в невидимую драму — она важна и в своей автономной сущности, как важная составляющая фильма. Появился даже термин «физическое кино», и современный автор удачно предлагает заменить в описании этого направления понятие «психологизм» термином «бихевиоризм», где речь может идти только о внешнем поведении, как будто не мотивированном работой сознания [5, с. 151].

Протагонисты этих фильмов — люди, как будто выхваченные из толпы. В некоторых из них заурядность персонажей и их поступков подчеркивается тем, что действие происходит на отдаленной окраине, и герои в актерском исполнении смешиваются с коренными жителями какого-то затерянного поселка («Пуэнт Курт» Аньес Варда, 1955; «Красавчик Серж» Шаброля, 1958). В новелле Эрика Ромера «Площадь Звезды» из сборника «Париж глазами...» уличная толпа, снятая затынутыми планами, наконец выплескивает из себя фигуру человека, за действиями которого продолжает следить объектив.

Пристальный интерес к внешнему, сугубо зрительному, аспекту означал некое рассредоточенное, блуждающее созерцание, со случайными остановками взгляда на «посторонних» деталях, задерживающих развитие сюжета, отвлекающих от логики поведения действующих лиц. В фильмах, следящих за «потоком жизни», действия персонажей часто бесцельны, направляются не их волей, а случаем, ходом внешних событий. Если бесшабашное поведение Антуана Дуанеля в «400 ударах» объясняется его малолетством, то как понять абсолютную пассивность Наны, скатившейся на дно и принявшей нелепую смерть? Точно так же скользит вниз, не сопротивляясь, протагонист «Знака льва» Эрика Ромера.

Какую роль играют долгие разговоры ни о чем в начале фильма «Мужское — женское» Годара, длинный и неправдоподобный эпизод с танцем грабителей в его же «Особой банде»? Зачем понадобился Аньес Варда в ее «Клео» протяжный эпизод с обрывками бесед посетителей уличного кафе? Зачем вообще такое количество «пустых» эпизодов, подробно прослеживающих рутину повседневности, заурядный автоматизм быта, не несущих никакой информации? Зритель постоянно спотыкается о какие-то околичности и «ненужности», отвлекающие от сути дела. Но если персонажи фильмов не могут отчитываться в своих поступках, то режиссеры, постоянно отвлекающиеся от темы, застревающие в сторонних подробностях, конечно, делали это вполне целенаправленно. Скользящий по поверхности взгляд с остановками на случайных мелочах открывал естественную стихию жизни, ее самостийный поток.

Годар так говорил об основном различии в режиссерском видении: «В общем, есть два типа кинематографистов. Одни идут по улице с опущенной головой, другие — с высоко поднятой. Первые, чтобы

увидеть происходящее вокруг них, вынуждены часто и внезапно поднимать голову, вертеть ею налево и направо, охватывая такими бросками зрительное поле. Они *видят*. Вторые не видят ничего, они *всматриваются*, фиксируя внимание на заинтересовавших их точках. При съемках фильма последовательность кадров у первых будет воздушной, текучей (Росселини), у вторых — сжатой, сконцентрированной до одного миллиметра (Хичкок). У первых мы, конечно, найдем раскадровку разорванную, рассеянную, но в высшей мере чувствительную к соблазнам случайности (Уэллс), у вторых — движения аппарата по помосту отличаются не только необыкновенной точностью, но и вводят абстрактную ценность охвата пространства (Ланг)» [10, с. 139]. К первой группе «свободного кино» Годар относит Бергмана, ко второй — «строгую, точную стилию» — Висконти.

Конечно, Годар относит себя и своих товарищей к первой группе. Висконти стремится сделать «качественный» фильм, и ему это удается, удается без труда. Он действует уверенной рукой профессионала, культурного человека с воспитанным вкусом. Но как раз эта легкость кажется подозрительной автору статьи. Легко дается то, что уже хорошо отработано в прошлом опыте. «Трудность, напротив, состоит в том, чтобы продвигаться к неизвестным землям, идти навстречу опасности, рисковать, испытывать страх» [10, с. 140].

«Бергман — художник мгновения. Единственное, чего ищет его камера — это схватить текущую секунду во всей ее мимолетности и, углубившись, придать ей ценность вечности» [10, с. 147]. Фильмы Бергмана пленяют «дроблением длительности», «перемешиванием временных последовательностей» (*flashback*), что создает скачки в развитии действия. Годар и его товарищи работали иначе, но есть неслучайное совпадение в их методе наблюдения «потока жизни» с бергмановским анализом «психического потока», его непрерывного течения и неожиданных разворотов.

Ведь и на самом деле стихия жизни (во всех вариантах — биологической, доразумной жизни и жизни человеческой, как индивидуальной, так и социальной) движется вольным потоком, с подъемами и спадами, переменными всплесками и крутыми поворотами, дроблениями на мелкие струи под воздействием различных препятствий, часто случайных. Пути жизни и сознания во многом сходны, чем и объясняется пристальный интерес Годара к бергмановским

мгновениям внутренних состояний. Для режиссеров «новой волны» момент случайности, некая вспышка в ровном течении жизни, служил такой же зацепкой, как мгновенное озарение, воспоминание в фильмах Бергмана.

Схватить случай, увидеть его толчок, изменивший русло человеческого существования — важная задача для французских кинематографистов поколения Годара, Шаброля и Трюффо. Подробно описываемая повседневность вдруг меняет свой ход, споткнувшись о какую-то препону. Драма порождается не линейной логикой причинно-следственных связей, а их неожиданным разрывом, ударом внешней силы, взбаламутившей ровное течение жизни. Случайная встреча, неожиданное происшествие сбивают действие с наметившегося пути, создают в сюжете непонятный узел, запутанные переплетения, требующие развязки. Поэтому Годар утверждал, что в его фильмы встроены вопросы, требующие ответов, то есть это фильмы поисковые.

Собственно сюжеты у режиссеров «новой волны» очень просты, чаще всего заимствованы из газетных сообщений в рубрике «Разное», то есть по жанру они часто относились к «полицейским» фильмам, но с упрощенной, урезанной, легко читаемой фабулой. Их загадочность — не в запутанной интриге, а в неких искривлениях киноформы, сбоях в соотношениях структурных элементов. В документальных фильмах Алена Рене, например, идет «поиск возможностей кинематографической техники, но с такими требованиями, что она, в конце концов, перешагивает через собственную цель, и без этого вообще не могло бы существовать современное молодое французское кино. <...> Начиная с его фильма “Ван Гог”, движение камеры — это одновременно и поиск тайны этого движения. <...> И если, например, в фильме “Статуи тоже умирают” демонстрируется тревеллинг, достигнутый посредством монтажа, то следующий шаг — испытать возможности монтажа посредством тревеллинга» [10, с. 191]. Камера проплывает по пейзажам, городским улицам, интерьерам, переходя от крупных планов к дальним, задевает человеческие лица, делает случайные находки, насакивает на затаившиеся детали — это действительно монтаж, но монтаж «естественный», где движение камеры имитирует скольжения и броски человеческого взгляда. Глаз объектива поднимается и опускается, разворачивается в разных направлениях

и так *обнаруживает* реальность, то есть выводит ее наружу, в зону видимости, *показывает*, обходясь без рассказа. И можно сказать, что узкотехнический модуль внутрикадрового монтажа дает модель строения всего фильма, где однообразная рутинная жизнь вдруг прорывается мгновенным выбросом нежданного события, встречей с незнакомцем, попаданием в необычное место. «Я не люблю рассказывать истории. <...> Что меня интересует, так это собирать кусочки» [11, с. 93].

В фильмах «новой волны» есть сюжет, но мы его едва замечаем. Он все время ускользает от нашего внимания, его ход перебивается какими-то «лишними» вставками, мельканием «чужих» персонажей, цитатами, в том числе и чтением литературных текстов, долгим рассматриванием окружающей обстановки, пустой болтовней или серьезными беседами-интервью, как разговор Наны с философом Брисом Пареном в «Жить своей жизнью». Рассказ часто уплывает в туман еще и потому, что он намеренно банален и не способен удержать нашего внимания. Сюжет движется подобно игле — его нить то ныряет в гущу жизни, исчезая из поля зрения, то всплывает из нее, подобно самим протагонистам, которые бредут или бегут сквозь толпу, теряются в ней, снова появляются, уже в другой точке. Как справедливо замечает современный исследователь по поводу фильма «На последнем дыхании», «вопрос о том, арестует ли полиция Пуакара-Бельмондо или нет, в тысячу раз менее значим, чем само его фланирование по Елисейским полям в компании с Джин Себерг. Хореографическое наслаждение от созерцания их живыми людьми более важно, чем неизбежно стереотипное развитие действия в полицейском фильме» [5, с. 154].

Сюжет — не основа фильма, а составная часть, один из элементов его драматургии. Соотношение между этими элементами — гармоничное или конфликтное — и есть *подлинная* тема фильма, его теоретическая драматургия, критический анализ его поэтики. Можно даже сказать, что нарратив вытесняется на периферию, дабы войти в состав других сигнификатов, формирующих смысл. Фабула фильма теперь — не сюжет, а сцепление (или столкновение) формальных элементов. «Фильм — интеллектуальное приключение. Я бы хотел заснять мысль в действии, но как это сделать?» [9, с. 187]. Можно сказать, что такая цель была все же достигнута: неожиданность инородных вставок, создающих критические точки, проблематичные

соотношения структурных связей складываются в фабулу идей; «интеллектуальное приключение», которое и есть «мысль в действии».

Освобожденный от жесткого сюжетного каркаса, фильм отпущен на свободу. Он уже не следует режиссерскому плану, а развивается экспромтом, «случается», подобно хэппенингу, скорее течет, чем строится. Склонные к вольной импровизационности режиссеры «новой волны» не раз говорили о самоорганизации фильма, о некой лидирующей роли самого исходного материала кино, его «подсказок» и выпадающих в ходе съемок «случайностей». Пассивность режиссера, его отказ от диктата, обеспечивала, по их мнению, подлинную свободу творчества. Как нетрудно заметить, такой метод, как и его теоретическая подоплека, представлял собой параллель современной ему абстрактной живописи (ташизм, информель). По поводу фильма «Женщина есть женщина» Годар говорил, что он «течет вдоль линий жизни как река. В нем нет и намека на монтаж: это съемка, кино-хэппенинг. <...> Актеры могли двигаться в пространстве как им заблагорассудится, и Альберт Мейлс (имеется в виду оператор фильма — В.К.) действовал как оператор кинохроники, как если бы перед ним разыгрывались реальные события, которые он не мог контролировать. Я старался организовать хэппенинг наилучшим образом, но не управлять им, как в театре. Я очень хорошо ладил с Мейлсом, поскольку по своему видению он — живописец» [9, с. 212–213].

Усиление визуального аспекта при оттеснении вербального на задний план, несомненно, вело к размыванию нарративных контуров, расплывчатости значений. Многие в событийной части фильмов, особенно в их концовках, остаются неясным, двусмысленным или даже вовсе непонятным. Режиссер отказывается подводить итоги, делать выводы, оставляя умозаключения на волю зрителя. В скетче Жана Руша «Северный вокзал» (альманах «Париж, увиденный глазами...») молодая женщина корит своего мужа за то, что он не доставляет ей необходимых благ. На улице незнакомец останавливает рядом с ней роскошный автомобиль, и из разговора с ним выясняется, что это богач. Он предлагает ей женитьбу, обещая удовлетворить все ее пожелания, но она в растерянности отказывается, и незнакомец бросается с моста, разбиваясь насмерть.

В «Кузенах» Шаброля Шарль, прилежный, трудолюбивый и глубоко порядочный человек, терпящий одну неудачу за другой, падает,

как будто за смертью, еще до выстрела пистолета, направленного на него удачливым вертопрахом Полем. В другом фильме Шаброля, «Красавчик Серж», измотанный жизнью алкоголик, узнав о рождении второго ребенка, громко хохочет и плачет одновременно, и зритель так и остается в неизвестности, родился ли здоровый ребенок или даун, как и первый, быстро умерший. На протяжении всего фильма «Клео от 5 до 7» героиня бродит по городу в ожидании назначенного врачом времени, чтобы узнать результаты анализа, и в тот самый момент, когда она подходит к дверям больницы, фильм заканчивается на крупном плане ее встревоженного лица. Концовка повторяет концовку «400 ударов», но иной контекст наделяет молчаливый кадр иным смыслом. Точно так же «На последнем дыхании» заканчивается крупным планом встревоженного, недоумевающего лица Патриции.

Фильмы «новой волны» и начинаются, как правило, неожиданно: как будто оператор нажимает кнопку в произвольный момент давно начавшегося процесса. Нет никакого введения, предварительного знакомства с ситуацией, с действующими лицами. Обычно под титры идут пролеты камеры над Парижем, его центром и окраинами, и затем мы сразу попадаем в гущу какого-то события. В «400 ударах» это школьный урок, на котором дети передают друг другу картинку с полуобнаженной женщиной, что приводит в ярость учителя. «Стреляйте в пианиста» начинается с ночных кадров, где человек бежит, уходя от чьей-то погони, падает, натолкнувшись на столб. Случайный прохожий его поднимает и сходу предаётся откровениям о своей семейной жизни. В первом кадре «Маленького солдата» сразу на первый план выкатывается машина, и кто-то проверяет документы у водителя. «Клео» начинается с раскладываемых карт Таро, предсказаний гадалки, ввергающих в тревогу молодую красавицу.

В фильме Риветта «Париж принадлежит нам» после долгого проезда по окраинам Парижа камера взлетает вверх и вливается через окно в комнату, где сидит девушка и заучивает английский текст. Поразительно начало фильма Риветта «Безумная любовь». Перед нами пустая сцена, по краям которой неподвижно и молчаливо сидят артисты в ожидании начала репетиции. Их спокойствия не нарушает протяжный, громкий, почти визгливый крик, сходный с плачем маленького ребенка.

Развитие годаровского фильма «Мужское — женское» многократно прерывается такими загадочными пустотами — дырами, в которых звучит эхо скрытых событий. Начало фильма — молодой журналист, пишущий политическую статью. Вскоре мы перенесемся в кафе, где герои обсуждают свои дела, а на заднем плане беседуют мужчина и женщина; вдруг мужчина резко поднимается и покидает кафе, женщина бросается за ним с пистолетом в руке, стреляет и, кажется, убивает своего собеседника, в котором мы вдруг узнаем Годара. Возможно, здесь есть намек на бартовские высказывания о «смерти автора». Коль автор убит, дальше фильм как будто складывается сам собой — из импровизированных бесед актеров, «интервью», обрывков вынесенных за кадр происшествия.

Прохожий, попросивший спичку, чтобы закурить, зайдя за угол, сжигает себя. Поль рассказывает о встрече со странным незнакомцем, который, постоянно обгоняя его, задает один и тот же вопрос, а затем вонзает в себя нож. Все это происходит на фоне скудного быта молодых людей, вынужденных жить общиной из-за нехватки денег. В конце мы узнаем (из кратких разговоров), что Поль получил наследство, купил квартиру, собрался жениться на своей возлюбленной и... выпал из окна. Ровное течение заурядной повседневности скрывает за собой невнятный хаос непостижимых, трагических событий. Когда неожиданная смерть Поля объясняется кем-то как случайность, Мадлен несколько раз повторяет «Я сомневаюсь», завершая этими словами фильм, наполненный сомнениями, неразрешенными вопросами, прошитый стежками непонятных событий.

Режиссеры «новой волны» часто употребляли вместо слова «монтаж» термин «декупаж» (*décollage*), то есть вырезка, вычленение куска из непрерывного течения жизни. Видимо, этот найденный ими термин исходит из живописного образа. Ведь любую реалистическую картину можно рассматривать как ограниченную рамой вырезку из зримого поля — даже в том случае, если это фантастический, мифологический, сакральный сюжет. Монтаж — склейка, стыковка разных кадров, открывающая широкие возможности для авторских метафор, драматических сопоставлений. Это — метод Гриффита, Эйзенштейна, Дзиги Вертова. Декупаж — иное. Речь идет не о соединении различий, а, напротив, о вычленении из контекста фрагмента, детали, куска целостной картины. В процессе такой фрагментации, дробления

единого на мелкие части чаще всего размываются контуры наблюдаемой ситуации, а значит, теряется изобразительный смысл — ведь при разрывах связей расплываются и зависают значения.

Такие расплывы изображенного в сверхкрупном плане объекта всем хорошо известны по фотографиям. Французские кинорежиссеры редко доводили свои декупажи до состояния смутных пятен, но тем не менее «вырезка» раскачивалась в обширном поле значений. Если понятие «монтаж» заимствовано, в соответствии с установками русского авангарда, из области техники (сборка, скрепление механических деталей), то декупаж — это само изображение, извлеченное из жизни и призывающее к созерцанию, к рассматриванию таких аспектов, которые обычно ускользают от нашего внимания. Монтаж и декупаж — оппозиция, члены которой, несмотря на их противостояние, близки к синонимии, их различие состоит в акцентировании разных сторон: вырезка — склейка, извлечение — соединение.

Но ведь, по сути, поэтика «новой волны» опирается на ту же основу: рассматривать обычное и находить в нем необычайное. Вспомним начальные кадры фильма «На последнем дыхании». Во всю ширь экрана — газета, повернутая к нам последней полосой — с рекламными и юмористическими картинками. Внезапным рывком газетный лист опускается вниз, открывая лицо героя — угонщика машин. Он садится в роскошное авто и, уходя от погони, несется по шоссе, проложенному вдоль лесистой полосы. Машина с камерой, видимо, едет параллельно, то останавливаясь на лице Мишеля Пуакара (Бельмондо), упоенного быстрой ездой, то разворачиваясь к чарующей картине мелькающих мимо деревьев с ослепительными проблесками солнца в их ветвях. Это зрелище настолько увлекает своей динамичной красотой, что мы едва замечаем главное событие эпизода — убийство полицейского. Мишель стреляет, кто-то в кустах падает, удалой лихач несется дальше, и лишь позднее, из разговоров, выясняется, что произошло. Теперь до конца фильма Мишель будет объектом преследования, закончившегося его убийством. Но и эта «драматическая» сюжетная линия уходит в подполье: Мишель продолжает жить своей жизнью, вовлекая в нее и зрителя, понуждая забыть о тревожной ситуации. Это типичная для «новой волны» «авторская политика» — упоение обыденностью с ее непонятным гулом отдаленных событий.

В статьях, беседах с журналистами Годар постоянно упоминал живопись как некий ориентир для кинематографа. Действительно, фильмы, как будто скользят по поверхности, отвергающие глубину во имя видимости, близки визуальным искусствам. Не просто объяснить, почему эта наружность не только влечет к любованию, но и затягивает, вдруг открывая «глубину» в самой себе. Импрессионистам был известен ответ на этот вопрос: как только в картине хорошо знакомого жанра (пейзажа, портрета, вида улицы) проявляется движение формы, она овеивается дыханием жизни. Трепет, непрерывные пульсации поверхности, дрожь цветных точек завораживают зрителя, для него наслаждение. Нечто подобное происходит и в кино, когда «бесцельное» (или едва оправданное сюжетом) движение *одушевляет* кадр. Эта особая одухотворенность, не имеющая отношения к душевным движениям и человеческим драмам, эмоциональным состояниям, вложенным в пейзаж, — новаторское открытие, найденное в *визуальной* природе кино.

Автономное движение здесь настолько действенно, что оно заслоняет, перекрывает драматические погони, спасительные уходы, перестрелки и прочие атрибуты фильма-экшн. Французский исследователь справедливо замечает: «Перемещение как самоценный акт рвет связи с действием типа голливудского кино. Это характеризует почерк «новой волны», во всех ее тенденциях, и решительно отличает ее от стиля американского кино. Речь идет о физическом кино, где перемещения героя оказываются в самом центре интереса» [5, с. 153]. Драматургия современных фильмов часто развертывается в пространстве городов, пейзажей, существует множество видовых, документальных съемок, но по какой-то причине они не производят такого же впечатления, как в созданиях «новой волны». Здесь вездесущая камера словно пронизывает материальное окружение насквозь, сплетая воедино игровое и хроникальное начала, непосредственное свидетельство и выдумку.

Кинообъектив обладает всепроникающей силой, и на сотворенной им изобразительной ленте фиксируется все, что попадает в поле зрения. Но при этом сам оптический механизм активен, пребывает в постоянном движении, прочерчивает собственный рисунок изменчивой траектории. Камера плывет, стремительно мчится, содрогается, взмывает вверх, описывает круговые, волнообразные движения, вдруг застывает в полной неподвижности. И эта активность создает

«надстрочный» слой кинорассказа, выводящий наружу, в обозримую сферу его сочиненность, вымысленность.

Режиссеры «новой волны» уделяли большое внимание технической стороне: испытывали разные камеры, пленки 16- и 35-миллиметровые, чтобы получить нужный эффект — высокой четкости или размытости очертаний, растянутости или сжатости пространства. Изображение становится важной частью «авторской политики», говорит от имени автора.

Это поколение режиссеров почти полностью отказалось от декораций, значительно расширило съемки в естественном окружении («на натуре», как сказал бы художник). Сюда вошли вокзалы, парки, кафе, клубы, гостиницы, интерьеры жилые и общественные. Городские пространства — широко распахнутые и закрытые — стали местом скитаний, беспокойных перемещений героев и, одновременно, их свободного бытия, ощущения любого участка среды как места собственного обитания. «Париж принадлежит нам» — в ответ на суждение Шарля Пеги «Париж не принадлежит никому», приведенного в качестве эпиграфа к фильму Риветта. (Напомним, что время «новой волны» непосредственно предшествовало времени массовых протестов. И, видимо, не без оснований высказывается мнение, что молодежное бунтарство началось с выступлений против увольнения директора синематеки Анри Ланглуа, фактически взрастившего своими кинопоказами новое поколение режиссур).

Снимая на улице или в кафе, кинематографисты, как правило, не просили удалиться посторонних, актеры играли в толпе, среди посетителей кафе или танцевальных залов. Конечно, при этом возникало немало помех, но режиссерским умением они вплетались в ткань фильма, лишь усиливая ощущение естественности. Чьи-то случайные проходы сквозь мизансцену, затягивание в кадр всякого «мусора», засветки пленки фарами машины или вышедшим из облаков солнцем — все случайности, все огрехи оказывались уместными, шли на пользу фильму. В уличных кадрах «На последнем дыхании» видно, как некоторые прохожие с любопытством оглядываются на прогуливающих актеров, а в заключительном эпизоде, когда тяжело раненый Мишель бежит по авеню Елисейских полей, вдоль тротуаров выстраивается целая толпа зевак — вполне обычная реакция людей как на полицейские погони со стрельбой, так и на киносъемки.

Точно так же шла работа и со звуком. Распахнутое окно тотчас же впускало в комнату разнообразные уличные шумы. Разговор героев шел на их фоне, и они не устранились даже в тех случаях, когда частично заглушали речь.

Затекшие в фильм куски реальности усиливали ощущение спонтанного, подобно самой жизни, развития фильма. Беседующий с Наной профессор («Жить своей жизнью») утверждает, что «ошибка тоже может быть истиной». Годар в своем интервью приводит эту мысль в несколько иной формулировке: «Ошибка необходима для открытия истины» [9, с. 178]. С этим трудно не согласиться, и режиссеры «новой волны» не только не исправляли «промахи», но интегрировали их в состав фильма, создав новую кинопоэтику. Метод напоминает коллаж в тех случаях, когда «вырезка» (*découpage*) из действительности (интервью с людьми, цитаты из других фильмов) прямо внедряется в кинопоток. Но более часты иные решения: жизнь незаметно, словно обходя режиссера, прокрадывается в его мизансцену. Тогда сливаются в единстве две реальности — «ошибочная» (она в данном случае и есть подлинная) и вымышленная, искусственно сотворенная, но имеющая своей целью показать правду. То и другое укладывается в один регистр, уравнивается изображением на киноплёнке. Что в таком смешении превалирует, что является направляющей линией, основным стержнем картины?

Двое наиболее склонных к рефлексии выходцев из «Кайе» дают на этот вопрос одинаковые ответы. Годар, как мы помним, утверждал, что в его фильмах содержится критика кино, что каждый из них — одновременно кино и теория кино. Более развернуто высказывался Жак Риветт. По его мнению, лучшие фильмы несут в себе «тему истины и лжи, а в кино другой темы нет: мы задаем вопросы о правде, неизбежно используя неправду. Представление как тема. Использовать его как тему фильма — откровенный жест, а значит, так и должно все делаться» [2, с. 235]. Ранее реальность и ее видение мыслились как единое целое, не допускавшее сомнений в своей достоверности. Более молодое поколение увидело иную связь — неустранимой взаимозависимости отдельных начал. Но правдивость *двусторонней* реальности, будь она и представлена в отстраненно-объективном видении, вызывает подозрения: «Просто запечатлеть на пленку проявления, образ жизни и бытия, крошечный личный космос; снимать

фильм хладнокровно и документально; позволить Вселенной жить, в то время как камере отводится роль свидетеля, глаза. <...> И Вселенная, и взгляд — реальные, так как реальность существует, только когда мы обращаем на нее взгляд, и, наоборот, взгляд целиком зависит от его отношения к реальности. Неразрывно связанные с реальностью, в которой наружность и проступание внутреннего перепутаны, где видение может создавать материю (трелеллинги Ренуара), а материя может быть причастна видению — без предшествующих установок или причинной связи. Одна и та же реальность с двумя лицами — запутавшаяся и исчезнувшая в созданном» [2, с. 13–14].

Именно такую реальность — манящую своей двуликостью, пропадающую (исчезающую) в собственной видимости — мы видим в созданиях Риветта. Фильм «Селина и Жюли совсем заврались» (1972) рассказывает о двух девушках, одна из которых интересуется магией, а другая называет себя волшебницей (выступает с фокусами на эстраде). Фильм начинается с истории их встречи — с погони Жюли за Селиной, которая несется по Монмартру, роняя по дороге шарфы, пояса и платки. 15-минутный эпизод протекает безгласно, Селина ускользает, но затем девушки встречаются в библиотеке. «Волшебница», лишившаяся места няни в каком-то доме, поселяется у начинающей «колдуньи» Жюли. Бурная, длительная, но молчаливая сцена погони создает странное впечатление завязания действия, его остановки в динамическом состоянии. Селина рассказывает невероятные истории своих путешествий по экзотическим странам и, набирая все больший разгон во вдохновенном вранье, не может остановиться. Жюли направляется по адресу дома, из которого Селина едва унесла ноги. Дом, похоже, заколочен и необитаем, но на звонок дверь открывается, и Жюли становится свидетельницей какой-то семейной сцены. Затем она, вместе с новой подругой, наведывается в загадочное жилище многократно, и всякий раз они попадают на один и тот же момент семейной жизни, увиденный с разных углов и в чуть разном временном промежутке.

Они оказались в некоем стереофильме, точнее — в его эпизоде, показывающем, что ребенку в этом семействе грозит смерть. Жюли и Селин «встречают в фильм», вмешиваются в ход событий и спасают девочку, убегая с ней из зачарованного дома. В конце они втроем плывут в лодке и встречаются плывущих мимо них персонажей из «той»

реальности — оцепеневших, замерших в неподвижных позах. Но в самых последних кадрах повторяется ситуация начала фильма: Жюли убегает, роняя свой учебник магии, а Селин бежит за ней, окликающая, как незнакомку. Мы понимаем, что история двух колдуний — это тоже фильм, который запускается во второй раз, хотя и с переменами ролей.

Риветта часто корили за излишнюю растянутость его фильмов. «Селин и Жюли» длится больше трех часов, «Безумная любовь» — четыре с половиной, *Out 1* занимает 13 часов (сокращенная версия — шесть). Однако длинноты Риветта оправданы и в смысловом отношении, и в логике визуальной системы. Действие в его фильмах часто застревает в зрительно густых и неподвижных массах, механизм движения застопоривается, вплоть до образования пустот (паузы черного экрана — своего рода разрывы в ходе повествования).

«Режиссер знает, — писал Риветт, — как иногда можно использовать всю поверхность экрана, соединить все воедино своим энтузиазмом, играть в игру, которая ограничена или бесконечна, или же, как можно перевернуть сюжет с ног на голову, создать зоны молчания, области неподвижности, провоцируя пробел и верную паузу» [2, с. 43]. И далее: «Новые методы раскрыли красоту пустоты свободного и открытого пространства, по которому пробегает ветер — и это дает знание, как полностью раскрыть образ и больше не бояться пробелов и дисбаланса» [2, с. 43].

Двуликая реальность, «запутавшаяся и исчезнувшая в созданном», проявляется и повторах эпизодов, как будто размноженных оптической механикой, и в съемках некоторых кадров через отражения в зеркалах, и в театральные преобразованиях двух «волшебниц». Одна видимость входит в другую, сплетается с ней, снова расходится, доводя до сведения зрителя, что искусственная «копия» естественного видения не только противостоит ему, но и разъясняет, поскольку представляет техническую модель природного устройства. Эти параллели настолько близки, что могут даже подменять друг друга. Нетрудно заметить, что фильм, демонстрирующий когнитивный диссонанс, опирается именно на зрительный аспект. Если увидеть, что сам сюжет раскрывается, прежде всего, через изобразительный ряд, «длинноты» уже не покажутся скучными.

Снятая несколько ранее «Безумная любовь» (1968) по форме не отличается такой изощренностью, и, на первый взгляд, как будто не

выходит за рамки реалистической эстетики. В театре идут репетиции «Андромахи» Расина. Режиссер, недовольный игрой своей возлюбленной, Клер, отстраняет ее от роли Гермiony. Обиженная и подавленная профессиональной неудачей, Клер постепенно сходит с ума и затягивает в свое безумие Себастьяна, у которого работа не ладится, дает срывы. В конце фильма Клер уезжает, а Себастьян возвращается к своей работе, хотя выясняется, что спектакль не состоится.

Безумие героев проявляется не как перманентное тягостное состояние, а отдельными вспышками. Когда Клер мечется по городу в желании обрести собаку «по образцу» на фотографии, когда она развлекается с магнитофоном и телефоном, пробуя различные комбинации, когда Себастьян вдруг начинает резать на себе рубашку, когда оба они рисуют на обоях, превращая цветочки в рожицы, громят квартиру с безудержностью разбушевавшихся детей — в этом нет ничего гнетущего, пугающего — герои «слетают с катушек», как это может случиться с любым нормальным человеком. Их «ненормальность», то есть выход за пределы «установленных норм», представляется чем-то вроде самозабвенного бунта, как в акционистском искусстве 1960-х годов. Особенно близка к хэппенингу сцена с погромом комнаты. Молодые люди выплескивают свои обиды в абсурдных действиях, бросают вызов в пустоту, обретая символическую (но и психологическую) свободу. В конце они снова входят в спокойную колею, возвращаются к регулярной жизни в повседневности. Последний кадр фильма повторяет его начало: долгий тревеллинг по полукружью актеров, ожидающих начала репетиции.

Действие фильма течет по двум руслам — театр и повседневная жизнь, в чем нетрудно усмотреть любимую тему Риветта. Однако это соотношение усложняется тем, что две линии отчетливо разведены и противопоставлены. Вся история любовных отношений Себастьяна и Клер предписана сценарием и снята, как принято, на 35-миллиметровую пленку. Это — «кино», то есть сочиненная, вымышленная реальность. Репетиции, с другой стороны, должны завершиться спектаклем, воссоздающим на сцене трагедию Расина. Но как раз эти театральные эпизоды представляют документально зафиксированные реальные ситуации.

По договоренности с Риветтом режиссер Кальфон, выступающий здесь в роли Себастьяна, собрал актерскую труппу и приступил

к репетициям. Работа шла всерьез, актеры не знали о двойном замысле, и Кальфон был настолько увлечен созданием спектакля, что возмущался «неуместным» вмешательством киношников. Эти репетиции снимал на 16-миллиметровую пленку телевизионный режиссер Андре Лабарт, делавший в то время серию передач «Кинематографисты нашего времени». Команда документалистов со своей аппаратурой время от времени появляется в кадре. Киногруппа Риветта находилась в стороне и по его команде включалась в работу, снимая происходящее на 35 мм с рук, со штатива, с операторской тележки. Таким образом, весь «живой» материал переводился на пленку дважды.

Вымышленная жизнь и подлинность оборотной (закулисной) стороны театра — эти перевернутые отношения дают неожиданные сочетания — далеко расходятся, сталкиваются, смыкаются, проникают друг в друга. Две репетиции Себастьян проводит дома, на глазах Клер, так что быт и театр сходятся в одном пространстве. Постановка мизансцен, декламация текста Расина, конечно, прерываются обсуждениями ролей, переговорами между двумя режиссерами. Оживленные беседы продолжаются на улице, в кафе, и эти выплески из стен театра создают узловые точки, плотные связки игры и идущей своим ходом действительности. По всей видимости, Риветт не вмешивался в разговоры труппы, сам активно участвовал в них. Во всяком случае, такой естественности поведения и речи, такого отсутствия актерства нам не доводилось видеть ни в одном фильме. Вольные позы и жесты, переброски репликами, быстрые реакции, шутки, общение с официантами дарят особое наслаждение глазу, наделяют черно-белый фильм притягательной красотой, которой не устаешь любоваться.

Это именно зрительная, «живописная» красота. В «Письме о Росселини», опубликованном в «Кайе», Риветт делился своими впечатлениями от «Путешествия по Италии», которое с первых кадров вызвало в его сознании имя Матисса. Фильм не втягивает в политические идеи, но чарует красотой форм: «Прежде всего, необходимо (и достаточно) видеть: отметьте любовь к этим обширным белым поверхностям, едва тронутым чистой линией — деталь почти декоративная. Если дом новый и, по виду, современный, это несомненно означает, что Росселини влекут новшества, самые

недавние свойства нашего окружения и наших обычаев; и это ради простого зрительного наслаждения» [13, с. 121]. Далее Риветт разъясняет, в чем он усматривает сходство полотен Матисса и протяженных кадров Росселини: «На полотне вольно бегущая кривая очерчивает, не допуская оцепенелости, яркие цвета. <...> На экране долгая парабола, гибкая и точная, направляет и удерживает каждую последовательность и затем замыкается на себя с безукоризненной точностью» [13, с. 121].

Сравнение живописи с кино, как видим, опосредуется музыкой, поскольку включается фактор времени. Но тем самым в обоих искусствах подчеркивается абстрактное начало, значительно расширяется функция формы как носителя содержания. Это верно как по отношению к живописи Матисса, так и к фильмам Риветта, Годара, Алена Рене, других кинематографистов «новой волны». Период второй половины 1950-х — 1960-х годов был периодом подъема кинематографа в разных странах — в Италии, Швеции, Японии, Польше, Испании, где выдающиеся мастера обнаруживали в ресурсах своего искусства новые способы раскрытия содержания, открывали нюансы и целые пласты изобразительного языка кино. Его функция больше не ограничивалась выстраиванием повествовательных синтагм; самостоятельные пластические свойства изображения порождали многообразные ассоциации, метафоры и, более того, из них складывался концептуальный каркас, как в хорошо построенной живописной картине.

Такое расширение функционального поля киноизображения — не произвольная выдумка. Оно основывается на свойствах человеческого видения — изначального основания процесса познания. Зрительное восприятие движется к обобщающей картине реальности — от чувственного ощущения к предметному видению, от восприятия к пониманию, от возбуждения рецепторов к мысленной переработке сенсорных данных, то есть к внятной реконструкции окружающего мира. Мысль о глубокой связи в творческом акте потока зрительных впечатлений и их интеллектуальной переработки, лепки целостности из россыпи мелькающих мгновений подробно развернута в интересной работе отечественного эстетика О.А. Кривцуна [1, с. 66–129].

Современные исследования в нейрофизиологии, нейропсихологии дают этой особенности убедительные объяснения. Ведь в них

показана функциональная пластичность мозга и регулируемых им психических процессов. Работа человеческого сознания на всех уровнях — от акта чувственного восприятия до свершения научных открытий, от бытового общения до созидания мирообъясняющих концепций — пребывает в состоянии непрерывного поиска, объяснения реальности в ее непосредственных, простых проявлениях и ее незримых, умопостигаемых свойствах. Этот эвристический путь уклоняется от линейных закономерностей, твердо очерченных понятий, от жесткой логики причинно-следственных связей.

Напротив, сознание в своем упорном стремлении к ясному видению, точному пониманию постоянно сбивается с верного пути, забредает в дебри, петляет, как будто с намерением выйти из хорошо освещенного, четко очерченного круга. И эти блуждания по закоулкам, как показано в недавних исследованиях, как раз и приводят к искомой цели — туман рассеивается, и человек находит внятное объяснение «невозможному» событию, неожиданному явлению природы, несовместимым результатам в научных экспериментах, противоречиям в логике концептуальных суждений. Новая истина открывается через парадокс, оксюморон, нонсенс; ошибочные ходы заводят в такие чащи, где являются иные лики мира. Ведь даже современные экономические теории исходят из того, что участники рынка, тщательно рассчитывающие свои действия, тем не менее «движимы не чистой рациональностью, но подвержены ошибочным суждениям, когнитивным отклонениям, и их мышление в значительной мере определяется как эвристическими поисками, так и социальными нормами» [4, с. 181]. Мозг отличается замечательной пластичностью: он тщательно выстраивает объясняющие конструкции, но ломает, отбрасывает их при поступлении «несоответствующей» информации, заменяет иными. Можно сказать, что плывущие, неопределенные контуры фильмов «новой волны» воссоздают эти свойства и сознания, — пластичного, подвижного — и самой «окраинной» реальности — хаотичной, ускользающей, еще не вставленной в концептуальный каркас. Подвижная пластичность видения творит пластику образа с плывущими контурами и пластику сюжетных трансформеров, меняющих свой смысл по ходу развития повествования.

Список литературы:

- 1 Кривцун О.А. Творческое сознание художника. М., 2008. С. 66–129.
- 2 Rivett Ж. Статьи и интервью. 2012. URL: <http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/writing.html> (дата обращения: 12.08.2017).
- 3 Трюффо о Трюффо. Фильмы моей жизни. Статьи. Интервью. Сценарии. М., 1987.
- 4 Dortier J.-F. Lr tournant cognitif de sciences humaines // Le cerveau et la pensée: Le nouvel âge des sciences cognitives. Paris, 2014.
- 5 Douchet J. Nouvelle Vague. Paris, 1998.
- 6 Faure E. Histoire de l'art. Vol. 1. Paris, 1964.
- 7 Forestier G. La tragédie française. Passion tragiques et règles classiques. Paris, 2010; // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.
- 8 Godard J.L. L'art à partir de la vie // Godard. Les années Cahiers. Paris, 1989.
- 9 Godard on Godard. New York, 1986.
- 10 Godard. Les années Cahiers.
- 11 Jean-Luc Godard par Jean-Luc Douin. Paris, 1989.
- 12 Kline T.J. Screening the Text. Intertextuality in New Wave French Cinema. Baltimore and London, 1992.
- 13 Mary Ph. La Nouvelle Vague et le cinema d'auteur. Socio-analyse d'une revolution artistique. Paris, 2006. P. 121.
- 14 Schérer M. Le cinema, art de l'espace // Douchet J. Nouvelle vague. Paris, 1998.