

Виноградов Владимир Вячеславович

РАННИЙ ПЕРИОД В ТВОРЧЕСТВЕ Ж.-Л. ГОДАРА, ИЛИ ЦИТИРОВАНИЕ КАК МЕТОД СОЗДАНИЯ "АНТИКИНО"

Статья посвящена раннему периоду творчества одного из главных реформаторов кинематографа 60-х гг. Ж.-Л. Годара. В работе рассматриваются основные художественные стратегии режиссера этого периода. В центре внимания исследования находится проблема создания Годаром особой модели "антикинематографа", лишенной традиционных повествовательных составляющих.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2011/2-1/8.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2011. № 2 (8): в 3-х ч. Ч. I. С. 37-39. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2011/2-1/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 778.5

Статья посвящена раннему периоду творчества одного из главных реформаторов кинематографа 60-х гг. Ж.-Л. Годара. В работе рассматриваются основные художественные стратегии режиссера этого периода. В центре внимания исследования находится проблема создания Годаром особой модели «антикинематографа», лишенной традиционных повествовательных составляющих.

Ключевые слова и фразы: «камера-перо»; «новая волна»; «синема-верите»; механизм цитирования; ризома.

Владимир Вячеславович Виноградов, к. искусствоведения, доцент
Кафедра киноведения
Всероссийский университет кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК)
vinogradov_v.v@mail.ru

РАННИЙ ПЕРИОД В ТВОРЧЕСТВЕ Ж.-Л. ГОДАРА, ИЛИ ЦИТИРОВАНИЕ КАК МЕТОД СОЗДАНИЯ «АНТИКИНО»[©]

В 1948 г. Александр Астрюк публикует в журнале «L'écran français» статью «Рождение нового авангарда: камера-перо» [3, р. 18]. Это было необычайно важное теоретическое выступление, предвещающее дальнейший ход развития кинематографа. В частности, в своей работе А. Астрюк предполагает, что скоро кино откроет для себя новый путь и станет по форме близким роману или личному дневнику. Более чем за десятилетие он предсказывает массовый приход ручных камер, позволяющих режиссеру работать так, как работает в одиночестве писатель.

С появлением французской «новой волны» становится ясно, что режиссер не ошибался, хотя его отношение к молодому поколению кинематографистов в целом негативно. Принял Астрюк только Годара, считая его в этой плеяде режиссеров единственным новатором, наиболее последовательно воплотившим на практике принципы «авторского кинематографа»¹.

Начальный этап творчества Годара приходится на популярное увлечение во Франции идеями «синема-верите»², несколько однобоко перенесенными из теории и практики Дзиги Вертова. Однобокость заключалась, прежде всего, в том, что его французские последователи восприняли только одну сторону вертовской теории, опирающуюся на факт, на его наблюдение, но почти не уделяли внимание его интерпретации, идейной подаче. Связано это было с тогдашним негативным отношением в среде бунтарски настроенной молодежи к понятию идеологии.

Методология же Вертова (в этом смысле) была абсолютно идеологична, основываясь на документалистском обнаружении факта, но не всякого, а только нужного, работающего на проводимую режиссером идею³. Это, кстати, прекрасно понимали Ж.-Л. Годар и Ж.-П. Горен, его соавтор по группе «Дзига Вертов». В интервью, посвященном картине «Все в порядке», они весьма определенно выскажутся по поводу концепции Дзиги Вертова и своего понимания границ реального:

«Горен: Мы считаем, что разграничение между документом и вымыслом ложно. На экране все вымысел. Это доказал Дзига Вертов в кинохронике большевистской революции. Термин «синема-верите» идет непосредственно от Вертова, но его неверно переводят. Вертов использовал термин «кино-правда». «Pravda» по-русски означает правда, но также называлась и газета большевиков. Вертов подразумевал под «Правдой» «Кино Б». «Б» - первая буква в слове «большевик». Вертов делал самое настоящее художественное кино, используя элементы реальности, чем занимаются и все остальные. Нет большего вымысла, чем речь Никсона по ТВ. Это жуткий вымысел, хотя в нем есть и нечто реальное.

Годар: «Реально твое отношение к этому вымыслу. Вот почему мы сегодня предпочитаем говорить о материалистическом вымысле, в противовес вымыслу идеалистическому. Мы можем охарактеризовать «Все в порядке» как Историю Любви. Это настоящее название. Но мы пытались создать материалистическую историю любви в противовес идеалистической истории любви, которую вы могли видеть на экране в прошлом году» [1, с. 98].

Действительно, Вертов не был независимым и объективным исследователем реальности своего времени, а был искренне убежденным представителем новой идеологии. Таким образом, «киноправда» (термин появляется как киноаналог газете «Правда») объединила в себе два принципа: запечатление действительности (используя принцип селекции) и формирование конкретных идеологических выводов, на которых настаивает сам автор. Причем, авторский голос слышен здесь наиболее отчетливо. Это как раз то, что позволяет говорить об «авторском кинематографе» и его отличии от «неавторского». Частое несовпадение между привычным пониманием правды жизни и

© Виноградов В. В., 2011

¹ Строго говоря, употреблять этот термин в отношении Годара можно только с некоторой оговоркой. В конце шестидесятых режиссер отходит от принципов авторского кино, считая эти идеи буржуазными, и выбирает иной путь, связанный с коллективным творчеством (группа «Дзига Вертов»).

² В переводе с французского «синема-верите» означает «кино-правда», термин, изначально принадлежащий Д. Вертову и введенный в оборот французских кинематографистов Ж. Рушем. Сам Руш видел в «киноправде» не столько средство выявления авторской позиции, сколько режиссерскую тактику «съемки врасплох».

³ Такое отношение к факту роднило его с «фактовиками».

авторским представлением о ней, деформирующим порой до неузнаваемости реальность, ставилась Вертову в упрек даже дружественным ему лагерем левовцев. Первоначально в основе вертовской теории лежала идея совершенного рассмотрения-познания мира, доступного только глазу объектива. Киноглаз был противопоставлен привычной кинохронике, имитирующей обыденное зрение в едином пространственно-временном континууме. Благодаря оптико-механическим свойствам киноаппарата, разнообразным методам съемки, особым ракурсам и монтажным решениям зритель мог не просто смотреть на мир, а рассматривать его и, как тогда казалось, расшифровывать суть явлений (вертовский термин - «коммунистическая расшифровка мира»). Вертов отвергает существующий метод хроникальной съемки, как способ воссоздания внешней стороны явлений в их строго хронологической последовательности. Киноглаз становится не целью, а средством, позволяющим «проникать в суть явлений» путем авторских монтажных сопоставлений. Сам режиссер определял киноглаз как то, что «цепляет одно за другое в любой точке вселенной и в каком угодно временном порядке». Это было важнейшее положение, позволяющее избежать следования классическому «миметическому принципу» в повествовании. Разрушение же миметизма давало возможность (прежде всего для игрового кинематографа) в значительной мере преодолеть степень условности в отражении действительности и предложить иную реальность - реальность авторского дискурса.

Именно наследником этой традиции становится Годар, хотя, конечно же, и он в свое время делает шаг, как и многие другие представители «новой волны», к созданию эффекта документальности на экране. Подобная эстетика «документализма» стала в это время естественным следствием отказа молодых режиссеров от постановочных принципов «папочкиного кино». Дебютанты отказываются как по идейным, так и по практическим соображениям от традиционной системы кинопроизводства. Все их проекты малобюджетны и тематически посвящены современности. Они не используют павильонных съемок, не приглашают известных актеров и снимают на недорогой ручной технике.

«Новая волна» достигает необычайной для того времени легкости, раскрепощенности в своих изобразительных решениях, выгодно контрастирующих с выверенными, театрализованными кадрами «папочкиного» кино, преодолевает логику традиционного классического повествования. Очень многих объединял в это время «документалистский» стиль, ставший глотком свежего воздуха после эпохи «павильонного кинематографа». Некоторые режиссеры в те времена искренне исповедовали «веризм», называя его «киноправдой», но случай с Годаром - совершенно иной. При всей внешней стилистической схожести с «веризмом» ранние картины режиссера абсолютно противоположны этому направлению. Он совершенно не собирается прорываться к реальности с помощью «документализма», хотя вопрос о том, что такое реальность и вымысел в кино, будет интересовать его всегда. Собственно и феномен «новой волны» он будет оценивать через новые отношения между вымыслом и реальностью.

Так что же для Годара реально в кино и как он может войти в контакт с этой реальностью? Просто имитировать реальность, как это делают «документалисты», бесполезно - это все равно ведет к созданию экранной условности, хотя на определенном этапе может приносить свои плоды. Годар выбирает то, что транслируется абсолютно без искажения - реальность авторской речи. Традиционно режиссер пытается заставить зрителя поверить в создаваемую им реальность, которая изначально является вымышленной. Единственно реальным в этой ситуации является сам автор. Причем его дискурс обладает интересным свойством - он нарушает миметическую основу произведения, неся в себе подлинную реальность авторского мышления. Слышимость же этого голоса создает «эффект раскавычивания» текста.

Такой способ создания зрительского ощущения правды заключался не только в попытке воспроизведения естественного мира на экране («жизнь, схваченная врасплох»), но и в разрушении привычной степени условности. С самого начала стратегия Ж.-Л. Годара, искавшего свою «киноправду», вылилась в создание «антикинематографа» с точки зрения привычных форм существования условности на экране. Причем диапазон приемов его необычайно широк - от «документализма» до введения особой театральной условности. Так, с одной стороны, Годар делает шаг к «документализму», к «прямому стилю» в кино (что было чрезвычайно популярно у кинематографистов, противопоставивших себя «папочкиному кинематографу»), а с другой - предупреждает последствия, чтобы именно этот «прямой стиль» не стал еще одной иллюзией, условностью, созданной уже поколением «детей».

И в качестве своего первоначального шага, разрушающего традиционный миметический характер произведения, режиссер выбирает игру. Она воплощается, прежде всего, в рифмовании образов и в попытке создания пространства, напоминающего «бартовский текст» (текст как поле различных цитат).

Никто в кинематографе до него это не делал так нарочито. Конечно же, любой текст, проделав определенную аналитическую работу, можно представить как набор цитат (на этом основана «теория интертекста»). Годар же принципиально настаивает на строении текста, где цитирование и пародийные рифмы становятся фундаментом его повествовательной стратегии.

Говоря о самом раннем периоде творчества режиссера, ограничимся картиной «История воды» (*Une histoire d'eau*, 1958). Это самая показательная работа из всех его ранних короткометражных фильмов в плане демонстрации принципов разрыва с традиционным повествованием. Годар монтирует материал, снятый Ф. Трюффо¹, и накладывает на него свой комментарий. Причем отснятые фрагменты изначально не находятся в прямой связи друг с другом. Надо отметить, что подобная задача впоследствии станет идеальной для многих постмодернистов, стремящихся создать связный текст, сотканный из фрагментов других текстов.

Фильм строится как путешествие героини из пригорода в Париж во время наводнения. Само по себе путешествие представляет собой древнейшую форму ризоматического строения текста. Благодаря подобному

¹ Ф. Трюффо не завершил эту работу, сосредоточившись на своей первой полнометражной ленте «400 ударов».

строению повествование может развиваться в любую сторону, принимая различные формы, вводя любые мотивы и любых персонажей. Конечно, не всегда происходит именно так, но мотив путешествия дает возможность преодолеть в той или иной степени смысловую центрированность. И Годар этим пользуется. Девушка, садясь в лодку, заявляет, что похожа на Артура Гордона Пима. Вскоре появляется еще одна ссылка, на этот раз на Чендлера (его детектив «Блондинка в озере», работающий как намек на возможную гибель героини в этом путешествии). Из этих двух ссылок самой интересной оказывается первая - «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» Э. По - одно из самых загадочных произведений писателя. Этот роман написан от лица молодого человека, погибшего во время морского путешествия (Э. По, пытаюсь мистифицировать это произведение, выдавал его за подлинные записки погибшего мореплавателя). Сам роман представляет собой достаточно слабоструктурированное произведение, состоящее из двух частей, в первой части которого описаны правдоподобные, а во второй части - фантастические события.

Фильм Годара (так же как и роман Э. По) - это путешествие в никуда. Правда, в этом повествовании остается внешний «центрирующий смысл», такой как географическая цель путешествия. Но создается ощущение, что на фоне всеобщего потопа маршрут можно в любое мгновение изменить. Он носит чисто номинальный характер. В этом случае оправдан и открытый финал, который Годар дает вслед за Э. По, причем почти дословно его повторяя. У Э. По: «Мы мчимся прямо в обволакивающую мир белизну, перед нами разверзается бездна, будто приглашая нас в свои объятия. И в этот момент нам преграждает путь поднявшаяся из моря высокая, гораздо выше любого обитателя нашей планеты, человеческая фигура в саване. И кожа ее белее белого» [2, с. 295]. У Годара вместо этой фигуры возникает Эйфелева башня.

Но дело здесь не в экранизации отрывков из Э. По, а в формировании особой стратегии изложения. Задача Годара создать некое кинематографическое пространство (путешествие как нельзя точно подходит), дающее возможность использовать форму литературного эссе, где будет звучать закадровый голос, излагающий нам мысли и воззрения рассказчика. Здесь возникает возможность вводить любые темы и мотивы, и нет никакой необходимости в этом случае использовать приемы по созданию ощущения целостности произведения. В таком устройстве всевозможные пограничные линии стратов могут быть заметны. Причем не обязательно заботится об их четкости и законченности. Линии стратификации non-финальны - они сами предполагают разрывы, изломы, слияние с другой линией. По сути, такого рода произведения в своей идеальной форме были описаны Борхесом в рассказе «Сад расходящихся тропок», У. Эко в романе «Имя розы» (образ библиотеки-лабиринта - семиотической модели мира), Лейчем в его «бесконечном тексте» «космической библиотеки».

Принципиально здесь то, что Годар создает различные интертексты, но они не являются ключами к пониманию основного текста. Например, он обозначает связи с произведением Э. По, благодаря чему, мы можем проследить некую общность между произведениями, но все дело в том, что эта общность весьма относительная и для сущностного понимания ничего не дает. Обычно классическая реминисценция, цитата более существенна и продуктивна для создания смыслового проекта текста. В данном же случае мы имеем дело с фактом потери центрирующего смыслового принципа. Подобный текст словно лишается основного стержня и рассыпается на множество отдельных смысловых ячеек. Это именно то интертекстуальное пространство, где слышно (как по Барту) только эхо других текстов. Метод Годара, основанный на таком цитировании, создает феномен антикино, так как традиционно классическая цитата, как специальная авторская отсылка, должна осуществлять помощь в понимании текста. Ведь сам текст, как говорил У. Эко в «Путешествиях в гиперреальность», механизм ленивый и все сваливает на плечи читателя. Стратегия же Годара иная. Он как бы подсказывает, но это мало что дает для понимания текста, а уж в проекции нескольких разнородных подсказок дает весьма размытую смысловую перспективу. По сути, Годар в своих усилиях по созданию антикинематографа приближается к литературным поискам своего времени - прежде всего, к построению нелинейной структуры повествования.

Список литературы

1. **Борьба на два фронта Жан-Люк Годар и группа Дзига Вертов. 1968-1972:** сб. статей / сост. и пер. К. Медведев, К. Адибеков, Б. Нелепо, С. Дорошенко. М.: Свободное марксистское издательство, 2010.
2. **По Э. А.** Избранное. М.: Художественная литература, 1984.
3. **Astruc A.** Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo // L'Ecran français. 1948. № 144. 30 mars.

EARLY PERIOD IN JEAN-LUC GODARD'S CREATIVITY OR CITING AS THE METHOD OF "ANTI-CINEMA" CREATION

Vladimir Vyacheslavovich Vinogradov, Ph. D. in Art, Associate Professor

*Sector of European Cinema of Research Institute of Cinematography
Department of Film Art Study of All-Russian University of Cinematography named after S. A. Gerasimov
vinogradov_v.v@mail.ru*

The article is devoted to the early period of the creativity of one of the main cinematograph reformers of the 60s - Jean-Luc Godard. The basic artistic strategies of the producer of this period are tackled in the article. The author pays special attention to the problem of Godard's specific model of "anti-cinematograph" devoid of traditional narrative components.

Key words and phrases: "camera-pen"; "new wave"; "cinéma vérité"; citing mechanism; rhizome.