Владимир Виноградов

Новая волна.



18+

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

БОМБОРА
ИЗДАТЕЛЬСТВО

Подарочные издания. Кино (Эксмо)

Владимир Виноградов

Новая волна. Революция авторского кино: от Астрюка до Трюффо и Годара

«Эксмо»
2026

УДК 791.2(44)
ББК 85.374(3)

Виноградов В. В.

Новая волна. Революция авторского кино: от Астрюка до Трюффо и Годара / В. В. Виноградов — «Эксмо», 2026 — (Подарочные издания. Кино (Эксмо))

ISBN 978-5-04-256013-2

Главная книга о французской новой волне от доктора искусствоведения, доцента ВГИКа Владимира Виноградова! Французская новая волна изменила кино так же стремительно, как молодые режиссеры меняли правила игры. Камера покинула павильоны, актеры вышли на парижские улицы, а фильм превратился в личное высказывание — живое, свободное и непредсказуемое. Приглашаем вас в дерзкое путешествие по миру Годара, Трюффо, Рене, Варды, Шаброля, Деми и других режиссеров, которые подарили кинематографу новый язык. Здесь кино не прячется за строгой драматургией. Оно движется, импровизирует, цитирует само себя, спорит со зрителем и вдруг останавливается, чтобы задать главный вопрос: где заканчивается реальность и начинается искусство? Это не сухая история направления, а разговор о кино, которое умеет быть одновременно легким и тревожным, романтичным и политическим, игровым и философским. Владимир Вячеславович Виноградов — киновед, доктор искусствоведения, профессор, преподаватель ВГИКа и заведующий сектором кино Европы НИИ киноискусства ВГИК. Автор исследует историю и теорию кино, европейский кинематограф и выразительные возможности экранного искусства. Его книга о французской новой волне соединяет академическую точность с живым, образным рассказом и вниманием к деталям, из которых складывается настоящий язык кино. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 791.2(44)
ББК 85.374(3)

ISBN 978-5-04-256013-2

© Виноградов В. В., 2026
© Эксмо, 2026

Содержание

От автора 8
Истоки 9
Конец ознакомительного фрагмента. 14

Владимир Виноградов
Новая волна. Революция авторского кино: от Астрюка до Трюффо и Годара

Серия «Подарочные издания. Кино»

В оформлении обложки использованы фотографии:
© Productions Georges de Beauregard / Collection Christophel / Legion-media
Во внутреннем оформлении использованы фотографии:
© Productions Georges de Beauregard, Jean Luc Godard, Ajym Films, Nouvelles editions de Films, Les Films
de la Pleiade, Legacy Collection, Films Marceau, Films 13, Jad Films / Collection Christophel / Legion-media;
© Paris Film / Panitalia / Collection Christophel / Legion-media;
© Filmel / 20th Century Fox / COLLECTION CHRISTOPHE / Legion-media;
© Bryan Wharton / NI Syndication / Legion-media;
© Album, Pictorial Press Ltd, United Archives GmbH, adsR, MSM Archive, SilverScreen, Masheter Movie
Archive, LANDMARK MEDIA, MSM Archive, ARCHIVIO GBB / Alamy / Legion-media;
© Argos Films / TCD / Prod.DB / Alamy / Legion-media;
© John Foley / Opale.photo / Alamy / Legion-media;
© JT Vintage / Glasshouse / ZUMA Wire / Alamy / Legion-media;
© Entertainment Pictures / ZUMA Press/ Alamy / Legion-media;
© Euro International Films / Rome Paris Films / Unidex / Classic Cinema Archive/ Alamy / Legion-media;
© Sandro Simeoni, Yuri Valentinovich Tsarev, Marcel Chica (Chikhanovitch), TERRA, Collection KHARBINE-
TAPABOR, SILVANO CAMPEGGI / Album / Legion-media;
© ARGOS / COMO / PATHE OVERSEAS / DAIEI MOTION P / Album / Legion-media;
© KHARBINE-TAPABOR / Coll. Perron / Album / Legion-media;
© SEDIF, LES FILMS DU CAROSSE / JANUS / Album / Legion-media;
© Georges Pierre / Astor Pictures Corporation / Album / Legion-media;
© PictureLux / The Hollywood Archive / Album / Legion-media;
© United Archives / Imago-image / Legion-media;
© akg-images / Newscom / Legion-media
В оформлении обложки использованы кадры из фильмов Жан-Люка Годара
«На последнем дыхании», 1960 г. и «Банда аутсайдеров», 1964 г.



© Владимир Виноградов, текст, 2026
© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2026

От автора

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

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

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

Истоки

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



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



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

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

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

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

Еще одной важной заслугой Ленара было основание (вместе с Робером Брессоном и Жаном Кокто) самого известного и влиятельного киноклуба *Objectif 49*, который, в сущности, и дал толчок движению «новой волны». Благодаря клубу возникла не только благоприятная интеллектуальная атмосфера для формирования новой кинематографической плеяды, но и

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

была создана площадка, где демонстрировались картины, выходящие за границы коммерческого мейнстрима, – *Фестиваль проклятых фильмов* (*Festival des Films Maudits*) в Биаррице.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

[3] Так изменялась система кинопросмотра от коллективного «люмьеровского» способа в сторону индивидуального «эдисоновского».

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

Путь же монтажных тропов имеет очень важный недостаток – многозначность. Астрюк считает, что новый язык кино, основанный не на монтажных тропах, а на понятии камеры-пера, которой «пишет» режиссер, получит необходимую строгость и отсечет множественность ассоциаций. Действительно, именно с этой проблемой столкнулся Сергей Эйзенштейн в его теории интеллектуального монтажа. Выражение идеи – это фундаментальная проблема кино. Кроме этого, многие монтажные тропы, по мнению автора статьи, сейчас кажутся весьма старомодными и тяжеловесными. Первоначально немой кинематограф стал пленником концепции статического кадра, а позже звуковой так и не смог решить эту проблему удовлетворительно.

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

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

Статья Астрюка имеет эпиграф – фразу, произнесенную Орсоном Уэллсом:

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

Абстракция понимается автором работы как присутствие чего-то не до конца уловимого, не связанного с конкретикой приема, но составляющего такое понятие, как авторский язык, авторский стиль. Астрюк скорее чувствует, чем конкретно осознает, в чем заключается стилевая особенность как таковая. Отсюда стиль есть для него категория, во многом близкая к чувственной. Именно эта чувственная составляющая должна определить новую систему выразительности и, главное, привести зрителя к пониманию тех или иных режиссерских идей. Ему хочется создать то, что он называет языком (скорее, это речь), способным обозначать некую образную систему, стоящую за языковой конкретикой. Она должна раскрывать основы авторской идеи. Астрюк мечтает о таком языке, который позволил бы передать зрителю мысли, не произнося их вслух устами кого-то из персонажей, с помощью особого стиля (его он понимает весьма широко).

---

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

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.