

УДК 791.43.03

***ТВОРЧЕСКИЕ ПОИСКИ Ж. ДЮЛАК: ВИЗУАЛИЗМ, СЮРРЕАЛИЗМ,  
ИНТЕГРАЛЬНАЯ СИНЕГРАФИЯ***

***Гриньков Н.С.***

*студент 4 курса*

*Ульяновский государственный университет,*

*Ульяновск, Россия*

**Аннотация:** Данное исследование представляет собой анализ творческого пути Жермены Дюлак, которая была одной из главных личностей французского киноавангарда 20-х годов прошлого века. Она внесла себя в историю не только как режиссер, начиная с чувственных драм с ориентиром на внутренний мир персонажа и заканчивая околоабстрактными короткими метрами, фундаментом которых являлся ритмический рисунок, но, как и теоретик, создав теорию интегральной синеграфии, в которой попыталась найти истинную сущность такого явления, как кино.

**Ключевые слова:** Дюлак, интегральная синеграфия, кино, киноавангард Франции.

***CREATIVE SEARCHES OF J. DULAC: VISUALISM, SURREALISM,  
INTEGRAL CINEMATOGRAPHY***

***Grinkov N.S.***

*4th year student*

*Ulyanovsk State University,*

*Ulyanovsk, Russia*

**Abstract:** This study is an analysis of the creative path of Germaine Dulac, who was one of the main personalities of the French avant-garde cinema of the 20s of the last century. She made herself into history not only as a director, starting with sensual dramas with a focus on the inner world of the character and ending with near-abstract short meters, the foundation of which was a rhythmic pattern, but, like a theorist, creating the theory of integral cinematography, in which she tried to find the true essence of such a phenomenon as cinema.

**Keywords:** Dulac, integral cinematography, cinema, cinema avant-garde of France.

Францию начала ~~XX~~ ~~год~~ ~~век~~ ~~жизни~~ ~~особ~~ характеризовать поисками новых путей кинематографии. Первые послевоенные годы показали усталость от театрализованных фильмов, нацеленных на коммерческий успех. Духота скопированных с живой сцены сюжетов и скрепы, навеянные другими формами искусства, заполнили все кинопространство, на что невозможно было закрыть глаза. Жажда обособить и утвердить положение кино вылилась в две волны французского авангарда (киноимпрессионизм и дадаизм, перешедший в сюрреализм).

Но еще за некоторое время до этого, в 1911 году, Риччото Канудо, по сути, основоположник теории кино как таковой, публикует статью «Рождение седьмого искусства» в которой во всеуслышание заявляет об исключительной природе кино, о его синтетической основе, которая вобрала в себя и «временное» и «пространственное» искусство. Это была попытка теоретического осмысления новомодной «игрушки», которая воспринималась в большинстве случаев как развлечение. Ему приходит идея общемирового языка посредством изображения. Г. Аристарко, говоря об идеях Канудо, пишет: «Кино это не мелодрама и не театр «...» оно по своей сути является искусством, родившимся для того, что бы полностью выразить душу и тело человека». Кроме этого он предсказал появление цвета, звука, заметил важность ритма, который переходит в монтаж. Создал первый кино клуб КДСИ (Клуб друзей седьмого искусства), который посещался будущими авангардистами [1].

Близким товарищем Канудо являлся Луи Деллюк, также вышедший из журналистики и литературы, и который развил идеи своего единомышленника, но при этом отстаивал независимость синематографа от других искусств. Основной заслугой этого теоретика (хотя сам себя он таким не считал) является введение такой идеи, как «фотогения» в 20-х годах [3]. Это особое состояние, которое приобретают люди и вещи при их съемке, объекты которые выхвачены из потока, сохраняющие при этом свою легкость и непринужденность. Можно предположить, что это понятие характеризовало специфику нового искусства в целом, другими словами это кинематографичность, заключенная в единении поэтического и реального. «Новое искусство дает возможность вновь увидеть то, что автоматизировано будничным, каждодневным восприятием. Не видоизменять, а обрести вновь

Дневник науки | [www.dnevnika.ru](http://www.dnevnika.ru) | СМИ Эл № ФС 77-68405 ISSN 2541-8327

и испытать от этого радость, увидеть подлинную, неискусственную красоту и поэзию «...»Истинная красота вещи заложена внутри неё и связана не только с самим видением, но и с внутренним чувством прекрасного в человеке» [2]. Из этого можно сделать вывод о силе объектива, которая позволяет увидеть обыденные вещи иначе, под другим углом, что напоминает остранение Шкловского [5] только в сфере визуальных образов.

В живописи Деллюк ориентировался на примитивизм и импрессионизм. В силу всех этих факторов образовалась первая волна авангарда Франции: «визуализм», которая ставила целью вызвать определенное настроение с помощью мастерского сочетания языковых средств кино [1]. Одними из последователей этой школы являлись: М. Л'Эрбье, Ж. Эпштейн, Ж. Дюлак и другие. Л'Эрбье ставил на проработку композиции статичных кадров, в то же время, проявляя «антимонтажность». Любил различными способами деформировать изображение (кусочки льда перед объективом, каше с частично неполированным стеклом), что более точно передавало эмоциональное состояние персонажей. Эпштейн говорил об объективности кинокамеры и субъективности человеческого взгляда, об их синтезе при просмотре картины. Кино позволяет увидеть мир таким, каким нам не дано его увидеть от природы. В этих положениях можно заметить немало сходств с киноглазом Вертова. Но в рамках данного исследования наибольший интерес представляет творчество Ж. Дюлак и её последующая теория интегральной синеграфии.

Начальный капитал позволяет Дюлак экспериментировать, не оглядываясь на массовые предпочтения. Она ставит ряд фильмов: «Сигарета», «Испанский праздник» по сценарию Деллюка, «Злоключение», «Прекрасная безжалостная дама» [2]. В своей основе они содержали четкую импрессионистскую тенденцию, ревнителем которого Жермена и была. Её больше всего интересовала еле заметная, но чрезвычайно мощная по своему воздействию пластика, атмосфера, которая создавалась правильно выстроенным ритмом планов и деталей. Это в своей совокупности приводит к запечатлению неуловимых движений души, которые при неумелом нагромождении сюжета и несуразной игре актеров просто испаряются. Всё это она умело использует в своём шедевре «Улыбающаяся мадам Беде», который приносит ей широкую известность. В дальнейшем она снимает несколько сносных, но не примечательных картин, в которых всё больше и

больше отходит от тропинки фотогении, ставя во главу угла ритмический рисунок.

Следующим важным, но при этом противоречивым и небольшим периодом был приход Дюлак к сюрреализму, который ознаменовался фильмом «Раковина и священник» в 1928 году, поставленный по сценарию А. Арто [6]. Это был один из первых сюрреалистических фильм в истории, в центре которого был молодой священник, который в силу сильнейшей страсти воделеет жену генерала. Ирреальность происходящего подчеркивается всевозможными способами, начиная от двойной экспозиции и рапида, заканчивая рваным монтажом с постоянно меняющейся ритмикой и деформацией лиц персонажей. Так же ничем не обоснованная сменяемость разносторонних локаций лишней раз подтверждает сновиденческий характер фильма, особенно запоминается околосфермерный зал с колоннами и полом в шахматную клетку (сразу же в голове всплывает «Седьмая печать» Бергмана, хоть фильм выйдет значительно позже). Это была попытка иллюстрировать психологическую наготу человека с его вытесненными желаниями, в которых порой трудно признаться даже самому себе.

Влияние фрейдовского психоанализа на произведение трудно оспорить. В те года Фрейд имел огромную, хоть и спорную популярность, и общество сюрреалистов относилось с большим пиететом к аналитику, так как сходились с ним во мнении о важности бессознательного и особенно сновидений, как способа отрыва от реальности. В самом фильме присутствует множество образов взятых из теории Фрейда. Так, жена и генерал примеряют на себя роль родителей, которые являются своего рода правителями по отношению к ребёнку (священнику); священник подглядывает за исповедью жены генералу (своеобразный показ полового акта между родителями, который застал ребёнок); попытки священника избавиться от генерала и занять его место (Эдипов комплекс).

Эти моменты настолько отчетливы и заметны, что возможно это и сыграло свою роль в восприятии ленты. Коллектив сюрреалистов, который обладал взрывным нравом, негативно восприняли работу. Особенно недоволен был Арто, чей сценарий, который изначально имел иную задумку, был переделан и реализован по законам фрейдистской логики [2]. Начались в буквальном смысле гонения Жермены со стороны свержреалистов. Этот первый и неудачный шаг наталкивает её на путь создания абстрактных

звукозрительных ритмов, которые будут являться плодами её интегральной теорией кино.

Параллельно созданию картины «Раковина и священник», Дюлак пишет статью «Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия» [6] в которой размышляет о природе кино и его отличительных чертах. Она отмечает упадническое состояние кино, его суррогатность по отношению к другим искусствам, необходима ревизия. Она подмечает слепоту большинства людей, которые не имеют определенного чувства для постижения кино: «И хотя множество умов оценили любопытные возможности кинематографа, лишь очень немногие поняли его эстетическую сущность». Как раз вследствие недопонятой сущности кино появились такие элементы как сюжет, персонажи и т.д.

Но кино не стоит на месте, оно развивается, появляются нововведения технического, так и повествовательного характера, которые приводили пока что не к чувству движения, но хотя бы к чувству жизни, к которому Дюлак относилась с подозрением: «И чем более совершенными в этом смысле становилось кино, тем, по-моему мнению, оно дальше удалялось от своей сущности. Его привлекательная и разумная форма была тем более опасной, что создавала иллюзию». В ответ на всё это рождается импрессионизм, который умел проникать во внутренний мир человека, улавливая тонкий психологизм личности. Она отмечает фильм Абея Ганса «Колесо», которое помимо персонажей и фабулы имел в своем репертуаре настоящее движение дыма, колес, локомотивов, рельс, словно символизирующие о текучести и сбивчивости жизни. Нельзя обойти стороной творчество Рихтера, Эггелинга и Руттмана, которые со своей идеей «абсолютного кино» стояли во главе немецкого авангарда и оказали серьезное влияние на Дюлак. Их ленты («Ритм 21», «Диагональная симфония», «Опус 1», «Опус 2», которые представляли собой абстрактные ритмичные анимации, выказывают идею о превосходстве чистого движения над сюжетом и доходят в этом до абсолюта. Это был огромный шаг вперед, который дал возможность подойти максимально близко к существу кино в понимании Дюлак.

Дюлак приходит к довольно радикальной концепции визуальной «симфонии» [4], которая представляет собой то самое «чистое кино», ритм различных объектов, линий, чего угодно. Ритм ради ритма. Взаимодействие любых предметов, запечатленных на камеру, в их постоянном движении и жажде жизни, безостановочном дыхании и рвении, словно толкаемые

внутренней пульсацией, которая бесконечна по своей природе. Вот она интегральная синеграфия, которая содержит только одно – Движение. Как практическая реализация появляется три короткие работы: «Пластинка 927», «Кинематографический этюд на тему арабески» и «Темы и вариации», которые являются попытками визуализации Шопена и Дебюсси.

«Пластинка 927» представляет собой набор кадров различного характера. Играющая пластинка, крутится в вечном и нескончаемом цикле, проигрывая мелодию, постепенно расслаивается на множество зеркальных копий, которые заполняют экран. Все это сменяется безудержной вакханалией абстрактных линий, похожих на водную рябь. Параллельно этому показывается дождь, куст, часы и руки пианиста, исполняющие композицию. Концентрация движения внутри и между кадров вводят в своеобразный транс, затягивающий тебя в этот вихрь ритма, умиротворение которого всеильно.

Последующая работа, «Арабески», имеет ту же самую идею движения, как основы мира. Снова показано движение воды (только не в своем естественном, а антропогенном виде, из системы автополива и фонтана), растущие цветы, абстрактные линии света. Появляющийся аморфный предмет, состоящий из множества преломляющих изображение пластин, словно материализовавшийся, обретший форму релятивизм, в грубом виде подчеркивает всю многогранность происходящего. В некоторых кадрах появляется женщина в белом шифоне, ритмично движущаяся в кресле-качалке, настраивая сердцебиение зрителя под определенный такт.

Картина «Темы и вариации», являющаяся самой длительной из трех работ, имеет уже явные противоборствующие, но при этом схожие по своей сути, стороны. Представлено множество работающих механизмов и станков, которые в своей ритмике достигли совершенства, движением напоминающие четко структурированный организм. Одновременно с этим показывается балерина, которая исполняя арабески и пируэты, будто пытается одолеть машину или же доказать свою более живую натуру. Но в определенный момент, завод останавливается по звонку, словно на перерыв, камера вырывается за окно и ловит мгновение жизни. Планы роши и бурного течения реки сменяются шелестящими по ветру листьями и цветами. Невероятные в своей лиричности кадры прорастания семян, чьи стебельки тянутся к солнцу, перебиваются движениями рук балерины и таким аналогичным монтажом, объединяются в смесь природы и искусства, Дневник науки | [www.dnevnika.ru](http://www.dnevnika.ru) | СМИ Эл № ФС 77-68405 ISSN 2541-8327

кристаллизуя жизнь. Двойная экспозиция сочленяет лес, реку, природу в целом и человека. Но снова звучит звонок, полёт фантазии улетучивается, и балерина, словно пробуждаясь ото сна, впадает в некую тоску при виде работающего завода, чьи конструкции создают парадокс движения и безжизненности.

Рассматривая главные работы Жермены Дюлак, встречаются фильмы, настолько антагонистические друг другу в своей основе, что возникает ощущение неутолимой и всесторонней заинтересованности автора в постижении метафизики кино, она находится в постоянных поисках той самой неизвестной, но всеобъясняющей формулы. Интегральная синеграфия является еще одной ступенью теоретизации кинематографа, которая концептуально согласуется с первоначальной природой камеры, а именно с фиксацией движения в пространстве. Но одновременно с этим можно подметить тот факт, что отторгая рамки навешанные другими искусствами, Дюлак впадает в другую крайность, добровольно заковывая себя в формотворческие цепи. В попытках утвердить самобытность кино она тонет в абстракциях и ирреальности, тем самым отворачиваясь от явлений реального мира, которые также полны противоречий, движений, ритмов не только материальных, но и духовных, с запечатлением которых может справиться только камера.

#### **Библиографический список:**

1. Аристарко Г. История теорий кино/ Г. Аристарко, пер. с итал. Г. Богемский. – М.: «Искусство», 1966. – 356 с.
2. Виноградов В. В. Стилиевые направления французского кинематографа / В. В. Виноградов. – 2-е изд. испр. и доп. – Москва: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2019. – 448 с.
3. Деллюк Л. Фотогения кино / Л. Деллюк; С предисл. Ю. Потехина; Пер. Т. И. Сорокина. - Москва: Новые вехи, 1924. - 164 с.
4. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности/ З. Кракауэр, сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. – М., «Искусство», 1974. – 424 с.

5. Шкловский В. Б. Искусство как прием/ В. Шкловский// О теории прозы. – Москва : Советский писатель, 1983. – С. 7-23.
6. Ямпольский М. Б. Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911-1933 гг. : [сборник : перевод с французского] / сост., пер., вступ. ст. к разделам, справки об авт. и коммент. М. Б. Ямпольского ; общ. ред. и предисл. С. И. Юткевича. – Москва: Искусство, 1988. – 317 с.

*Оригинальность 94%*