

Секция «История»

Живописная пластика и графика в творчестве Марселя Л'Эрбье на примере ранних немых картин «Эльдорадо» и «Бесчеловечная»

Мальгина Анна Гарриевна

Студент

Европейский Университет в Санкт-Петербурге, факультет истории искусств,

Санкт-Петербург, Россия

E-mail: kopore_mal@mail.ru

Живописная пластика и графика в творчестве Марселя Л'Эрбье на примере ранних немых картин «Эльдорадо» и «Бесчеловечная»

Мальгина Анна Гарриевна

Студент, магистр

Европейский Университет в Санкт-Петербурге, факультет истории искусств, Санкт-Петербург, Российская Федерация

E-mail: animalguina@gmail.com

Эпоха экспериментов 20-х годов во Франции дала мировому кинематографу великое поколение режиссеров: Абель Ганс, Жермена Дюлак, Мэн Рэй, Марсель Дюшан, Анри Шометт, Рене Клер. Марселя Л'Эрбье – одна из значительнейших фигур в кинематографии Франции 20-х, интеллектуал, начавший под влиянием Уайльда, Дебюсси и Клоделя, эстетствующий тиран в белых перчатках, привлекающий на съемки своих эпопей весь Парижский бомонд в качестве массовки (2000 человек в том числе Сати, Пикассо), декорации ему создают Леже, Кавальканти и Малле-Стевенс. В противовес популярному тогда использованию ритмических средств киноязыка Л'Эрбье делает акцент именно на живописно-пластическую организацию пространства, тем самым привносит в кино все новое, модернистское, что было в искусстве.

«Эльдорадо» - первая картина в которой режиссер использует кубические мотивы в организации пространства. В отличие от «Человека открытого моря» здесь больше архитектурного пространства, чем естественного природного. Оно более графично, кубично – всевозможные клетки, вертикали, круглые камни на мостовой, орнаменты в кабаке, в домах, во дворцах Альгамбры. Также здесь появляются первые кубические мотивы в титрах. Причем сглаженный шрифт титров на кубическом орнаменте в течение всего фильма (также как и герои – пластичные на фоне графичного орнамента) преобразуется в кубический (афиши Эльдорадо, на фоне которых стоит Сибилла (Ева Франсис) - главная героиня фильма). Орнамент присутствует повсюду – одежда и украшения героини, стены, двери во дворце, мебель в доме отца ребенка. Но уже в кабаке присутствуют кубические мотивы. Спецификой стиля модерн, к которому обращается режиссер, являлась орнаментировка, которая лишает картину или кадр объема, придавая им плоскостность. Сибилла, как главный пластический элемент картины с помощью танца оживляет графическое пространство, тем самым наполняет его объемом. Более того пластика шута в финальной сцене отражает пластику волнений героини – тем самым усиливает напряжение. В темных кадрах глубину кадра автор создает за счет освещения некоторых объектов.

Другие оптические деформации (кривое зеркало) есть в сцене кабака, где опьяненные уже не мечтами, посетители забываются и засыпают (здесь же режиссер впервые искажает пространство с помощью покосившегося ракурса).

Своеобразные цитаты на живопись импрессионизма показаны с помощью blur (размытие). Впервые героиня в кадре показана в дымке, она как бы отсутствует, в отличии от ее «резких» подруг. Взгляд героини затуманен слезами о больном ребенке, она выплывает из размытой стены и как сомнамбула движется вдоль нее, или же во время танца, взгляд героини теряет резкость, расплывается, таким образом, внешняя эмоциональность заменяется внутренней. Важно, что здесь впервые у Л'Эрбье появляется стекло, но героиня не через него, а через выбитую часть – но пелена все равно наступает на ее глаза – мутное небо наступает ее вместе с тяжелой болезнью сына. Сцена изнасилования героини помешанным шутком окончательно размывает видение героини – она в отчаянии.

Если в «Эльдорадо» Л'Эрбье находится отчасти под влиянием живописи модерна, то уже в «Бесчеловечной» (1923 г.) он полностью перешел к кубизму. Титры с самого начала становятся только кубическими, более того они начинают двигаться. Механистичность движения титров повторяется во время представления номеров на обеде у героини. Артист, как машина крутит бочку ногами, также как и колесо движется в титрах. Сглаженные овальные арки из предыдущих картин превратились в ромбические и треугольные, все больше условности, неестественности. Все, начиная с домов и заканчивая зимним садом в доме у Клэр (Жоржет Леблан), неживое, подчеркнуто геометрично, механично.

Статичные общие верхние планы – это взгляд автора на мир, в котором все – сплошная мертвая геометрия, люди только часть фона, симметрично организованного. Человек – узор на большом полотне грандиозных декораций. В случае же, если режиссеру необходимо показать эмоции на безжизненных масках, он пользуется нижним, ярким освещением (в театре, в лаборатории), которое делает любой объект графичным.

Линия здесь четкая, кубическая, не узорная как в «Эльдорадо», не естественная природная как в «Человеке с открытого моря», она делит пространство на 2 половины, как в театре, так и в доме Клэр – ограничивает свободу и лишает объема. Однотонные кубические декорации в кадре по сути своей плоски, но приобретают объем за счет точечного, а точнее линейного, полосного высветления /затемнения.

Все герои здесь кубические фигуры на графическом полотне задника (более всего это видно в театре за кулисами, когда герои говорят на фоне блуждающих теней, что было ранее в «Эльдорадо»). Только герой Катлена инженер Ленар обладает качествами человека, только он показан вне графики, в естественных условиях (лес).

Даже театр Елисейских полей, яркий пример архитектуры эпохи модерн выполненный Огюстом Перре, в котором поет героиня, Л'Эрбье наделяет кубическими свойствами, деля пространство внутри него на 2 кубические плоскости. Он очищает сцену, пластически выделяя тем самым силуэт певицы. У Л'Эрбье кубизм очистил пространство от излишков модерна. Зрителей он погружает в темноту, и только на общем плане со стороны сцены, мы видим их графичное, пестрое, безликое множество.

Апогей графики здесь – изобретенная героем машина! Все детали (диски, цилиндры, сферы) сделаны с безукоризненной, теоретически рассчитанной точностью, которую природа нам никогда не показывает. В конце фильма режиссер оживляет ее, перебивая

ее крупный план с крупным планом персонажа. По словам Леже, сделавшего ее, он стремился не приравнять человека машине, а, скорее, наоборот, «опозитивировать» ее, что и делает монтаж Л'Эрбье.

Индустрия, в искусстве в виде конструктивизма,дохнула на мир, и дыхание ее было подобно шквалу, пробудившего человека, почти превратившегося в статую.

Л'Эрбье в своей статье «Гермес и молчание» процитировал строки из эссе Уайлда «Упадок лжи»: Искусство есть по преимуществу форма преувеличения, подчеркивания» - трансцендентная игра, цель которой имплицитно составляет Ложь, то есть выражение лживых и красивых вещей; «Искусство начинается с абстрактного украшения, с чистой работы вымысла и относится лишь к ирреальному, к несуществующему»; а вследствие этого «искусство умирает, как только оно перестает быть всецело воображаемым.[1]

Это высказывание и есть характеристика немого периода режиссера. Начиная с гиперболизированного изображения стихии, как персонажа, активно участвующего в сюжете, эволюционируя от диктаторской статики, субъективности и страсти к эстетизации формы как таковой до изящного воплощения жанровой, литературной основы в произведение тонкое и изысканное, фиксируя актеров, в качестве шахматных фигур, элементов фона, масок, а также своего собственного отражения, Л'Эрбье вошел в историю, образец эстета, превращавшего свои картины в эталон пластика-графического искусства.

Список источников

1. Из истории французской киномысли: Немое кино 1911 – 1933. Перевод с французского / Предисловие Сергея Юткевича. – М.: Искусство, 1988. – 317 с.

[1]Л'Эрбье, Марсель. Гермес и молчание. / Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933 гг./ Составитель М.Б. Ямпольский. М.: Искусство, 1988. – с.33

Источники и литература

1. Из истории французской киномысли: Немое кино 1911 – 1933. Перевод с французского / Предисловие Сергея Юткевича. – М.: Искусство, 1988. – 317 с.