

Исторический журнал: научные исследования

Правильная ссылка на статью:

Медякова А.А. Особенности развития французского кинематографа: от братьев Люмьер до возникновения «новой волны» (конец XIX – первая половина XX вв.) // Исторический журнал: научные исследования. 2025. № 4. DOI: 10.7256/2454-0609.2025.4.75384 EDN: OUDUFV URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75384

Особенности развития французского кинематографа: от братьев Люмьер до возникновения «новой волны» (конец XIX – первая половина XX вв.)

Медякова Александра Александровна

соискатель; Исторический факультет; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
Учитель истории; ГАОУ Школа №1306

119192, Россия, г. Москва, р-н Раменки, Мичуринский пр-кт, д. 15

 sasha.copper@yandex.ru



[Статья из рубрики "Культура и культуры в историческом контексте"](#)

DOI:

10.7256/2454-0609.2025.4.75384

EDN:

OUDUFV

Дата направления статьи в редакцию:

03-08-2025

Аннотация: В статье рассматривается проблема развития французского кинематографа, от момента его появления до возникновения «новой волны». Предметом исследования является эволюция французского кинематографа в указанный период (ключевые кинематографические эпохи – от немого кино до фильмов "новой волны", деятельность знаменитых режиссеров, создание новых жанров – комедий, драм, вестернов, мюзиклов). Цель исследования – проанализировать, как внешнеполитическое давление и культурные обмены влияли на французских кинематографистов и кинематографические тенденции. Для этого автор подчеркивает взаимодействие политики и художественного самовыражения, а также рассматривает этапы формирования и становления французского кино и основные достижения кинематографического искусства Франции. Статья показывает, что не только последовательное развитие национальной культуры, но и внешнеполитические факторы сыграли роль в формировании стилистического и тематического развития французского кино, кульминацией которого стало новаторское движение «Новая волна», бросившее

вызов традиционным кинематографическим условиям и отразившее современные социально-политические реалии. Работа основана на принципах анализа и синтеза, методологической базой исследования является сравнительно-исторический метод, опирающийся на анализ фильмов, архивные исследования и контекстуальный политический анализ для выявления взаимосвязи политического климата и развития кинематографа. Исследование предлагает новый взгляд, рассматривая нюансы влияния советской и американской политических идеологий и культур на французское кино – область, малоизученную в существующей литературе. Кроме того, новизна работы заключается в последовательном анализе жанровых особенностей французского кино, меняющихся в зависимости от исторического периода. Результаты работы могут быть полезны при исследовании французского кинематографа, а также взаимосвязей политического контекста и национальной культуры. Выводы статьи подчеркивают, что французский кинематограф выступал не только как активно развивающаяся, несмотря на пертурбации XX века, область культуры, но и как своеобразное зеркало, отражающее ключевые события на международной арене и показывающее основных партнеров Франции – СССР и США – в новом свете.

Ключевые слова:

история кино, французский кинематограф, Франция, США, Советский Союз, бэль эпок, холодная война, культурные связи, новая волна, де Гольль

В наши дни кино приобретает все большую популярность, поскольку «апеллирует к обыденному сознанию» и, кроме того, выступает как «социальный разоблачитель» общества [1, с. 86]. Кинотеатры превращаются в места свободы выражения своих мыслей, зарождения сомнений, размышлений от увиденного [2, с. 97]. Зритель получает возможность самостоятельно формировать свою позицию и сопоставлять ее с тем, что происходит в данный исторический период в его стране и мире. Кино в этом смысле играет роль «обезличенного наставника» – предлагает собственные универсальные жизненные правила и демонстрирует определенные нормы поведения, заставляет задуматься зрителя, кто «друг», а кто «враг» [3, с. 327]. Франция в развитии кинематографа сыграла чрезвычайно важную роль, поскольку стала первооткрывателем в этом виде искусства.

Особенности развития французского кинематографа в конце XIX - первой половине XX в. и посвящена предлагаемая статья. Первый публичный киносеанс был организован в Париже 22 марта 1895 г. в «Гран кафе», когда зрители увидели знаменитый фильм братьев Луи и Огюста Люмьер «Прибытие поезда на станцию Сиота» [4, с. 96]. Показ прошел успешно и стал толчком для дальнейшего развития кинематографа. Уже первые ленты братьев Люмьер, по продолжительности не превышавшие одной минуты, заложили основу для различных кинематографических жанров, таких как документальное кино (например, короткометражный фильм «Выход рабочих с фабрики Люмьер», 1895 г.), кинохроника («Прибытие делегатов на фотоконгресс в Лионе», который состоялся в 1895 г.), игровое кино (например, комедия «Политый поливальщик», вышедшая в 1895 г.). Естественно, это было немое кино: звуковые фильмы появились во Франции в 1928 г. (первый из них – кинокартина «Наполеон»), на год позже первого американского музыкального фильма «Певец джаза» (1927 г.).

Возникновение кинематографа во Франции произошло в период «бэль эпок»

(«прекрасная эпоха»), длившегося с последней четверти XIX в. до начала Первой мировой войны в 1914 г. Он характеризовался экономическим ростом и относительной политической стабильностью в рамках Третьей республики во Франции и на международной арене, хотя именно в это время в Европе складываются две враждебные коалиции, противоречия между которыми приведут к мировому конфликту. В науке, культуре, техническом развитии во Франции наблюдался расцвет, особенно ярко проявившийся в искусстве [5, 6, 7, 8]. Появление кинематографа обогатило не только французскую, но и мировую культуру, способствовало дальнейшему формированию «общества досуга». Франция превратилась в лидера в области ранних кинематографических технологий.

Вдохновившись фильмами братьев Люмьер, французский режиссер и в прошлом артист цирка, иллюзионист Ж. Мельес (1861-1938 гг.) открыл новую веху в развитии кино, придумав трюковые фильмы. Он стал первым экranизировать литературные произведения. Кроме того, Мельес изобрел более совершенный аппарат для съемок вместо громоздкого предыдущего, который получил название «кинетограф». Однако главная проблема, которая стояла перед новатором, была другой: в самом начале развития кинематографа во Франции снимались в основном документальные фильмы, а Мельес хотел создавать кино в самых разных жанрах, смешить, пугать зрителей, заставлять их сопереживать увиденному на экране. В 1897 г. на своей вилле в восточном предместье столицы (Монтрёй) Мельес построил первую в Европе киностудию «Star film», девизом деятельности которой он сделал слова «весь мир в пределах досягаемости» [9, р. 30]. Главным достижением Мельеса являлись его знаменитые трюки, которые он вставлял в фильмы так органично, что получались потрясающие по спецэффектам работы (например, «Четырехглавый человек», 1898 г.). Однако вершиной его творчества справедливо считается знаменитый фильм «Путешествие на Луну» (1902 г.), ставший первым в научно-фантастическом жанре: невероятные декорации, трюки и пиротехника вызвали восторг у зрителей.

После этого успеха Мельес еще более десяти лет снимал фильмы, но они уже не пользовались прежним успехом, а вскоре и вовсе устарели. В конечном итоге с наступлением промышленной стадии производства фильмов он разорился и уничтожил часть своих работ, но его наследие все равно оказало огромное влияние на последующих режиссеров [10, с. 8]. Постепенно в кинематографической практике появились существенные нововведения: так, исчезли сопроводительные надписи и подзаголовки, которые раньше «объясняли» действие на экране. Благодаря усовершенствованию перфорационной системы фильмы стали более продолжительными, и формат максимум в несколько минут, введенный братьями Люмьер, ушел в прошлое. Во Франции начали организовывать традиционные для современного зрителя вечерние сеансы, позволявшие на протяжении более долгого времени наслаждаться просмотром фильмов. Поскольку этот вид досуга становился все популярнее, увеличилось количество кинозалов. Знаменитая киностудия «Патэ» – первая киностудия, созданная братьями Шарлем и Эмилем Патэ в 1896 г. и выкупившая у братьев Люмьер в 1905 г. все права на аппарат «синематограф», способствовала появлению новых фирм по производству пленки.

Технические нововведения дали возможность режиссерам обратиться к самым разным жанрам. Так, знаменитый режиссер и сценарист эпохи немого кино А. Капеллани еженедельно ставил фильмы – от мрачной драмы «Человек в белых перчатках» и сюжетов «жестокой жизни» до экранизаций театральных пьес знаменитых авторов – Э. Золя, В. Гюго, О. Бальзака и многих других [11, с. 986]. В 1908 г. Капеллани был

назначен художественным руководителем Кинематографического общества авторов и литераторов, дочерней компании «Патэ», которая занималась производством литературных адаптаций в кино.

Во время Первой мировой войны кинематограф практически перестал развиваться, однако к 1920-м гг. во французском кино появляется все больше известных имен, оно достигает пика своей популярности. Режиссеры все чаще обращают внимание на соответствие кадра звуковой дорожке и работают над этим до 1930-х гг. После уже упомянутого первого французского звукового фильма в 1928 г. жанр немого кино постепенно умирает. Особенно болезненно это ударило по режиссерам-авангардистам (например, Ж. Дюлак, А. Ганс, Ж. Эпштейн и др.), только недавно приобретшим определенную популярность за счет экспериментов с формой изображения. К тому же французы отставали по техническому уровню от американских коллег и смогли добиться создания качественных звуковых картин только к началу 1930-х гг.

В США в этот период происходит скачок в развитии кинематографа, и тогда же формируется классический образ «мистера Америки», «славного парня», умеющего выбираться из самых непростых ситуаций: «герой-сверхчеловек, помесь святого и рыцаря, он неустраним в бою, всегда сражается за самые высокие идеалы человечества, он понимает людей в их слабости... Если же ему суждено погибнуть – то только на поле брани, а победа все равно останется за ним даже после смерти» [\[12, с. 48\]](#).

Особой популярностью в западных странах, в том числе Франции, пользовались знаменитые гангстерские фильмы (например, «Победитель забирает все», 1932 г., режиссер Р.Д. Рут, «Классный парень», 1936 г., режиссер Д. Блистоун) [\[13, с. 43\]](#). Во многом благодаря США французы открыли для себя новый жанр – мюзикл (известные картины «Парад в огнях рампы», 1933 г., режиссер Л. Бэкон, «Золотоискательницы 33 года», 1933 г., режиссер М. Лерой и др.). В это же десятилетие французские зрители познакомились с фильмами гениального Чарли Чаплина: «Огни большого города» (1931 г.), «Новые времена» (1936 г.) и первый полностью звуковой фильм Чаплина – «Великий диктатор» (1940 г.). Беспрецедентной популярностью пользовался во всем мире американский фильм «Гражданин Кейн» (1941 г., режиссер О. Уэллс): картина стала одной из самых прогрессивных для своего времени благодаря творческой свободе, которую кинокомпания дала О. Уэллсу, несмотря на действовавший с начала 1930-х гг. так называемый «кодекс Хейса» [\[14\]](#) – свод правил и запретов для американских кинематографистов, созданный Ассоциацией производителей и прокатчиков фильмов в 1930-м г. Он должен был «ставить под сомнение естественные и человеческие законы, а также вызывать сочувствие к фактам нарушения таких законов». Уэллс придумал новые приемы при съемке «Гражданина Кейна»: нарушил линейное повествование, ввел принцип «ненадежного рассказчика», использовал низкий угол съемки и т.д. Американские фильмы имели такой успех благодаря развитой киноиндустрии США, центр которой, несомненно, находился в Голливуде. Уже к середине 1920-х гг. большинство прославленных американских актеров и режиссеров стали частью этой студийной системы, которая благодаря своей строгости и неукоснительному следованию правилам превратилась в одну из величайших в мире.

Во Франции кинематограф тоже продолжал развиваться, и в 1940 г. французскому зрителю широкий экран предложил 76 новых фильмов, среди которых особую известность получили картина с антивоенным сюжетом «Великая иллюзия» (режиссер Ж.

Ренуар, 1937 г.) и «Набережная туманов» (режиссер М. Карне, 1938 г.)[\[15, с. 173\]](#), фильм, отличавшийся глубоким внутренним конфликтом героев и ставший образцом поэтического реализма во французском кинематографе. Во время Второй мировой войны кинематограф Франции оказался в плачевном состоянии: еще экономический кризис 1930-х гг. сильно ударили по киноиндустрии, режиссеры в условиях частичной, а после ноября 1942 г. полной оккупации Франции Третьим рейхом потеряли возможность снимать фильмы. Страна мужественно сопротивлялась приказу оккупационных властей «разрешить французам снимать пустые, по преимуществу глупые фильмы»[\[10\]](#), стараясь отстоять право на самостоятельность в творчестве. Однако война на годы отбросила французский кинематограф в его развитии.

Наступление мирного времени не привело к быстрому прогрессу французского кино. Еще в 1944 г., после открытия англо-американскими войсками Второго фронта в Нормандии, французское кинематографическое производство столкнулось с натиском Голливуда, оказавшись таким образом под двойным «кинематографическим» гнетом – немецким и американским. США последовательно поддерживали свои национальные киностудии в их стремлении покорить французский рынок. После освобождения Парижа в августе 1944 г. представитель американского командования майор Кестнер потребовал во французском Комитете освобождения работников кино место для своего кинобизнеса и ключевые позиции для американских фильмов, вытесняя таким образом с экрана французские[\[4, с. 97\]](#). Поскольку во время войны люди практически не ходили в кино, теперь, имея возможность посмотреть новые фильмы, пусть и не французские, они ринулись в кинотеатры и тем самым принесли хорошую выручку голливудским режиссерам.

При этом французский кинематограф, хоть и продолжал находиться в упадке, все же старался составить конкуренцию американским фильмам, выпуская в основном кинохронику (например, получивший большую известность фильм «Освобождение Парижа», 1944 г., режиссеры Л. Дакен, Ж. Гремильон, Ж. Беккер и П. Ренуар) и высокохудожественные фильмы (например, мелодрама «Дети рая», 1945 г., режиссер М. Карне). Выходившие в эти годы французские фильмы нередко находили одобрение и отклик не только у соотечественников, но и за рубежом: так, фильм «Дети рая» удерживался на широком экране 54 недели, он принес Франции доход в 41 млн. франков и при этом получил номинацию на премию «Оскар» в 1947 г.

Хотя первые американские фильмы отличались довольно низким качеством, они пользовались большим спросом. Возникавшие в городах Франции комитеты по защите французского кино стремились спасти отечественные картины, заявляя, что «американские грязные фильмы разрушают французскую экономику и французские умы»[\[16, с. 60\]](#). Французский кинематограф только оживал после вынужденного застоя военных лет и неправлялся с американской конкуренцией. К тому же ему не хватало финансовых средств, которые требовались для восстановления национальной экономики. Окончательное доминирование американского кино установилось уже после войны, когда в мае 1946 г. глава французской делегации, социалист Леон Блюм и госсекретарь США Джеймс Бирнс в Вашингтоне подписали соглашение[\[17\]](#), направленное на реализацию франко-американского сотрудничества в сфере промышленности и кинематографа. По нему французские фильмы должны были показывать 16 недель в году, а американские – 36. Кинематограф Франции оказался в окончательном кризисе, количество выпускаемых работ уменьшилось до 60 в год (до войны было более 100). При этом французским компаниям не гарантировалась возможность ввоза и проката французских фильмов в США.

Соглашение «Блюм-Бирнс» вызвало массовые демонстрации протesta с требованием освободить национальный кинематограф от американского засилья. В итоге правительство было вынуждено пойти на уступки: в сентябре 1948 г. был принят закон, по которому в целях защиты национального кинематографа количество показываемых французских фильмов увеличилось с 16 до 20 недель в год, а американских – сократилось с 36 до 32 [4, с. 97]. Также устанавливалась квота на импорт американских кинокартин: разрешался импорт 121 американского фильма в год. Однако даже после частичной отмены решений «Блюм-Бирнс» во французском кинематографе ощущался «гнет» американских правил и традиций, что выражалось в том числе в языковом влиянии. В этой связи небезинтересным является исследование Рене Этьямбля «Parlez-vous franglais?» [18], доказывавшее, что проникновение английских слов во французский язык после окончания войны существенно увеличилось: теперь целых 2% слов в языке принадлежали разному роду американизмов [19, с. 93].

Конечно, французский кинематограф продолжал развиваться – и успешно – в годы Четвертой республики (1946–1958 гг.). Это было время восстановления французской экономики, в значительной степени благодаря американскому «плану Маршалла», начала и быстрого нарастания холодной войны между двумя сверхдержавами, перехода французской политики на рельсы атлантизма и антисоветизма, бесконечных колониальных войн, в итоге приведших к кризису Четвертой республики, появления и расцвета контркультуры. В этот период в кинематографе происходит идеологическая переориентация, когда французские режиссеры стали искать новые пути выхода из послевоенного кризиса, а государство предприняло ряд мер для охраны национальный культуры, в том числе кинематографа. К особенностям развития французского кино в 1950-е гг. относятся активная государственная поддержка местного кинопроизводства (очередное введение квот на импорт иностранных фильмов (1:7) – на каждые 7 иностранных фильмов следовало «ответить» одним французским), отказ от устоявшегося стиля съемок (режиссеры стали больше экспериментировать с тематикой фильмов, придумывали новые кадровые решения), культ асоциального действия (герои фильмов все чаще начали бросать вызов обществу, все большее внимание уделяется личности человека) [20].

Ярким проявлением того, что не только французский, но и мировой кинематограф продолжал развиваться, несмотря на тяжелую послевоенную ситуацию 1940-х гг., было проведение первого Каннского фестиваля в 1946 г. Названный так по месту своего открытия (г. Канны, Франция), фестиваль должен был познакомить зрителей с лучшими достижениями мирового кинематографа еще в 1939 г., но начавшаяся Вторая мировая война перечеркнула планы его организаторов. В итоге Каннский фестиваль открылся только осенью 1946 г.: первым в фестивальной программе был продемонстрирован советский документальный фильм «Берлин» режиссера Ю. Райзмана, который, наряду с другими фильмами СССР, имел ошеломительный успех: советская делегация забрала на конкурсе наибольшее количество призов (8 премий). Франция получила 5 наград, уступив только СССР (остальные страны в основном стали обладателями одной премии, США – трех) [21]. При этом на кинематограф огромное влияние оказывали политические события: и напряженная международная обстановка, и нестабильность внутри страны не могли не отразиться на состоянии кинематографа и выборе им сюжетных линий.

В 1959 г., став первым президентом созданной им Пятой республики, де Голль принял решение учредить Министерство по делам культуры (его возглавил соратник де Голля Андре Мальро), в том числе и для того, чтобы не допустить чрезмерного влияния США на

Францию. Основной задачей министерства объявлялось широкое распространение мировых и особенно французских культурных шедевров, чтобы с ними могло ознакомиться как можно большее количество французов, а в будущем и граждан других европейских стран [22]. Таким образом внешняя культурная политика становилась одним из средств достижения «величия Франции», концепции, заложенной в основу правительственной стратегии де Голля. И хотя в период его правления (1958-1969 гг.) министерство не смогло добиться лидерства французской культуры на мировой арене, внутри страны были достигнуты определенные успехи. Впервые правительство приняло долгосрочный план финансирования культурных проектов [23, с. 87]. Развитие культуры в стране подпитывало национальную гордость французов, высоко ценивших творчество своих соотечественников и стремившихся увековечить их достижения.

В Министерство по делам культуры вошел и Национальный центр кинематографии, что избавляло его от жесткого американского давления и снижало конкуренцию. Хорошо известны антиамериканские настроения многих деголлевских соратников, признававших военно-политическую мощь США, но снисходительно относившихся к достижениям американской культуры и негодовавших по поводу стремления американцев утвердить свою гегемонию в западном мире. По словам А. Мальро, трудно было представить передовую цивилизацию, «которая способна завоевать весь мир, но не способна возводить свои собственные храмы...» [24, р. 22].

В борьбу с американской массовой культурой, размывавшей национальные культурные традиции, вступили общественные деятели, писатели, режиссеры. В качестве примера можно привести протест известного французского романиста, эссеиста и журналиста Ж. Бернаноса. В своей книге "Франция против роботов", опубликованной в 1947 г., он утверждал, что машины ограничивают свободу людей и даже нарушают их образ мышления. По его мнению, Франция не должна поддерживать «англосаксонское идолопоклонство» в отношении технического мира. Об угрозе нашествия так называемой "цивилизации холодильников" заявлял и деятель ФКП, участник Всемирного совета мира, французский поэт и прозаик Л. Арагон. Знаменитые писатели Ж.-П. Сартр и С. де Бовуар, которые своими экзистенциальными произведениями «заложили основу нового самосознания французов» [25, с. 231], также выступали против чрезмерной американизации общества. В борьбу за сохранение чистоты языка вступил учрежденный в 1960 г. Верховный комитет по защите и распространению французского языка, в задачи которого входили поддержание высокого уровня речи, распространение французского языка за рубежом и восстановление его влияния в европейских и латиноамериканских странах [23, с. 88].

Ориентированная на защиту национальных интересов политика де Голля способствовала подъему и развитию французского кинематографа, где случился настоящий «бум» – появились новые режиссеры, актеры, жанры, а на рубеже 1950-х – 1960-х гг. – возникло уникальное направление – «новая волна» [26, 20, 27]. Главными ее лозунгами стали отход от старого видения съемок, предсказуемых эффектов и сюжетных линий. Новое поколение режиссеров не знало ужасов войны и творило в относительно спокойный период истории Франции. Молодые режиссеры, кинокритики и журналисты хотели экспериментов: они отказались от дорогих съемок и предпочли фиксировать жизнь людей на улицах, в магазинах, общежитиях, тем самым добиваясь максимальной реалистичности быта французов (например, известный фильм Жана-Люка Годара «Альфавиль», 1965 г., съемки которого проходили в машине, в жилых домах и офисных помещениях без использования каких-либо специальных декораций). Главные

представители нового направления французского кинематографа – Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годар, К. Шаброль – в своих фильмах передавали «настоящие переживания человека» – трагедии и драмы, но без излишней помпезности, как это делали их предшественники [28, р. 48].

Взятые из жизни сюжеты способствовали появлению героя-бунтаря, бросающего вызов обществу, что откликалось в сердцах многих, особенно молодых французов в условиях столь быстро меняющегося мира. К тому же развитие экзистенциализма как основного философского направления французской литературы того времени тоже влияло на кинематограф – бунтарские идеи Ж.-П. Сартра и А. Камю были живо восприняты режиссерами «новой волны». На первый план вышел психологизм – поиск индивидуальности, ее своеобразия и проявления в обществе [25]. Отказ от традиционного, стремление к импровизации стали «визитной карточкой» движения и продолжались вплоть до его спада после 1963 г., когда «глашатаи» «новой волны» Годар, Шаброль и Трюффо перешли в студийную систему производства [29, р. 27]. При этом классический кинематограф продолжал развиваться и постепенно вышел из кризиса, в котором оказался после окончания Второй мировой войны.

На развитие французского кинематографа деголлевской эпохи (1958-1969 гг.) влияли и другие факторы: нарастание протестного социального движения, вылившееся в события «Красного мая» 1968 г.; изменения внешнеполитической обстановки, связанные с наступлением «разрядки»; определенный разворот Пятой республики к более тесному сотрудничеству с государствами социалистического лагеря. И здесь хотелось бы остановиться на традиционном взаимовлиянии русской и французской культур, в том числе и на развитии советско-французских связей в кинематографической среде.

В отличие от американской «кинематографической экспансии», СССР не демонстрировал желание доминировать на французском кинематографическом рынке и призывал к «взаимовыгодному обмену кинематографической продукцией». Русское искусство всегда пользовалось «огромным авторитетом среди французского художественного сообщества» [30, с. 159]. В начале XX в. русская культура вошла в жизнь французского общества благодаря знаменитым «Русским сезонам» С.П. Дягилева (гастрольным выступлениям русской оперы и балета), и первой волне русской эмиграции. Существовавшие с XIX в. культурные контакты между Россией и Францией, ставшие традиционными, способствовали взаимопроникновению двух культур и знакомству с искусством обеих стран.

Кинематограф явился ярким примером устойчивых культурных связей между государствами. Россия была особенно привлекательна для французов: огромная территория «как потенциальный кинорынок, открытый и свободный» [31, с. 140]. Французы активно использовали и опыт русского кинопроизводства, они даже приглашали заграничных актеров: так, в фильме «Лев Моголов» (1924 г., режиссер Ж. Эпштейн) снялись актер и сценарист эпохи немого кино И. Мозжухин и русская актриса Н. Лисенко. В целом, иммигрантская «русская община», куда входили как настоящие «звезды» кино, так и массовка, оказала значительное влияние на развитие французского кинематографа.

Постепенно французы знакомились с русскими фильмами: в 1909 г. в Париже был показан фильм «Ухарь купец» В. Бочарова, позднее зрители увидели пятиминутный

фильм В. Старевича «Стрекоза и муравей», ставший первой русской кукольной мультипликацией (1913 г.). Русские фильмы производили большое впечатление на французов. «По количеству, а, может быть, и по качеству картин русское кинопроизводство занимало одно из первых мест в мире» [32, с. 176], — так охарактеризовал известный историк Ж. Садуль кино России в 1914–1916 гг.

Вдохновившись успехами собственного кинопроизводства, французы стали создавать так называемые «полурусские фильмы», то есть совместные ленты, чаще всего снятые русскими режиссерами на деньги французских продюсеров [30, с. 160]. Революция 1917 г. ненадолго прекратила кинематографические «трансферы», однако после признания Третьей республикой СССР осенью 1924 г. они продолжились снова. Французская публика знакомилась с советскими фильмами благодаря появившимся в 1920-е гг. киноклубам, о которых подробно пишет отечественный искусствовед Л.М. Немченко [30, 33]. В 1929 г. была создана Федерация киноклубов под руководством кинорежиссера, сценариста и теоретика кино, одного из видных деятелей французского киноавангарда Ж. Дюлак. Помимо профессиональной, Федерация выполняла просветительскую функцию, представляя зрителям новые фильмы, в том числе советские (картины, произведенные в СССР, часто запрещали показывать в больших залах, зато в киноклубах доступ к ним никто не ограничивал). Невероятной популярностью в 1920-е гг. во Франции пользовался советский художественный фильм «Поликушка» (1919 г., режиссер А. Санин), поставленный по одноименному рассказу Л.Н. Толстого. Фильм – жесткая притча о бесправии и безысходности «маленького человека» в крепостнической России – привлек французов своим драматизмом, первоклассной литературной основой и выдающимся актерским составом: И. Москвин, В. Пашенная, Е. Раевская. Другая картина-сенсация принадлежала С. Эйзенштейну: знаменитый «Броненосец Потемкин», снятый им в 1925 г. на первой кинофабрике «Госкино» и показанный французскому зрителю в 1926 г. Он вызвал, с одной стороны, безусловное восхищение совершенно новым видением киноискусства, а с другой, – критику из-за политического подтекста фильма, в котором речь идет о восстании матросов одного из военных кораблей Черноморского флота в июне 1905 г. в ходе первой русской революции (1905–1907 гг.).

В России, а затем и в СССР в свою очередь тоже активно знакомились с французскими фильмами. В 1921 году сюда привезли одну французскую полнометражную кинокартину, в 1923-м — уже 40, в 1925-м — 53. Интересно, что американских картин Франция закупила в это время в четыре раза больше – 241 [34].

В целом, до Второй мировой войны советские фильмы довольно часто демонстрировались во Франции, существовали даже специальные кинотеатры для показа советских картин, однако произошедшие во второй половине 1930-х гг. в СССР внутриполитические события разрушили репутацию советского кино, приобретенную им в 1920-е гг. [35, р. 96]. Параллельно активное распространение получила киноэмиграция. Еще в 1922 г. российские кинематографисты, покинувшие РСФСР, создали кинокомпанию «Ермолаев Синема», а после отъезда ее учредителя в Германию кинокомпанию, получившую новое название «Альбатрос», возглавил А. Каменка и Н. Блох, российские эмигранты и кинопродюсеры. С их приходом на киностудии помимо «русских» фильмов стали выходить и работы французских кинорежиссеров, получивших в дальнейшем мировую славу (Р. Клер, Ж. Ренуар, М. Л'Эрбье, Ж. Эпштейн) [31]. Несмотря на запреты французского правительства, советские фильмы прорывались сквозь цензуру: в 1937 г. в Париже три кинотеатра показывали исключительно картины, созданные в СССР, например, художественные ленты «Гармонь» И. Савченко (1934 г.), «Крестьяне» Ф.

Эрмлера (1935 г.) и другие [\[36\]](#), которые посмотрели 5 млн. человек.

Эти непростые 1930-е гг. ярко продемонстрировали влияние политических событий на кинематограф и его восприятие другими странами. Так, в начале десятилетия предпринимались меры для углубления культурных связей между государствами, в том числе кинематографа: в декабре 1931 г. стороны заключили соглашение об обмене кинофильмами, а после подписания в 1932 г. в Париже сначала договора о ненападении, а затем в 1935 г. франко-советского пакта о взаимопомощи зрители Третьей республики увидели целый ряд прославленных советских фильмов. В середине 1930-х гг. советские зрители посмотрели фильмы «Под крышами Парижа» и «Последний миллиардер» Р. Клер, «Марсельеза» Ж. Ренуара. Французские любители кинематографа познакомились с художественными картинами «Гроза» В. Петрова, «Чапаев» братьев Васильевых (обе вышли на экран в 1934 г.), кинокомедией «Веселые ребята» Г. Александрова (1934 г.), документальным фильмом «Страна Советов» Э. Шуб (1937 г.). Однако 1937 г. свел на нет все успехи франко-советского сотрудничества в этой области: картины, созданные в СССР, власти Третьей республики запретили к просмотру, а с 1939 по 1944 гг. они и вовсе исчезли с французских экранов [\[30, с. 169\]](#).

На время военных действий сотрудничество между двумя странами прекратилось, но подписание договора о союзе и взаимопомощи 10 декабря 1944 г. между СССР и Временным правительством во главе с де Голлем способствовало восстановлению прежних связей, в том числе и в кинематографической области, чтобы французские зрители вновь смогли посмотреть фильмы советского производства. Многие из них поднимали актуальную тему сопротивления фашизму и позволяли увидеть роль отдельного человека в победе над безжалостным врагом. Среди наиболее известных из них – «Радуга» (1944 г.) и «Непокоренные» (1945 г.) М. Донского, «Два бойца» (1943 г.) Л. Лукова и др. Свидетельством успеха советских фильмов является оценка, данная им на уже упомянутом Каннском фестивале в 1946 г.: Советский Союз получил восемь призов и всеобщее признание за создание таких знаменитых картин, как «Великий перелом» (1945 г., режиссер Ф. Эрмлер), «Каменный цветок» (1946 г., режиссер А. Птушко), «Здравствуй, Москва!» (1945 г., режиссер С. Юткевич) [\[30, с. 170\]](#). СССР искал выход на широкий мировой экран отечественного кино как с политической, так и с экономической точки зрения. В трудных условиях восстановления стране требовались значительные финансовые поступления в бюджет разрушенного нацистами государства. С другой стороны, СССР как сверхдержава и лидер социалистического лагеря должен был пропагандировать собственные идеологические ценности и продемонстрировать всему миру свою решающую роль в разгроме фашизма. В первые послевоенные годы Франция активно покупала и выпускала на экран советские экранизации русских писателей. Отечественный исследователь А. Н. Мосейко отмечает: «с конца XIX века произведения Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова прочно вошли в духовную культуру Запада, в западную ментальность XX века» [\[37, с. 24\]](#). Французские режиссеры тоже экранизировали русскую классику. Например, Р. Бresson в 1950-1960-е гг. снял сразу несколько фильмов по мотивам произведений («Преступление и наказание», «Белые ночи», «Кроткая») одного из самых высоко оцениваемых русских писателей в мире – Ф. М. Достоевского [\[38, с. 130\]](#).

Однако с 1947 г. советско-французские кинематографические связи резко сократились: ухудшилась международная обстановка, меньше выпускалось фильмов из-за ужесточившейся цензуры и наметившегося спада производства. Лишь в период «оттепели» контакты в области культуры, в том числе и кинематографии, восстановились:

страны стали проводить Недели кино, в 1957 г. был создан Оргкомитет Союза кинематографистов СССР под руководством И. Пырьева, который позволил расширить взаимодействие с европейскими деятелями киноискусства. Хрущевский период стал расцветом межкультурного общения СССР и Франции, затем – с приходом брежневского правления – столь тесные связи вновь прекратились. Однако именно в это время наблюдался рост интереса западных стран к русской и советской теме: так, если в 1952 г. в Европе появилось 17 фильмов на русскую тематику, а затем их количество снизилось до 11 в год, то с 1962 по 1974 гг. оно снова возросло и составляло стабильно 16 картин ежегодно [39, с. 10].

Таким образом, возникший во Франции в конце XIX в. кинематограф сразу же стал ярким явлением в культуре страны. Он быстро превратился в «зеркало общества», демонстрируя его достижения и «пороки», отражая общественные ценности и моральные метания простого человека. Поднимая на поверхность важные общественные проблемы, кинематограф через видео, а затем звуковой ряд делал зрителя сопричастным к их постановке и решению, влияя на умонастроение и поведение граждан, формировал их общественно-политическое сознание. Кинематограф оказался важным не только в качестве новшества в изобразительном искусстве, но и как инструмент для передачи образа «другого». Художественный фильм позволяет «проследить процесс конструирования и презентации идеологии... способы трансляции идеологических текстов» [40, с. 59].

Внимание французских кинематографистов к истории и внутриполитическим событиям других стран позволяет понять, как воспринимали их французы в тот или иной исторический период, почему менялись наборы клише и стереотипов, используемых в фильмах. Эволюция национальных образов в этом смысле является наглядным примером того, как политическая ситуация воздействует на восприятие союзника или врага. Во Франции конца XIX – первой половины XX в., с ее богатой на политические пертурбации историей и статусом одной из ведущих западных держав, кинематограф сыграл важную роль пусть субъективного, но внимательного свидетеля всех «поворотов судьбы», переживаемых страной в годы Третьей, Четвертой республик и становления Пятой. Он продемонстрировал тесную связь политики и культуры, влияние и взаимозависимость культуры, экономики, новейших технологий, огромную роль в становлении личности и общества.

Библиография

1. Крюкова О. А. Французский кинематограф в пространстве повседневности // Вестник Московского университета. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2014. № 2. С. 83-94. EDN: SECFSR.
2. Медведев А.Д. Политическая история Франции в отражении национального кинематографа 1960–1970 гг // Genesis: исторические исследования. 2021. № 4. С. 94-103. DOI: 10.25136/2409-868X.2021.4.35473 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=35473
3. Щеголихина С. Н. Образ американского военного в художественных фильмах Голливуда // Метаморфозы истории. 2013. Вып. 4. С. 322-351. EDN: RCMURL.
4. Брагинский А. В. Французское кино в европейском контексте // Современная Европа. 2002. № 2. С. 96-105. EDN: KVNZJB.
5. Смирнов В. П. Франция в XX веке. М., 2001. EDN: VTIFRT.
6. Berstein S. et Milza P. Histoire de la France au XXe siècle. Р., 1995.

7. Rémond R. *Le siècle dernier. 1918–2002.* P., 2003.
8. Winock M. *La belle époque. La France de 1900 à 1914.* P., 2002.
9. Hammond P. *Marvellous Méliès.* L., 1974.
10. Сальникова Е. В. Городская вертикаль на фоне игровой авантюренности. От фильмов Жоржа Мельеса к киносюжетам о Фантомасе // Телекинет. 2021. № 2. С. 6-14. DOI: 10.24412/2618-9313-2021-215-6-14. EDN: EJRDLK.
11. Устюгова В. В. "Разбойничий" киножанр и его расцвет в годы Первой мировой войны // Новейшая история России. 2018. Т. 8. № 4. С. 983-997. DOI: 10.21638/11701/spbu24.2018.413. EDN: YWRJZBZ.
12. Теплиц Е. Кино и телевидение США. М., 1966.
13. Юдин К. А. Кинематограф в контексте советско-американских отношений накануне и в период "холодной войны" (вторая половина 1920 – начало 1950-х гг.) // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2018. Вып. 4 (18). С. 39-52. EDN: ZAQCUH.
14. Кодекс производства кинофильмов 1930-го года. "Кодекс Хейса" // Сеанс. 2009. Май. № 37/38. URL: http://seance.ru/n/37-38/flashback-depress/hays_code/ (дата обращения 16.07.2025).
15. Шатова Е. Н. Философия культурного текста: "человек на игровом экране" – герой или актёр // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, 2015. С. 170-180.
16. Антонова И. А. Американское кино во Франции после Второй мировой войны: культурная политика или глобализация? // Вестник Санкт-Петербургского университета. Политология. Международные отношения. 2012. Вып. 1. С. 58-65.
17. Treaties and other international acts. Series 1928. Washington, 1949.
18. Étiemble R. *Parlez-vous franglais?* P., 1964.
19. Скоробогатова Т. И. Франгле: вчера и сегодня // Научная мысль Кавказа. Ростов-на-Дону. 2016. № 3. С. 92-97. DOI: 10.18522/2072-0181-2016-87-3-92-97. EDN: WMWUIF.
20. Jeancolas J.-P. *Histoire du cinema français.* P., 2007.
21. Фоменко В. Первый триумф советского кино в Канне // Искусство кино. 2003. Сентябрь (№ 9). URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2003/09/n9-article22> (дата обращения 16.07.2025).
22. Journal officiel de la République Française. Décret de 24 juillet 1959. 26 juillet 1959. – URL: https://www.legifrance.gouv.fr/jo_pdf.do?id=JORFTEXT000000299564 (дата обращения 16.07.2025).
23. Зинченко И. А. Институционализация внешней культурной политики V французской республики // Вестник Московского университета. Серия 8. История. 2019. № 6. С. 76-95. EDN: FOVIJD.
24. Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959. Editions Larousse. 2001.
25. Конева А. В. Идентификационные стратегии современного французского кино: толерантность, психологичность, вкус // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 27. С. 229-242. DOI: 10.17223/22220836/27/21. EDN: ZVFKVH.
26. Baecque A. de. *La Nouvelle vague: portrait d'une jeunesse.* P., 2009.
27. Виноградов В. В. Стилевые направления французского кинематографа. М., 2010. EDN: JXBUCR.
28. Douchet J. *Nouvelle vague.* P., 1998.
29. Monaco J. *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette.* N.-Y., 1976.
30. Немченко Л. М. Советское кино во Франции: от "Поликушки" до "Летят журавли". Эстетика, политика, институты (что и где могли смотреть французы в 20-50-х гг. XX в.) //

- Политизация поля искусства: исторические версии, теоретические подходы, эстетическая специфика. Гуманитарный университет. 2015. Екатеринбург. С. 159-171. EDN: WFPECV.
31. Крюкова О. А. О французском кино в России и русском кино во Франции // Вестник Московского университета. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2015. № 3. С. 140-150. EDN: UXOLSN.
32. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 3. М., 1961.
33. Немченко Л. М. Мобилизация: от мира к войне (особенности кинопропаганды на материале документального фильма "Урал кует победу" и киножурнала "Советское искусство") // Вестник Пермского университета. Серия: История. 2017. 37.2. С. 99-105. DOI: 10.17072/2219-3111-2017-2-99-105. EDN: YTONTB.
34. Шапрон Ж. Французский связной: история проката французского кино в России // Искусство кино. № 6. 2021. URL: <https://kinoart.ru/texts/frantsuzskiy-svyaznoy-istoriya-prokata-frantsuzskogo-kino-v-rossii> (дата обращения 16.07.2025).
35. Kenez P. The picture of the Enemy in Stalinist films. Insiders and Outsiders in Russian cinema. Indianapolis, 2008.
36. Шапрон Ж. Русские во Франции // Искусство кино. 2013. № 6. URL: <http://www.kinoart.ru/archive/2013/07/russkie-vo-frantsii> (дата обращения 16.07.2025).
37. Мосейко А. Н. Трансформация образа России на Западе в контексте культуры последней трети XX века // Общественные науки и современность. 2009. № 2. С. 23-35. EDN: JWLTDF.
38. Попов И. В. Особенности интерпретации сюжетно-образного ряда произведений русской литературы XIX века в творчестве Робера Бressона // Человек. Культура. Образование. 2021. № 4. С. 126-139. DOI: 10.34130/2233-1277-2021-4-126. EDN: EGAUNI.
39. Федоров А. В. Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2010). М., 2010. EDN: PZBHAL.
40. Дашкова Т. Ю. Любовь и быт в кинолентах 1930 – начала 1950-х годов // Отечественная история. 2003. № 6. С. 59-67. EDN: OPKMKJ.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Прошедший двадцатый век справедливо именуют веком кино. И действительно, трудно переоценить влияние кинематографа как на культуру, так и на повседневную жизнь миллионов людей на всей нашей планете. И сегодня, несмотря на разные пророчества («Телевидение перевернет жизнь всего человечества. Ничего не будет: ни кино, ни театра, ни книг, ни газет – одно сплошное телевидение», так говорил один из героев фильма «Москва слезам не верит»), кинематограф по-прежнему остается знаковым событием в нашей жизни.

Указанные обстоятельства определяют актуальность представленной на рецензирование статьи, предметом которой является развитие французского кинематографа в конце XIX - первой половине XX в. Автор ставит своими задачами проанализировать возникновение французского кинематографа и его характерные особенности, рассмотреть эволюцию национальных образов, показать влияние американского и советского кинематографа на французский.

Работа основана на принципах анализа и синтеза, достоверности, объективности,

методологической базой исследования выступает историко-генетический метод, в основе которого по определению академика И.Д. Ковальченко находится «последовательное раскрытие свойств, функций и изменений изучаемой реальности в процессе ее исторического движения, что позволяет в наибольшей степени приблизиться к воспроизведению реальной истории объекта», а его отличительными сторонами являются конкретность и описательность.

Научная новизна статьи заключается в самой постановке темы: автор на основе различных источников стремится охарактеризовать особенности развития французского кинематографа: от братьев Люмьер до возникновения «новой волны».

Рассматривая библиографический список статьи, как позитивный момент отметим его масштабность и разносторонность: всего список литературы включает в себя 40 различных источников и исследований, что само по себе говорит о том объеме подготовительной работы, которую проделал ее автор. Несомненным достоинством рецензируемой статьи является привлечение зарубежной литературы, в том числе на французском языке, что определяется самой постановкой темы. Из привлекаемых автором источников отметим прежде всего нормативно-правовые акты. Из используемых исследований укажем на труды О.А. Крюковой, А.В. Брагинского, В.В. Виноградова, в центре внимания которых находятся различные аспекты изучения французского кинематографа. Заметим, что библиография статьи обладает важностью как с научной, так и с просветительской точки зрения: после прочтения текста статьи читатели могут обратиться к другим материалам по ее теме. В целом, на наш взгляд, комплексное использование различных источников и исследований способствовало решению стоящих перед автором задач.

Стиль написания статьи можно отнести к научному, вместе с тем доступному для понимания не только специалистам, но и широкой читательской аудитории, всем, кто интересуется как историей кино в целом, так и французским кинематографом, в частности. Апелляция к оппонентам представлена на уровне собранной информации, полученной автором в ходе работы над темой статьи.

Структура работы отличается определенной логичностью и последовательностью, в ней можно выделить введение, основную часть, заключение. В начале автор показывает, что «появление кинематографа обогатило не только французскую, но и мировую культуру, способствовало дальнейшему формированию «общества досуга». Автор отмечает, что «поднимая на поверхность важные общественные проблемы, кинематограф через видео, а затем звуковой ряд делал зрителя сопричастным к их постановке и решению, влияя на умонастроение и поведение граждан, формировал их общественно-политическое сознание». Помимо особенностей развития французского кино, автор показывает и влияние на него кинематографа других стран: в частности, отмечается, что «в отличие от американской «кинематографической экспансии», СССР не демонстрировал желание доминировать на французском кинематографическом рынке и призывал к «взаимовыгодному обмену кинематографической продукцией».

Главным выводом статьи является то, что «во Франции конца XIX – первой половины XX в., с ее богатой на политические пертурбации историей и статусом одной из ведущих западных держав, кинематограф сыграл важную роль пусть субъективного, но внимательного свидетеля всех «поворотов судьбы», переживаемых страной в годы Третьей, Четвертой республик и становления Пятой».

Представленная на рецензирование статья посвящена актуальной теме, вызовет читательский интерес, а ее материалы могут быть использованы как в курсах лекций по новой и новейшей истории, так и в различных спецкурсах.

К статье есть отдельные стилистические замечания (так, автор, на наш взгляд, слишком часто использует оборот «продолжал развиваться»).

Однако, в целом, на наш взгляд, статья может быть рекомендована для публикации в журнале «Исторический журнал: научные исследования».