

≈ 46 мин

*Мы хотим, чтобы наша тайная община послужила людям первым примером.
Мы не сомневаемся, что наши последователи не убоятся выступить открыто.*

Вольтер

Из всех революций в мире лучше всего изучена Великая французская революция. Давно установлено, что подготовило её Просвещение. Вольтер, Руссо, Дидро, энциклопедисты были теми людьми, которые сформировали умы будущих революционеров. При этом, помимо собственно философской, политической, публицистической литературы, большую роль в этом сыграла и литература художественная. Просвещение создало два специальных жанра (видоизменившихся, но не умерших, кажется, и по сию пору): *роман (драма) воспитания* и *роман (драма) просвещения*. Роман воспитания адресовывался молодёжи, был дидактичен, описывал своего молодого героя в развитии — и либо приводил его к назидательной деградации (если он конформистски смирялся с окружающим миром), либо возносил на пьедестал Героя — живого или погибшего, но не побеждённого (если он с миром не смирялся). Роман просвещения (зачастую сатирический) был адресован всем возрастным категориям и, рассказывая правду о действительности, побуждал эту действительность отвергнуть и осудить.

Кинематографа в те времена не было. Чего нельзя сказать о Франции 1968 года.

ВОСПИТАНИЕ БУНТАРЯ, ИЛИ ЛЕВАЦКОЕ ИСКУССТВО

УМИРАТЬ

*...Значит, нужные книги
ты в детстве читал.*

Владимир Высоцкий

И нужные фильмы смотрел, добавим мы от себя к эпиграфу.

Речь идёт о молодёжи «призыва 1968-го», о легендарных «парижских бунтарях». Какие книги они читали, это мы знаем (и Даниэль Кон-Бендит рассказывал, и прочие): Камю, Сартра, Бакунина, Маркса, Троцкого, Фромма, Альтюссера... А вот какие же фильмы они смотрели? Какое кино формировало их как бунтарей и революционеров?

Оказывается, кино «новой волны». Защитники баррикад «Красного Мая» были детьми «новой волны». Первоначально сам термин «новая волна» не имел никакого отношения к кино. Это было обозначение нового поколения французской молодёжи, поколения, которое заявило о себе осенью 1957 года — поколения, которое задыхалось в атмосфере окончательно деградировавшего режима Четвёртой республики, режима, развязавшего колониальную войну в Алжире, проигрывающего её и скрывающего этот факт (и почти всё, что касалось войны); режима, шаг за шагом отступающего под натиском ультраправых, но тоже скрывающего это; режима, приведшего Францию на грань «*финансового банкротства и экономического краха*»¹, но скрывающего и это тоже. Эту атмосферу насаждения тотальной лжи думающая молодёжь презрительно именовала «одурманиванием», ненавидела её и мучительно

пыталась из неё вырваться. Сам термин «новая волна» (ставший потом нарицательным и употреблявшийся много раз за много лет — последний раз применительно к року: new wave) был изобретён парижским еженедельником «Экспресс», который считал себя тогда глашатаем этой новой молодёжи.

Через год это мироощущение пришло в кино. Его принесли с собой в начале 1959 года режиссёры, составившие славу «новой волны» и славу современной французской кинематографии, — Клод Шаброль, Франсуа Трюффо и Ален Рене. Всего в «новой волне» оказалось свыше 150 режиссёров. Помимо Шаброля, Трюффо, Рене, «новая волна» дала миру такие блестящие имена, как Жан-Люк Годар, Луи Маль, Пьер Каст, Робер Брессон, Аньес Варда, Бертран Блие, Филип де Брока.

«Новая волна» дошла до зрителя уже после краха Четвёртой республики, после алжирского путча ультраправых, прихода к власти генерала де Голля и установления Пятой республики. Это определило недолговечность «новой волны». Атмосфера Пятой республики с её крепнущим авторитаризмом оказалась такой же затхлой, как и Четвёртой, — и это подпитывало «новую волну», но после 1960 года и перехода правых на антиголлистские позиции Франция стала быстро меняться. «Новая волна» — *«не движение, не школа, не группа»*, по выражению Франсуа Трюффо², не могла выработать какой-либо единой идеологии и исчезла как явление уже в 1963-1964 гг. «Новая волна» была *мироощущением*, и это мироощущение утратило единство. Одни — как К. Шаброль, Р. Брессон — прекрасно интегрировались во французское коммерческое кино; другие — как П. Каст — не нашли себя в новых условиях и оказались на периферии кинематографа; третьи — как Ф. Трюффо и Ж.-Л. Годар

— оказались в силах противостоять давлению идеологического прессы, коммерческой машины, и, сохранив верность себе, обессмертили свои имена.

«Главным» фильмом «новой волны», её «квинтэссенцией» стал фильм Жана-Люка Годара «На последнем дыхании». В этом фильме было «всё неправильно». Съёмка, нарочито приближённая к документальной: кадры, снятые как бы скрытой камерой, небрежно, случайно, из неудобных позиций, ложные ракурсы, нечёткая фонограмма — всё это производило после зализанно-лакировочных фильмов Четвёртой республики ошеломляющее впечатление. На экран вдруг ворвалась сама жизнь. Казалось, у фильма не было сценария, не было сюжета. Камера как бы следила (да и то всё время на что-то отвлекаясь) за случайным развитием событий. Этот приём — ставший почти манерой для Годара — явился откровением и знаменем «новой волны» и оказал огромное воздействие на мировой некоммерческий кинематограф (у нас ему тоже отдали дань «молодые бунтари» 60-х — вплоть до Элема Климова).

В фильме Годар сделал ещё один, последний, шаг от немного кино, разведя звукоряд в видеоряд. Если традиционно считалось, что изображение управляет фонограммой, то Годар показал, что возможно и обратное. Пройдёт время, и Тарковский доведёт эту мысль до логического конца, закрыв весь экран ухом и заставив зрителя слушать, только *слушать*.

Наконец, психология, драма были выведены Годаром в фильме как бы за экран. Он не хотел ничего «разжёвывать» и заставил зрителя напряжённо следить и думать — чтобы улавливать изменения. Можно сказать, что в этом фильме Годар пользовался тем же приемом, что Хемингуэй в новелле «Кошка под

дождём».

«Неправильным» был и главный герой. Во-первых, на эту роль был выбран Жан-Поль Бельмондо. Это сейчас Бельмондо — «звезда» первого класса, после того, как возникла целая «эра Бельмондо» (как раньше «эра Габена» или, скажем, «эра Марлен Дитрих»). А тогда, в год смерти Жерара Филипа (и окончания, таким образом, «эры Жерара Филипа»), Бельмондо казался полным его антагонистом. Он был никому не известным артистом, появившимся на экране в 1957 году и перебивавшимся второстепенными ролями. «Эра Бельмондо» и его слава начались именно с фильма «На последнем дыхании».

Нескладный, голенастый, со слишком большим ртом, неправильным лицом, Бельмондо словно создан был для роли гангстера, анархиста, хулигана. Таким он и предстал в фильме. Его Мишель — не просто гангстер, разыскивающийся по обвинению в убийстве полицейского и уже в силу этого живущий «на последнем дыхании», выломившись из видимой жизни в *подлинную*, в *экзистенцию*, он — *тотальный бунтарь*, отрицающий буржуазный мир как таковой, не соглашающийся принимать даже мелкую спасительную ложь. И уже неважно, что первично — ситуация, выявившая его *подлинную сущность*, либо эта подлинная сущность, превратившая для него жизнь в *экстремальную ситуацию*, в которой только экзистенция и проявляется. Это на первый взгляд он просто гангстер; на самом же деле Мишель — наглядное воплощение философии Сартра.

Бросается в глаза, что Мишель сам выбирает не спасение, а смерть. Только если осознать, что Мишель — воплощение тотального отказа от ложного,

неподлинного мира, — становится ясным, в чём тут дело. Тотальная форма отказа от мира только одна — смерть. Но и это ещё не всё. Выломившись из ложного мира, Мишель становится опасен для него. Он так же отторгается самим миром, как чужеродный белок — иммунной системой. Он чужероден для этого мира, мир — весь, в целом — преследует его и неизбежно убивает. Ту же идею, но с ещё большей откровенностью, позже проиллюстрирует Антониони фильмом «Профессия: репортер».

То, что его герой опасен для буржуазного мира, Годар демонстрирует даже словесно: я имею в виду знаменитый монолог Мишеля, когда тот описывает «нормальное общество»:

«...стукач — стучит, грабитель — грабит, убийца — убивает...»

Мало кому из зрителей фильма приходило в голову, что это по сути — скрытая цитата из «Теории прибавочной стоимости» Маркса!

Но это не все тайны фильма, не все его намёки и цитаты. В картине Мишель, как уважающий себя гангстер, имеет подложные документы на имя Ласло Ковакса (собственно, Ковача, конечно, венгра; Ковакс — это французское произношение фамилии). И это ещё один вызов Годара (и Мишеля) «нормальному» буржуазному миру. Дело в том, что один Ласло Ковакс к тому времени уже существовал. Это был персонаж только что (в 1959 году) поставленного Клодом Шабролем фильма «На двойной поворот ключа». В этом фильме Ковакс — симпатичный бунтарь-иммигрант, весельчак и пьяница, который разрушает окружающий его фальшиво добропорядочный обывательский мирок. И играет Ковакса в фильме... тот же Бельмондо! Французская публика и фильм, и

особенно фигуру Ласло Ковакса не приняла. Этот Ковакс «обидел» французского обывателя, рассказав обывателю о нём самом то, чего тот не хотел знать. Годар углубляет конфликт — он вновь подносит зрителям Ковакса — Бельмондо, но теперь уже такого «крутого», что дальше некуда! И побеждает.

Вообще, кино «новой волны» изобиловало скрытыми цитатами и намёками. За его «простецким» фасадом скрывались культурная изощрённость и интеллектуализм. Даже грамотная французская критика заметила это далеко не сразу. А заметив, почему-то обиделась и поставила это «новой волне» в вину. Критик Р. Бенаюн, например, раздражённо писал в статье «А король-то — голый!»:

«Это фильмы, составленные из цитат, когда кадр из Хичкока подклеивают к кадру из Бунюэля, а им предшествует длинный фрагмент из Виго, но снятый в духе Росселини и осовремененный приемами à la Пэдди Чаевски»³

Кино «новой волны» не было массовым кино. Это было кино левой интеллигенции и студенческой молодежи. Оно прокатывалось через сеть кино клубов, которые были широко распространены в 50-е — 60-е годы во Франции и оказывали огромное идеологическое воздействие, но на довольно узкий слой населения.

Тем более удивительно, какое огромное влияние оказали на умонастроения французской и мировой публики как «новая волна» вообще, так и «На последнем дыхании» в частности. «На последнем дыхании» не только породил

такое явление, как «бельмондизм» (доживший даже до пародии на самоё себя — до фильма Филипа де Брока «Великолепный»), не только оказал, как впоследствии выяснилось, мощное воздействие на вроде бы далеко отстоящие от «новой волны» школы (многие сюжетные ходы «На последнем дыхании» остроумно спародированы Луисом Бунюэлем в «Дневной красавице» — круг, таким образом, замкнулся: Бунюэль, который был классиком для Годара, признал Годара классиком для себя), но и побудил в 1983 году Голливуд поставить свою, чисто коммерческую, версию «На последнем дыхании». Но это было уже не искусство. Это был чистый китч, типичная голливудская продукция: с яркими красками, шикарными костюмами, фальшивыми декорациями, автопогонями, перестрелками, «звёздами», смазливymi молоденькими дебютантками, помпезной оглушающей музыкой и идиотским финалом, заставляющим заподозрить, что режиссёр перепутал «На последнем дыхании» с «Иисусом Христом — Суперзвездой». Режиссера звали Джим Макбрайд и он был уверен, что на этом фильме он заработает миллиард. Фильм в прокате провалился...

А в сознании французского подростка из культурной семьи, смотревшего «На последнем дыхании» взахлёб и по несколько раз, намертво закрепился образ абсолютного бунтаря, единственного, живущего настоящей жизнью в сером мире серых людей-марионеток, которые не живут, а играют предписанные им роли. Пройдёт восемь лет — и эти повзрослевшие подростки не захотят больше играть в игру под условным названием «жизнь» по правилам, навязанным им «нормальным миром» взрослых, — и, вслед за Мишелем, устроят *массовое выламывание* из псевдореальности в экзистенцию.

Сегодня у нас любят сетовать на молодежь, на студенчество: какие-де они у нас пассивные, убогие, индифферентные, неспособные на самопожертвование, на порыв, на революционное действие. Ничего удивительного. Бунтаря, революционера надо *воспитывать*. В том числе и посредством кино.

Был ли у нас фильм, который объективно играл ту же роль, что «На последнем дыхании»? Был. Это лента Тарковского «Сталкер». Лента, где авторы (в первую очередь даже не режиссёр, а сценаристы — братья Стругацкие) прямо говорили, что хорошо бы сначала понять, в каком именно обществе мы живём и кто в действительности из «недовольных застоём» чего хочет. Так, они ввели в фильм технократа, готового уничтожить призрак «светлого будущего» бомбой; спившегося писателя-диссидента, наследника г-на Банева из «Гадких лебедей», и, наконец, Сталкера — бессребреника, безумца, книжника, бунтаря, того, кто знает правду, но кто отвергается «нормальным миром» — в том числе и миром «диссидентским».

«Сталкер» был снят в другое время, чем «На последнем дыхании», решал другие проблемы, был обращён к другой аудитории. И задачу свою худо-бедно, но выполнил.

А сегодняшняя молодежь, сегодняшние школьники, студенты, его и не видели. А и видели бы — это бы им не помогло. Не войти дважды в одну воду.

А всякие «Чёрные розы» и «Такси-блюзы» заменить «Сталкера» и «На последнем дыхании» не могут. С «Чёрных роз» и «Такси-блюзов» тянет блевать, а не на баррикады. Да и Соловьёв с Лунгиным, даже если их сложить вместе и принимать, как скот, по живому весу — в подмётки ни Годару, ни Тарковскому

не годятся.

И пока ситуация не изменится — нечего ругать молодежь.

ПРОСВЕЩЕНИЕ БУНТАРЯ, ИЛИ РЕВОЛЮЦИОННАЯ ОБЯЗАННОСТЬ МЫСЛИТЬ КРИТИЧЕСКИ

Я думаю, что искусство — это своего рода винтовка.

Жан-Люк Годар

Винтовка рождает власть.

Мао Цзэ-дун

Исчезновение «новой волны» было связано с тем, что изменилась сама Франция. Но не обязательно в худшую сторону. К тому самому 1965 году, когда всем стало очевидно, что «новая волна» в кино умерла, самым внимательным (или самым прозорливым) стало ясно и то, что умершее зерно «новой волны» дало обильные всходы. Поклонники «новой волны» — школьники стали лицеистами, лицеисты — студентами. Им уже было недостаточно эмоциональной поддержки их неприятия взрослого мира, они хотели уже разобраться, чем же *конкретно* этот мир плох. И, если получится, исправить его. На место чувств пришёл разум. Период воспитания сменился *просвещением*.

То, что 1965 год был годом рубежным, в общем, несомненно. Это был год кризиса общефранцузской студенческой организации — ЮНЕФ⁴. В результате

этого кризиса радикализация студенческого движения во Франции стала приобретать всё более стремительный характер. В том же 1965 году разразился первый «студенческий бунт» во Франции — выступления студентов в Антони (пригород Парижа).

Объективно от художников «новой волны» требовалось уже другое кино. И вновь на высоте оказался Жан-Люк Годар.

Он и сам уже явно тяготился эстетикой и канонами «новой волны». Это чувствуется по фильму «Жить своей жизнью» (1962). Внешне «Жить своей жизнью» соблюдал эталон «новой волны». Он был «неудобным» (говорил о проституции), отстранённо, холодно снятым, в нём отсутствовала «драматургия», то есть интрига, отсутствовал «хэппи энд». Главную роль — проститутки с «говорящим» (после Золя) именем Нана играла уже проверенная актриса Анна Карина (Годар впервые снял её в фильме «Маленький солдат»). Нана, первоначально актриса и продавец в магазине грампластинок, хотела «жить своей жизнью», то есть самостоятельно, независимо решать, как она должна жить. Но оказалось, что окружающий мир живёт по своим законам, в которые её «самостоятельность» не вписывается. Средств на жизнь не хватает, Нана начинает подрабатывать проституцией, затем становится проституткой-профессионалкой, решает выйти из дела — и тут же попадает под пули сутенёров. «Жить своей жизнью» в этом мире оказалось невозможно. То есть это — та же история, что и с Мишелем в «На последнем дыхании».

Но в фильме Годар вводит одну удивительную, явно лишнюю для «новой волны» сцену — сцену встречи и беседы Наны в кафе с пожилым философом (в котором

легко угадывается Жан-Поль Сартр). Сцена длинная, напряжённая и запоминающаяся — в том числе и явной своей «инородностью» в фильме. Этой сценой в кафе Годар вводит прямо в фонограмму фильма пусть адаптированные, но самые натуральные философские рассуждения в духе Пор-Рояля, христианского персонализма и экзистенциализма. Годар разом на целый уровень повышает значимость фонограммы — и делает первый, ещё робкий шаг к своей манере второй половины 60-х годов — к социологизированным, философствующим и идеологизированным фильмам. Этот философ в кафе — частичка совершенно иного мира, до такой степени иного, что Нана даже не совсем понимает, что ей говорит собеседник, хотя он и старается разговаривать с ней максимально упрощённым языком — как с детьми в школе. Так в фильм Годара проникает представитель интеллектуальной оппозиции — мира, который станет главной темой Годара спустя несколько лет: в фильмах «Masculin/féminin» и «Китаянка».

Но в том же самом рубежном 1965 году Годар совершил прорыв в новое кино, в новую эстетику — своим знаменитым фильмом «Альфавиль».

Фильм этот по ошибке был зачислен в «антиутопии». Видимо, французская критика и французский зритель ощущали в антиутопии сильную потребность. Но настоящая антиутопия появилась на французских экранах лишь в следующем — 1966 — году. Это был фильм Франсуа Трюффо «451° по Фаренгейту».

«Альфавиль» же был антиутопией лишь по внешним признакам и в последнюю очередь. На самом деле это была *пародия на антиутопию* и — одновременно —

пародия на «крутой» шпионский боевик à la Джеймс Бонд.

Дело в том, что в середине 60-х годов Годару было, безусловно, неинтересно ставить классическую антиутопию в духе Замятина, Орвелла и Олдоса Хаксли. Их идеи к тому времени были давно переработаны западной общественной мыслью и включены в «канон». Вот над этим-то «каноном» Годар и издевался.

Тоталитарная утопия в его фильме была не страшной, а чудовищно глупой, и глупо побивалась глупым противником.

Пародия была во всём. Во-первых, было совершенно непонятно, где разворачивались события — на Земле (и если на Земле, то где) или на другой планете (при том, что время действия высчитывалось элементарно — 1995 год). С одной стороны, герой вроде бы прилетел в Альфавиль «из других галактик», а Альфавиль был назван в фильме «столицей этой галактики»). С другой стороны, «галактика» Альфавиля была смехотворно сужена — в неё не входили Париж, Токио (в фильме именуется Токио-рама: пародия на распространённый в фантастике термин «видеорама») и Нью-Йорк (в фильме: «Нуэва-Йорк»). И вообще, кажется, вся остальная земля (кроме Альфавиля) объединилась в одно содружество (именуемое в Альфавиле «внешними странами») в духе идей конвергенции, так как главный герой фильма — Лемми Кошэн — прибывал в Альфавиль под характерным именем Ивана Джонсона, корреспондента газеты «Фигаро-Правда».

Сам Лемми Кошэн тоже был пародией, причём доведённой уже до нелепости. Лемми Кошэна Годар не изобрёл — ни персонажа, ни его имени, ни актёра, ничего! Лемми Кошэн — это подлинный герой серии третьесортных

полицейских фильмов 40-х — 50-х годов, где его неизменно играл тоже третьесортный актёр Эдди Константэн. Именно этого же Эдди Константэна Годар и снял в «Альфавиле» в роли Лемми Кошэна! Но это тоже не всё. Лемми Кошэн — это, собственно, герой детективных романов английского писателя Питера Чейни: полицейский инспектор Лемми-Осторожность (Lemmy-Caution; Lemmy the Caution), то есть «Кошэн» — это не фамилия, а прозвище; и, заставляя всех в Альфавиле говорить «месяе Кошэн», Годар попросту издевается над средним французом, который, как известно, не любит учить языки⁵. Кстати, «Осторожностью» инспектор Лемми был прозван потому, что сначала стрелял, а уже потом выяснял, что, собственно, привлекло его внимание. И в фильме Годара он вёл себя точно так же: в отеле чуть ли не с первых шагов палил из пистолета в прислугу, дырявя двери и зеркала, а в страшном угрюмом тоталитарном Альфавиле, управляемом безжалостной машиной, каравшей даже за малейшие проявления эмоций, никому, конечно, и в голову не пришло хотя бы отнять у него пистолет!

Фильм вообще перенасыщен издёвками над «массовой культурой». Лемми Кошэн именуется в фильме «агентом 003» — это уже откровенная пощёчина Джеймсу Бонду, отставшему на целых четыре ранга. Даже самый фильм начинается с пародийного закадрового голоса Лемми Кошэна:

«Было 23 часа 17 минут по среднеатлантическому времени, когда я прибыл в предместья Альфавиля. Случается так, что реальность оказывается слишком сложной для нормального восприятия, и тогда она принимает форму легенды, путешествующей по всему миру».

Это — откровенное пародирование стилистики «джеймсбондовских» романов, где герои без конца сбиваются с языка военных репортажей на псевдофилософские рассуждения.

Фильм щедро оснащён шаржированными атрибутами «маскульта». Он был так хорошо замаскирован под «триллер», что даже многие критики купились. Для потребителя боевиков тут всё понятно и узнаваемо. Если уж показывают здание, где расположился злой правитель Альфавиля — электронный мозг Альфа, то непременно с бесконечными коридорами, с закрытыми дверями (так и ждёшь, что из-за угла выйдет Штирлиц); если уж показывают главного жреца Альфы, то зовут его, конечно, фон Браун (как Вернера фон Брауна, про которого зритель хоть краем уха, да слышал) если уж Альфавиль — порождение «науки», то и улицы там называются, конечно, улица Энрико Ферми или улица Радиации (если обыватель не вспомнит, что Энрико Ферми — физик-ядерщик, то уж «радиация»-то его проймаёт наверняка!).

Штамп в фильме наезжает на штамп — с назойливостью, доходящей до гротеска. Если у «злого гения» фон Брауна есть дочь, то она, конечно, подсылается к Лемми Кошэну и, разумеется, влюбляется в него (это в обществе, где любовь и вообще эмоции неизвестны — представления о них смыты Альфой из мозга своих подданных!); сам фон Браун (тоже типичный персонаж комиксов и маскультовской фантастики — «сумасшедший учёный») оказывается элементарно доступен, и Лемми Кошэн убивает его без всяких сложностей, а уж всемогущую Альфу-то храбрый агент 003 побеждает, как мальчишку с грязной попкой — в два счёта, загадав ей неразрешимую загадку. И т. д., и т. п.

Годар высмеивает в этом фильме не только современную «массовую культуру» — суррогат духовной пищи, призванный, перефразируя братьев Стругацких, занять время и, упаси бог, не побеспокоить голову. Он высмеивает ещё и ставшее уже привычным в руках у правых пугало «тоталитарной антиутопии». Предельно технизированный тоталитарный мир оказывается на поверку «бумажным тигром», разваливается от столкновения с живым человеком (даже таким идиотом, как Лемми Кошэн) — подобно тому, как карточная Страна Чудес разваливается от столкновения с живой Алисой. Это подчинённая, идеологическая задача — разгипнотизировать тех, кто зачарован уверениями, будто революционное действие неизбежно ведёт к установлению непобедимой тоталитарной деспотии.

Но поскольку действие «Альфавила» разворачивается всё-таки в антиутопии, то есть смысл присмотреться к этой антиутопии повнимательнее. Здесь не всё так очевидно, как кажется. Ну, хорошо, номера на теле — от Бухенвальда и Освенцима, ежедневно меняющийся словарь — от Орвелла, но вот откуда такое внимание к вопросам языка, чисто лингвистическим конструкциям? Почему обитатели Альфавила постоянно пользуются фразами-заклинаниями, да ещё и содержащими в себе явные логические противоречия («Я чувствую себя хорошо. Спасибо» говорят, например, в Альфавиле вместо «Здравствуйте» и «К вашим услугам»)? Что за странный текст вкладывает Годар в уста Альфы — текст, который отрицает реальность и ценность прошлого и будущего и сводит жизнь только и исключительно к «настоящему»?

Именно это поучение Альфы и является ключом. Только из него и можно догадаться, что построенная Годаром декорация антиутопии — это уже не

антиутопия Орвелла и Замятина, а антиутопия Маркузе. Весь этот пласт фильма — явная популяризация только что (в 1964 году) вышедшей книги Маркузе «Одномерный человек». Это именно одномерное индустриальное общество, нарисованное Маркузе в своей книге, сводит реальность до настоящего, создавая тем самым между ним и будущим «пропасть». Вот в этой «пропасти» и живут обитатели Альфавиля. Значит, это уже не будущее, это — вечное настоящее, это, говоря откровеннее, — современный Годару мир. И именно в этом мире, строго по Маркузе, «авторитарные» (ритуальные, магические) противоречия заменили в языке «живые» — это, собственно, метод подавления подлинных, диалектических противоречий, заложенных в самом языке, «протестующих сил самого языка»⁶. Именно в Альфавиле, строго по Маркузе, Наука под знаком Разума с помощью Техники выступает в качестве поработителя. Прошедшим мозговую перестройку («излечённым») жителям Альфавиля навязаны ложные потребности и в то же время у них «эффективно подавлены потребности, для удовлетворения которых необходима свобода» — любовь, например⁷.

Фильм Годара, таким образом, содержал ещё одну «скрытую диверсию»: он в неявной форме пропагандировал последние достижения леворадикальной философской мысли.

Следующим шагом к «1968-му» стал Фильм «Безумный Пьеро»⁸, тоже 1965 года. Этот фильм, похоже — комментарий и толкование «канонического текста», а в качестве самого «канонического текста» выступает «На последнем дыхании». В «Безумном Пьеро» основная идея «На последнем дыхании» тщательно повторена: герой бежит из мира, выламывается из него — и, в конце

концов, погибает. В главной роли (Фердинанд, он же «безумный Пьеро») — вновь выступает Бельмондо, а Джин Сиберг в главной женской роли (Марианны) талантливо заменяет Анна Карина. В фильме — как подсказка — вновь возникает пресловутый Ласло Ковакс, о котором даже выясняются любопытные подробности: оказывается, он инсургент 1956 года, бежавший из Венгрии на Запад после подавления революции.

Но толкование для того и существует, чтобы ответить на некоторые вопросы, неясные из «канона» — в том числе и путём модернизации «канона». И вот уже в «Безумном Пьеро» главный герой — не изгой общества по своему социальному статусу (гангстер), а прекрасно интегрированный в псевдожизнь буржуазного мира преуспевающий представитель «среднего класса» — и выламывается в экзистенцию он не волей обстоятельств, а сам, добровольно. Это уже выглядит как указание — необязательно быть «бунтарём по рождению», им можно стать волевым усилием, при помощи разума (смотри, мелкий буржуа, и ты тоже можешь вырваться из этих сетей — так попробуй!). Напротив, преступный мир, мир гангстеров в фильме прямо отождествляется с «нормальным» буржуазным миром: это лишь один из вариантов «нормального» общества (в «Безумном Пьеро» протягивается цепочка: уголовный нелегальный бизнес — полуплегалный бизнес торговцев оружием — мир легального бизнеса). Фердинанд оказывается в силах вступить в схватку с этим миром — и победить (происходит даже подмена ролей: из беглеца бунтарь превращается в охотника; если расшифровывать это как политический текст, то смысл такой: *революционное наступательное действие возможно!*).

Фердинанд гибнет, но как? Покончив самоубийством — и не в безвыходной

ситуации, под угрозой пленения, например, а в положении победителя. Здесь идея тотального отказа от неподлинного мира подана уже по-другому: если этот мир так легко победить — зачем же с ним ещё возиться, какой смысл в нём задерживаться? Уйдя из жизни, герой «Безумного Пьеро» делает свою победу *окончательной* — переиграть уже ничего нельзя: он выиграл и затем опустил занавес, новых действий в пьесе уже не будет. Герой «пьесы» — бунтарь — таким образом превращается в *постановщика* пьесы, то есть он поднимается из персонажей на уровень *демиурга*.

«Безумный Пьеро» демонстрировал уже очень высокую степень неприятия Годаром современного ему буржуазного общества. Лишённые индивидуальности, сглаженные до подобия человека представители «среднего класса», населяющие этот мир, высмеиваются им совершенно безжалостно, на грани оскорбления. Особенно достаётся женской половине «среднего класса». Сознание этих «жертв общества потребления» до такой степени сужено, что они даже лишены собственных мыслей — и разговаривают исключительно рекламными текстами. А поведение этих дам показывает, что они полностью отождествляют себя с персонажами рекламных плакатов и роликов, с манекенами в витринах магазинов.

Поскольку фильм откровенно обращён именно к представителям «среднего класса», нетрудно расшифровать дидактику Годара: смотрите, мол, у вас только два пути: или взбунтоваться, или стать манекенами. А почему бы не взбунтоваться, раз победа вполне возможна? И чтобы подчеркнуть эту мысль, Годар заставляет Фердинанда и Марианну рисовать портреты Фиделя Кастро и Мао Цзэ-дуна — мол, смотрите: вот эти рискнули — и победили!

В «Безумном Пьеро» впервые огромную роль начинают играть собственно язык, речь, текст, слово. Это следствие всё возрастающего влияния на Годара лингвистической философии — и дальше от фильма к фильму это влияние будет всё усиливаться⁹. Но одновременно Годар стремится использовать достижения лингвистической и аналитической философии для решения задач пропаганды и просвещения: выведя на экран тексты классических произведений, заставляя своих героев зачитывать их, он противопоставляет культуру «массовой культуре», подлинное — неподлинному. В то же время Годар как бы призывает: не верьте окружающему, подвергайте его анализу, срывайте с него камуфляж — при помощи Маркса разоблачайте экономические механизмы, поработавшие нас, при помощи Витгенштейна — поработавшие нас механизмы языковые.

Как всякий практик кино, Годар имеет возможность видеть «две реальности»: ту, что складывается в готовом фильме, на плёнке (и воспринимается затем зрителем) и ту, которая существует в процессе «изготовления» фильма. Он понимает, конечно, что истинной реальностью является вторая, а то, что на экране, — иллюзия. То же происходит в обыденной жизни. Но как доказать это зрителю? Нетрудно догадаться, что в аналитической философии Людвиг Витгенштейн Годар обнаружил нечто чрезвычайно близкое своему «кинематографическому» взгляду на мир.

Так, вслед за пропагандой идей Сартра, Маркса и Маркузе Годар занялся пропагандой идей Витгенштейна.

Логика подсказывает, что, заклеив и разоблачив противника, Годар должен теперь специально сосредоточиться на «положительном герое» — или, чтобы не

быть излишне назидательным, хотя бы показать своих союзников по борьбе, показать, с кем он по одну сторону баррикад. И он делает этот шаг в фильме «Masculin/féminin»¹⁰, вышедшем на экраны в 1966 году.

В «Masculin/féminin» Годар решительно рвёт с традицией «развлекательного кино». По сравнению с предыдущими его фильмами эта лента уже откровенно «несмотрительна», то есть серьёзна, интеллектуальна, психологична. Отдохнуть, смотря такое кино, невозможно. Эту ленту уже невозможно воспринимать не думая, как «гангстерский фильм» («На последнем дыхании») или «фантастику» («Альфавиль»). Здесь: не будешь думать — вообще ничего не поймешь.

Фильм посвящён французской молодёжи 60-х. Узкий круг героев: три девушки, двое юношей. Все они ведут полуэфемерное существование, затеряны в большом городе — Париже, предоставлены сами себе — в фильме практически нет «взрослых». Это особый мир, в котором все герои — аутсайдеры (в такое положение их ставит «взрослый мир») и разница между ними лишь в подходе к своему положению: женская часть стремится интегрироваться в Систему (конформистская установка), мужская — противостоять Системе (нонконформистская установка).

Годар как бы анатомирует этот мир, тщательно изучая его — как учёный. Фильм не просто социологичен — он вызывающе социологичен. Есть эпизоды, которые не только выглядят как социологические опросы, но и являются ими на самом деле. Главный герой — Поль — вообще, как выясняется к концу фильма, социолог. Этот демонстративный социологизм — ещё один шаг на пути

совмещения приёмов документального и художественного кинематографа, и уже в следующем, 1967 году, году Годар разовьёт его в преобладающий творческий приём: в фильмах «Китайка» и «Две или три вещи, которые я знаю о ней» (который просто снят по материалам анкетирования).

Такое вмешательство социологического опроса в художественную ткань фильма делает фильм «неудобным» для зрителя, оно вырывает зрителя из сладких объятий «спектакля на плёнке», даёт ему понять, что происходящее — «здесь и сейчас», что это — реальность. Годар смог найти приёмы, которые позволили ему воплотить в кино принцип «остранения» Брехта — безусловно, преследуя при этом те же цели, что и Брехт (О том, насколько был важен для Годара в тот период Брехт, можно догадаться из сцены в фильме «Китайка», когда на школьной доске последовательно стирают имена всех писателей, кроме Брехта.).

Годар использует в фильме ещё один приём: перебивку видеоряда титрами. Эти титры — не пояснение происходящего (как в немых фильмах), это мысли автора, самого Годара. То есть фильм — сам по себе, а кроме того, автор ещё и одновременно беседует со зрителем. Иногда эти авторские мысли могут быть очень важными для понимания сути самой ленты, например, такое замечание:

«Этот фильм можно было бы назвать: „Дети Маркса и кока-колы“».

Эти перебивки также отрывают зрителя от сюжета, через шок возвращают его в реальность. Это тоже «остранение».

В «Masculin/féminin» Годар добросовестно фиксирует ещё еле видимые приметы

завтрашней молодёжной контркультуры: создание замкнутого молодёжного мирка, зачатки молодёжной музыкальной субкультуры (на роль героини Годар выбирает молоденькую Франсуазу Арди, ставшую вскоре звездой французской эстрады), самореализацию в оппозиционности «слева» буржуазному миру (герои то дерзко расписывают машину американского военного атташе лозунгом «Мир — Вьетнаму!», то подписывают очередную петицию в защиту жертв политических репрессий в Бразилии, то подключаются к борьбе профсоюзов), поиски нового стиля жизни (образование коммуны, хотя герои фильма, видимо, ещё не знают, что это — коммуна).

Современная фильму критика будет обвинять Годара в пристрастности, в нетипичности его героев. На самом деле — это тонкое чутьё художника, провидение: пройдет какой-то год, и «нетипичные» герои Годара станут массовым явлением.

В фильме «Masculin/féminin» объектом пристального внимания Годара становится насилие. Но не «театральное» насилие, связанное, как прежде, с ампула персонажа (гангстер, полицейский), а насилие *обыденное*, растворённое в общественных буднях («психопатология *обыденной жизни*», как сказал бы Фрейд). И оказывается, что окружающий мир насыщен насилием, смертью, что это его неотъемлемый компонент. Причём характер насилия различается по признаку пола: насилие мужчин — направлено на самих себя (нелепо гибнет, возможно, в результате самоубийства, главный герой — Поль; вонзает себе в живот нож случайно встреченный в зале игровых автоматов наркоман; поджигает себя во дворе американского госпиталя — рядом с плакатом «Мир — Вьетнаму!» — неизвестный прохожий), а насилие женщин — на мужчин (жена

стреляет в мужа, пассажирка метро — в соседей-негров). Сначала кажется, это тоже — Фрейд. Но потом начинаешь понимать, что на насилие провоцирует сама жизнь, сама социальная среда. Просто поскольку женские персонажи в фильме ориентированы конформистски, они принимают «правила игры» и переносят агрессивность на окружающих (обычно мужчин), а мужские персонажи, как вовлечённые в политическую жизнь и ориентированные неконформистски, переносят агрессию на общество вообще: пишут антиправительственные лозунги (это агрессия в сублимированной форме — похоже, Годар вслед за «Одномерным человеком» пропагандировал и «Эрос и Цивилизацию» Маркузе). А странные самоубийственные смерти мужчин в фильме — это повтор той же ситуации с отторжением миром «чужака», как в фильме «На последнем дыхании», с уходом из мира, как в «Безумном Пьеро». Только теперь единичный феномен стал массовым и обыденным.

Словно вторая часть диалогии с «Masculin/féminin» выглядит один из самых известных фильмов Годара — «Китайка» (1967). Из первого фильма во второй переключается даже игравший Поля актер Жан-Пьер Лео, с его интеллигентным лицом и манерами, выразительными, умными глазами, порывистыми движениями, нервными руками. Идеальный образ представителя *ищущей молодёжи*.

«Китайка» ещё более социологична. Там периодически прямо в сюжетный текст вклинивается съёмочная группа, которой герои дают интервью. Рядовой зритель, завсегда́тай кинозала, должен просто недоумевать, что же ему показывают: документальный фильм с попытками реконструировать события или художественный фильм, где персонажи реальных событий приглашены на

роли самих себя.

Перебивка кадров титрами доводится до крайности: тут уже не законченные фразы, а отрывки их. И фразы эти — всё больше революционные тексты, всё больше из «цитатника» Мао. Это уже чистая пропаганда — незаконченное действие лучше запоминается («Зейнгарник-эффект»), незаконченный текст больше интригует.

В фильме показывается жизнь маленькой молодёжной коммуны (3 парня, 2 девушки), одновременно — маоистской ячейки.

Напряженные политические штудии этих маоистов направлены, собственно, не на них самих, а на зрителя. Это до зрителя доносятся обрывки тех или иных текстов, это зритель приучается к сектантскому начётническому «марксистскому» языку, это ему разъясняется, например, что существуют «два коммунизма» — один «*прирученный империализмом, безопасный для него*» (советский), другой — «*подлинный, неприрученный*», с которым империализм борется во Вьетнаме (китайский). Это не друг для друга, а для зрителя разыгрывают «коммунары»-маоисты театрализованные действия, где игрушечные самолётики ВВС США атакуют беззащитную истекающую кровью вьетнамку.

Действие фильма неслучайно почти не выходит за стены одной квартиры — «коммуны». Перед нами — «ячейка революционного авангарда». Она самоорганизовалась, самообучилась, отсеяла «лишних» (один покончил самоубийством, один переметнулся к «ревизионистам», то есть к ФКП), на этом её «первичные цели» исчерпаны — и в конце фильма герои переходят к

«прямым действиям»: пропагандистским (создание «нового революционного театра») и политическим (убийство «советского министра культуры Шолохова»).

Это — поколение «Красного Мая» до самого «Красного Мая», это — завтрашние парижские бунтари до самого бунта. Вновь, как в «Masculin/féminin», Годар успевает увидеть главное на год раньше.

По отношению к героям «Китаянки» Годар сохранял определённую иронию (чего стоит хотя бы звучащая в фильме саркастическая песенка: «*Во Вьетнаме гибнут люди* (перечисляются еще многие другие события), *а я всё твержу: Мао, Мао, Мао...*»), но общее направление уже было указано: самоорганизовуйтесь, читайте революционную литературу, учитесь мыслить критически, думать своей головой, подвергайте сомнению авторитеты, переходите, наконец, к активным действиям.

Воздействие «Китаянки» на французскую молодёжь было огромным — это стало очевидным не сразу, но сегодня уже бесспорно. Авторы капитального труда «Поколение», посвященного «поколению 1968 года» даже поместили дату выхода «Китаянки» (24 июня) в хронологию *важнейших* событий 1967 года¹¹ ! Подобной чести в книге удостоены ещё только два фильма — и оба Жана-Люка Годара: «На последнем дыхании» (16 марта 1960) и «Безумный Пьеро» (5 ноября 1967)¹² .

После «Китаянки» и до Мая 1968 года Годар успевает снять ещё два фильма: «Уик-энд» (1967) и «One plus One» (1968). Это тоже знаменитые фильмы, особенно «Уик-энд», где Годар скрестил все три линии — и идущую от «Альфавиля», и идущую от «Безумного Пьеро», и идущую от «Masculin/féminin» и

«Китаянки». В «Уик-энде» предельно роботизированные, *одномерные* персонажи, порождения «общества потребления», пробуют *побунтовать, не порывая с системой* (и приключения влекут, и комфорт не хочется терять). Результат и убог, и смехотворен: внешне картина «приключения», «бунта» налицо: катастрофы, насилие, убийства, политические и философские дебаты, запутанные личные отношения, но всё это — *имитация*. Бунт, не порывающий с Системой, в революцию не превращается. Даже «смелое» сексуальное поведение героев фильма в «сексуальную революцию» не перерастает: какая же это революция, если она никого не пугает и не радует?

«One plus One», снятый в Англии, передавал атмосферу уже сформировавшейся настоящей молодёжной контркультуры — фактически это был фильм о «Роллинг Стоунз».

Но и «Уик-энд», и «One plus One» были уже фильмами *из следующего этапа*, фильмами, *вовлечёнными в события*. Ибо события уже начались. Можно смело говорить, что спираль майского взрыва 1968 года начала раскручиваться с осени предыдущего, 1967 года. Уже была сформирована молодёжная субкультура, глубоко враждебная миру взрослых. Уже стали «рассадниками революционной заразы» университеты и студенческие городки. Уже бунтовали студенты по ту сторону океана — в США. Уже превратились в обыденное явление схватки между ультраправыми и ультралевыми студенческими группами. Уже пытались власти силой навести порядок в университетах и студенческих общежитиях — и студенты поднялись на борьбу. Нантер, Нант, Париж, Дижон, Лилль, Монпелье потрясли студенческие забастовки и демонстрации. С 11 по 16 декабря 1967 года проходила всефранцузская

студенческая Неделя действий. Собственно, и буржуазные исследователи, и лидеры студенческого движения выделяют осень-зиму 1967-го как начальный этап Майской революции¹³. А с января 1968-го начался новый этап, который и завершился непосредственно Маем.

В событиях Мая и последующем «майском движении» Годар принимал самое активное участие — но уже не как «учитель» и «просветитель», а, используя лексику майских бунтарей, как «militant»¹⁴.

Конечно, Годар был одним из инициаторов всех ведущих начинаний «Красного Мая» во французском кинематографе — и Генеральных штатов французского кино, и Генеральной ассамблеи, и Группы имени Дзиги Вертова. Но это был уже другой этап — с другими задачами и с другими целями.

Цели «просвещения» и «воспитания» поколения были выполнены. «Тайная община» послужила примером и разрослась, «последователи» не убоились выступить открыто.

27 августа 1992 — 24 января 1993

Опубликовано в книге: Тарасов А. Н. Страна Икс. М.: АСТ; Адаптек, 2006. С. 323-345; с незначительными сокращениями — в журнале «Дом Союзов», 1993, № 2.



Нашли ошибку? Выделите фрагмент текста и нажмите Ctrl+Enter.

Примечания

1. Подлинные слова Де Голля: *de Gaulle C. Mémoires d'Espoir. Le Renouveau* 1958-1962. P., 1970. P.13. ↩
2. *France-Observateur*, 19.10.1961. ↩
3. *Positif*, 1962, N 46. ↩
4. Национальный союз студентов Франции, объединяющий ассоциации студентов и учащихся на местах — по сути, федерация, основанная по синдикалистскому принципу. До 1964 года ЮНЕФ контролировался правыми католиками, в 1964 году лидерство перехватили левые синдикалисты и коммунисты. ↩
5. Верный своей привычке играть в ассоциации, Годар наверняка учитывал ещё и то, что у среднего француза фамилия «Кошэн» должна вызывать воспоминания сразу о двух исторических личностях — лидере ФКП Марселе Кашене и палаче Жанны д'Арк Пьере Кошоне. Кроме того, по-французски *coche*, *cochon*, *cochone* — свинья. ↩
6. *Marcuse H. One Dimensional Man. L.*, 1964. P. 89-90. ↩
7. *Ibid.* P. 23. ↩
8. Другой вариант перевода: «Пьеро-безумец», в оригинале «*Pierrot le fou*». ↩
9. В 80-е годы это влияние примет уже крайние формы. См., в частности: *Солидарность*, 1992, № 8. С. 15. ↩
10. «Мужское/женское», или «В мужском роде/в женском роде», или «По-мужски/по-женски». ↩

11. *Hamon H., Rotman P.* Génération. V.1. Les années de rêve. P. 1987. P. 614. ↩
12. Ibid. P. 609, 612. ↩
13. *Joffrin L.* Mai 68. Histoire des Événements. P., 1988. P. 360; *Duteuil J.-P.* Nanterre 1965-66-67-69. Vers le mouvement du 22 Mars. P., 1988. P. 7, 94-110. ↩
14. Боец, борец, активист (франц.). ↩