

**борьба на два фронта  
жан-люк годар  
и группа дзига вертов  
1968-1972**



**свободное марксистское издательство  
2010**

Составление: Кирилл Медведев, Кирилл Адиебеков

Перевод: Кирилл Адиебеков, Борис Нелепо, Станислав Дорошенко,  
Кирилл Медведев, kinote.ru

Примечания: Кирилл Адиебеков

Редактура: Кирилл Адиебеков, Анисья Казакова, Кирилл Медведев

*Книга выпущена при поддержке фонда «Что делать?»*

Текст «Философствуя через борьбу» был впервые опубликован на сайте

**<http://kinote.info/>**

Страница Свободного марксистского издательства

**[www.pasolini.ru/fmp.html](http://www.pasolini.ru/fmp.html)**

*Марксистский период в творчестве Годара некоторыми воспринимается как одна из причуд его эксцентричного гения, другими – как лишнее доказательство того, что подлинное новаторство в искусстве невозможно вне связи с освободительной политикой и левой мыслью. Точно можно сказать одно: интуиция художника привела Годара в нужное время в нужные обстоятельства, и за несколько лет, прежде чем заодно с большой частью интеллектуалов разочароваться в прямом политическом действии, он сумел не только кардинально обновить собственное искусство, но, что важнее, существенно и глубоко, а вовсе не на уровне поверхностных веяний и конъюнктуры, развить критическую, брехтианскую линию в левом искусстве и арт-теории. В книге собраны материалы, связанные с этим периодом.*

# Роль Годара

## *Ситуационистский интернационал 1966*

Годар представляет сегодня в кино формальную псевдосвободу и псевдокритику устоев и ценностей – два нераздельных воплощения всего фальшивого, продажного современного искусства. Все отчаянно пытаются представить его непонятым и неоцененным художником, потрясающе бестрашным и несправедливо отвергаемым; и все хвалят его, от журнала Elle до Дряхлого Арагона. Несмотря на отсутствие какой-либо реальной критики Годара, мы видим здесь нечто аналогичное известной теории усиления борьбы при социалистических режимах – чем больше превозносятся Годара как блестящего лидера современного искусства, тем активней люди спешат защищать его от невероятных заговоров. Повторяемые из фильма в фильм нескладные глупости автоматически воспринимаются как захватывающие новации. Никакому толкованию эти новации не поддаются; годаровские обожатели потребляют их так же беспорядочно и безапелляционно, как Годар их порождает – поскольку признают в них последовательное выражение *субъективности*. Так оно и есть, правда, субъективность эта на уровня консьержа, начитавшегося газет и журналов. «Критика» Годара никогда не выходит за рамки безвредного юмора в духе в низкопошибных комиков или журнала Mad. Его кичливая культура – практически такая же, как у его аудитории, прочитавшей ровно те же страницы в тех же книжках с мягкими обложками. Две самых известных строчки из самого читаемого стихотворения самого переоцененного испанского поэта («Было мрачно в пять часов пополудни! Пролитая кровь... Не хочу ее я видеть!»[1]) – вот ключ к методу Годара. Самый известный ренегат современного искусства, Арагон, во «Французских письмах» (9 September 1965), отдал должное своему младшему коллеге, и хвала эта, исходящая от такого эксперта, звучит совершенно органично: «Искусство сегодня это Жан-Люк Годар... сверхчеловеческая красота... всегда возвышенная красота... Нет аналогов Годару кроме Лотреамона... Это дитя гениальности». Такое свидетельство от такого источника должно убедить даже самого наивного.

Годар – швейцарец из Лозанны, который завидовал шику швейцарца из Женевы, а затем шику Елисейских полей, и его успешный прорыв с периферии очень и очень характерен в эпоху, когда система борется за приобщение огромного множества «культурно обделенных» к респектабельному потреблению культуры – пусть даже «авангардной» культуры, раз уж ничего другое не подходит. Мы не говорим сейчас о том, что любое искусство, претендующее на новаторство и критичность, в конечном счете начинает служить конформизму. Мы указываем на абсолютно конформистское обращение Годара с кинематографом.

Несомненно, фильмы, как и песни, заключают в себе силу, способную преобразовывать зрителя: если хотите, красоту, находящуюся в распоряжении тех, кто сегодня имеет возможность выражать себя этим средством. До определённой степени такие люди могут довольно умно использовать эти возможности. Но общие условия нашего времени выражаются в том, что интеллект таких людей ограничен, и степень их привязанности к

доминирующим образам жизни обнажает удручающую ограниченность их предприятий. Годар по отношению к кино – то же самое, что Лефевр или Морен по отношению к социальной критике: каждый обладает видимостью *определённой* свободы стиля или тематики (в случае Годара, это слегка раскрепощённая манера по сравнению с косными формулами киноповествования). Но эту самую *свободу* они взяли *откуда-то ещё*: это то, что они оказались способны схватить из прогрессивных экспериментов эпохи. Они – «Club Med»[2] современной мысли. Они представляют бросовую, но хорошо продающуюся карикатуру на свободу, *вместо* подлинной свободы. Это делается на всех территориях, включая территорию формальной художественной свободы выражения, которая является лишь одним сектором общего поля псевдокоммуникации. «Критическое» искусство Годара и обожающие его арт-критики способствуют скрытию наличных проблем *критики искусства* – подлинного опыта, как говорит СИ, «коммуникации, содержащей собственную критику». В конечном счете, сегодняшняя функция годаровщины – предотвратить ситуационистское использование кино.

Арагон некоторое время теоретизировал по поводу традиции *коллажа* в современном искусстве и включал в неё Годара. Это ни что иное, как попытка интерпретировать *детурнеман* таким образом, чтобы он оказался поглощен господствующей культурой. Закладывая основания тольтяттистской версии французского сталинизма, Гароди и Арагон формируют «абсолютно открытый» художественный модернизм, а также двигаются от «анафеме к диалогу» со священниками. Годар мог стать носителем этого Тейардизма от искусства. На самом деле, коллаж, известность которому принёс кубизм в период краха пластического искусства, это лишь частный случай (деструктивный эпизод) *детурнемана*: это подмена, *непрозрачность элемента*. *Детурнеман*, изначально разработанный Лотреамоном, это возвращение к высшей чистоте элементов. В детурнемане всегда преобладает диалектическая девалоризация/ревалоризация элементов в контексте развития объединяющего значения. Но коллаж девалоризованных, обесцененных элементов широко использовался, прежде чем оформиться в доктрину поп-арта, в модернистской снобистской практике замещения объекта (химическая колба становится пузырьком со специями и т.п.)

Эта склонность к *девалоризации* порождает сегодня метод *комбинирования нейтральных* и легко взаимозаменяемых элементов. Годар это особенно удручающий пример такой практики – лишенной отрицания, лишенной утверждения, лишённой качества.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ф.Г. Лорка

[2] Крупная туристическая компания

# **Что делать?**

***Afterimage № 1, апрель 1970***

***Жан-Люк Годар***

1. Нужно снимать политические фильмы.
2. Фильмы нужно снимать политически.
3. Пункты 1 и 2 антагонистичны по отношению друг к другу. Они выражают две противоположные концепции.
4. Пункт 1 принадлежит идеалистической, метафизической концепции мира.
5. Пункт 2 принадлежит марксистской, диалектической концепции мира.
6. Марксизм борется с идеализмом; диалектика – с метафизикой.
7. Борьба эта – есть борьба старого и нового, борьба новых идей со старыми.
8. Социальное бытие людей определяет строй их мыслей.
10. Борьба старого и нового есть классовая борьба.
11. Выбрать первое – значит, остаться представителем класса буржуазии.
12. Выбрать второе – значит, занять позицию пролетариата.
13. Выбрать первое – значит, заняться описыванием ситуаций.
14. Выбрать второе – значит, конкретно анализировать конкретные ситуации.
15. Выбрать первое – сделать «Звуки Британии» [1].
16. Выбрать второе – бороться за то, чтобы «Звуки Британии» были показаны на английском телевидении.

17. Выбрать первое – значит, объяснять мир через его законы.
18. Выбрать второе – значит, без устали преобразовывать мир через понимание его законов.
19. Выбрать первое – значит, заняться описыванием мистерии этого мира.
20. Выбрать второе – значит, показать борьбу людей.
21. Выбрать второе – значит, критикуя самих себя и окружающий мир, разрушить первое.
22. Выбрать первое – значит, показать все происходящие события во имя самой правды.
23. Выбрать второе – значит, отказаться от воспроизводства во имя относительной правды перенасыщенных образов происходящих событий.
24. Выбрать первое – значит, рассказать о настоящих вещах. (Брехт)
25. Выбрать второе – значит, о вещах по-настоящему. (Брехт) [2]
26. Выбрать второе – значит, монтировать фильм до того, как он снят, пока он снимается, после съемок. (Дзига Вертов)
27. Выбрать первое – значит, распространить фильм до того, как он будет готов.
28. Выбрать второе – значит, сделать фильм, после чего распространять его; научиться делать кино, следуя правилу: работа превалирует над последующим распространением, политика превалирует над экономикой.
29. Выбрать первое – значит, снимать студентов (*заштриховано*), пишущих: единство – студенты – работники.
30. Выбрать второе – значит, понимать, что единство есть борьба противоположностей (Ленин); (*заштриховано*) понимать, что они составляют одно целое.
31. Выбрать второе – значит, изучать противоречия между классами с помощью изображений и звуков.
32. Выбрать второе – значит, изучать противоречия во взаимоотношениях производства и производительных сил.

33. Выбрать второе – значит, рискнуть узнать что и где (*заштриховано*), осмыслить свое место в производственном процессе с тем, чтобы изменить его в дальнейшем.
34. Выбрать второе – значит, знать историю революционной борьбы и свое в ней место.
35. Выбрать второе – значит, научно воспроизводить историю революционной борьбы.
36. Выбрать второе – значит, понимать, что производство фильмов – второстепенное занятие, малая часть революции.
37. Выбрать второе – значит, использовать изображения и звуки, как (*заштриховано*) зубы и губы – чтобы кусать.
38. Выбрать первое – значит, всего лишь открыть глаза и напрячь слух.
39. Выбрать второе – значит, читать отчеты товарища Цзян Цин [3].
40. Выбрать второе – значит, воевать.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Жан-Люк Годар говорит о своем фильме 1970 года (в соавторстве с Жан-Анри Роже, снятом по заказу британского телевидения и в последствии им же (телевидением) отвергнутом).

[2] Эту формулу Бертольта Брехта Годар цитировал в начале сценария фильма «Карабинеры».

[3] Цзян Цин – китайская актриса, активист коммунистического движения, Министр Культуры Китая, последняя жена Мао Цзе-дуна. Один из инициаторов Культурной революции 1965-76 годов. Ее текст «Протокол бесед о литературном и творческом труде в вооруженных силах, доверенный товарищем Линь Бяо товарищу Цзян Цин» (февраль 1966) цитируется в фильме «Ветер с востока» /*Vent d'est*/ как пример рождения материалистического кино.

# Фильмография группы «Дзига Вертов»

Сведения о группе являются предметом постоянных исследований. Установить точную информацию обо всех, кто участвовал в создании того или иного фильма, невозможно.

*«Для меня разрыв восходит к событиям четырехлетней давности, когда я познакомился с Жан-Пьером Гореном и начал с ним работать. Больше не работать одному – вот в чем был настоящий разрыв. Выйти из системы, вернуться в систему – так вопрос не стоял. Мы не уехали из Европы, не уехали из Франции, даже из Парижа мы не уехали. Более того, после мая шестьдесят восьмого мы сделали больше фильмов, чем многие другие. Мы делали их в рамках системы, но с другой её стороны: вместо того, чтобы делать кино внутри самой кинематографической индустрии, мы расширили ее до области телевидения. Так, мы сделали один фильм для английского телевидения («Звуки Британии» /British sounds/), один совместный фильм для чешского телевидения и независимого французского продюсера («Правда» /Pravda/), один фильм, заказанный итальянским телевидением («Борьба в Италии» /Luttes en Italie/) и один фильм для немецкого телевидения Munich Télé-Pool, который называется «Владимир и Роза» /Vladimir et Rosa/. Все эти фильмы не были приняты, и властные институты, их заказавшие, не занимались их распространением. Таким образом, мы были внутри системы больше, чем когда бы то ни было, но с другой её стороны».*

*Жан-Люк Годар в интервью изданию Politique Hebdo, № 26, 27 апреля 1972 года*

## **«Фильм как фильм» /Un film comme les autres/**

1968, Франция, 16мм, ч/б, цв., 100'

Впоследствии фильм был причислен к числу работ группы «Дзига Вертов»

Режиссер: Жан-Люк Годар

Операторы (цв., Ektachrome): Жан-Люк Годар, Уильям Любчански (?)

Архивные съемки (ч/б) были сделаны в мае 1968 года группой ARC

Монтаж: Жан-Люк Годар, Кристин Айя (?)

«В ролях»: три студентов-активистов из Нантерна, два рабочих-активиста с завода Renault-Flins

Производство: Anouchka Films



Съемки: июль 1968

Ж.-Л. Годар возвращается к событиям начала июня, когда в результате продолжающихся столкновений на заводе Renault Flins погиб (10 июня) молодой маоист Жиль Тотен.

### **«Один американский фильм» /One American Movie/**

Английское название: «Час ночи» /One A.M./

1968, США, 16мм, цв., 90'

Фильм, снятый Жан-Люком Годаром вместе с Д. А. Пеннебейкером и Ричардом Ликоком, которые заканчивали фильм в 1971 году вдвоем. Рабочее название «Час дня» /One P.M./ Группа «Дзига Вертов» отказалась от работы над фильмом после просмотра материалов.

Операторы: Д. А. Пеннебейкер, Ричард Ликок

Звук: Мэри Лэмпсон, Роберт Ликок, Кейт Тэйлор

В ролях: Рип Торн, Jefferson Airplane, Элдридж Кливер, Том Хэйдэн, Лерой Джонс, Том Ладди, Паула Мэддер, Мэри Лэмпсон, Анн Вяземски

Производство: Leacock-Pennebaker Inc. 1968

Музыкальная, политическая, уличная культура Чикаго шестьдесят восьмого года. Поэт Лерой Джонс, чьи стихи звучат в «Один плюс один» /One plus one/.

### **«Звуки Британии» /British Sounds/**

Американское название: «Увидимся у Мао» /See You at Mao/

1969, Великобритания, 16мм, цв., 52'

Впоследствии фильм был причислен к числу работ группы «Дзига Вертов»

Режиссер: Жан-Люк Годар (в диалоге с Жан-Анри Роже [1])

Сценарий: Жан-Люк Годар (в диалоге с Жан-Анри Роже)

Оператор (Kodak 7254): Чарльз Стюарт

Звук: Фред Шарп

Монтаж: Элизабет Козиман

«В ролях»: студенты Оксфорда, Эссекса и Кента, служащие British Motor Co. (Коули, Оксфорд), рабочие-активисты из Дагенхэма

Продюсеры: Ирвинг Тейтельбаум, Кенит Тродд

Производство: Kestrel Productions для London Weekend Television (LWT)

LWT отказалось демонстрировать окончательную версию фильма и показывало только фрагменты, вперемешку с «обсуждениями» в программе Aquarius от 2 января 1970 года.

Съемки: февраль 1969 (Оксфорд, Эссекс, Дагенхэм, Лондон)

Рабочие завода British Motor Co., их обсуждения своего положения. Студенты-леваки готовят плакаты, критика общества потребления. Цитаты из Манифеста Коммунистической партии.

Существует только английская версия фильма без субтитров.

### **«Правда» /Pravda/**

1969, Франция/США/Чехословакия, 16мм, цв., 58'

Впоследствии фильм был причислен к работам группы «Дзига Вертов»

Режиссеры: Жан-Люк Годар, Жан-Анри Роже

Оператор: Поль Буррон (Agfa-Gevaert Couleurs)

Монтаж: Жан-Люк Годар (в одиночку, конец 1969 [2])

В ролях: голос Жан-Анри Роже (Жан-Пьера Горен – в английской версии фильма), в эпизоде – Вера Хитилова

Продюсер: Клод Неджар

Производство: Европейский центр Кино-Радио-Телевидения 1969, Grove Press

Съемки: март-апрель 1969 (Чехословакия)

Фильм состоит из нелегальных съемок в Чехословакии. Ж.-Л. Г. пытается понять, почему к советским танкам студенты выходят с черным, анархистским флагом скорби, а не с красным флагом революции.

### **«Ветер с востока» /Le vent d'est/**

1969, Италия/Франция/ФРГ, 16мм, цв., 100'

Режиссеры: Жан-Люк Годар, Жан-Пьер Горен

Сценарий: Жан-Люк Годар, Даниэль Кон-Бендит, Жан-Пьер Горен, Джияни Барселлони, Серджио Баццини, Марко Феррери, Глаубер Роша, Жан-Анри Роже...

Оператор: Марио Вульпиани

Звук: Антонио Вентура, Карло Диоталеви

Монтаж: Жан-Люк Годар, Жан-Пьер Горен

В ролях: Джияни Мария Волонте, Анн Вяземски, Паоло Поццеси, Кристина Туллио Альтан, Даниэль Кон-Бендит, Глаубер Роша, Жозе Варела, Джордж Готц, Ванесса Рэдгрейв, Аллан Миджетт, Фабио Гаррба, Жан-Анри Роже...

Продюсеры: Жордж де Борегар, Джияни Барселлони, Этторе Роош

Производство: CCC Poli Film/Kunst Film/Anouchka Films

Съемки: июнь-июль 1969 (Италия), монтаж закончен ближе к октябрю 1969

Исследование образов жанра «вестерн», выражающих западное сознание капиталистического общества.

Заказанный меценатом большому коллективу, «Ветер с востока» был сделан Годаром и Гореном, которые превратили фильм в своего рода «манифест», учредивший группу «Дзига Вертов». Существуют французская версия фильма и версия с синхронным переводом на английский язык.

### **«Борьба в Италии» /Luttes en Italie/ Lotte in Italia**

1970, Италия/Франция, 16мм, цв., 60'

Режиссеры: Группа «Дзига Вертов» (Жан-Люк Годар, Жан-Пьер Горен)

Сценарий: Группа «Дзига Вертов»

Оператор (Kodak 7254): Арман Марко

Звук: Антуан Бонфанти

Монтаж: Жан-Люк Годар, Жан-Пьер Горен, Кристин Айя (?)

В ролях: Кристина Туллио Альтан, Анн Вяземски, Жером Анстан, Паоло Поццеси

Производство: Anouchka Films/Cosmoseion для Radiotelevisione italiana (RAI)

Съемки: декабрь 1969 (Париж, Рубе)

Премьера на фестивале в Бергамо, сентябрь 1970

Итальянская девушка из среднего класса пытается осознать себя частью рабочего движения. Фильм исследует вопрос роли интеллектуала в революционной борьбе, а также различие между буржуазным образом жизни и революционным образом мысли. Существуют итальянская версия и версия с синхронным переводом на французский.

**«До победы» /Jusqu'à la victoire/ (Методы мышления и работы палестинского освободительного движения)» (незавершен)**

16мм, цв. (материалы использованы в фильме «Здесь и там» /Ici et ailleurs/ Жан-Люка Годара и Анн-Мари Мьевиль, 1974)

Режиссеры: Группа «Дзига Вертов» (Жан-Люк Годар, Жан-Пьер Горен)

Сценарий: Группа «Дзига Вертов» (Жан-Люк Годар, Жан-Пьер Горен)

Оператор (Kodak 7254): Арман Марко

Производство: Группа «Дзига Вертов» (включая 6000 \$ от Арабской Лиги)

Съемки: февраль-апрель 1970 (Иордания, Палестина)

Материалы фильма снимались в Палестине, где руководство ФАТХ помогало участникам группы исследовать различные территории, объекты – как гражданские, так и военно-тренировочные. Наилучшим описанием концепции несостоявшегося фильма служит манифест Ж.-Л. Г. в El Fatah, июль 1970.

**«Владимир и Роза» /Vladimir et Rosa/**

1970, Франция/США/ФРГ, 16мм, цв., 96'

Режиссеры: Группа «Дзига Вертов» (Жан-Люк Годар, Жан-Пьер Горен)

Сценарий: Группа «Дзига Вертов»

Операторы (Kodak 7254): Арман Марко, Жерар Мартен

Звук: Антуан Бонфанти

Монтаж: Жан-Люк Годар, Жан-Пьер Горен, Кристин Айя (?), Шанталь Коломер

В ролях: Жюльет Берто, Анн Вяземски, Жан-Люк Годар, Жан-Пьер Горен, Ив Альфонсо, Клод Неджар, Эрнест Менцер...

Производство: Munich Télé-Pool/Grove Press/Evergreen Films (бюджет: \$20000)

Съемки: около сентября 1970

Фильм снят почти сразу же после начала первых судебных процессов над активистами. Нечто вроде суда с присяжными, визуальные воплощения образов революции, лозунги, беседующие (и одновременно записывающие друг друга) Ж.-Л. Г. и Ж.-П. Г. на теннисном корте, летающие мячики. Существуют французская версия с субтитрами на английском и версия без субтитров.

**Schick (фильм, рекламирующий лосьон после бритья)**

1971, Франция, 16мм, цв., около 30'

Режиссеры: Жан-Люк Годар, Жан-Пьер Горен

Сценарий: Жан-Люк Годар, Жан-Пьер Горен

Оператор: Арман Марко

В ролях: Жюльет Берто...

Производство: Dupuy Compton

Съемки: начало 1971

Согласно очень выгодному контракту с рекламным агентством Dupuy Compton, которое выплачивало им зарплату, Годар и Горен должны были предлагать один проект в месяц и снимать хотя бы один рекламный фильм в год. Они организовали свою команду на неделю, но в итоге съемки продолжались полдня. В кадре просыпающаяся пара, которая ругается и оскорбляет друг друга, пока радио передает сообщения о войне во Вьетнаме и о Палестине. Как только запах лосьона наполняет комнату, радио замолкает, а люди успокаиваются.

### **«Все в порядке» /Tout va bien/**

1972, Франция, 35мм, цв., 95'

Пленка Kodak, формат 1 x 1,66

Режиссеры: Жан-Люк Годар, Жан-Пьер Горен

Ассистенты: Изабель Понс, Жан-Юг Нелькен

Сценарий: Жан-Люк Годар, Жан-Пьер Горен

Оператор (Kodak): Арман Марко

Помощники оператора: Ив Агостини, Эдуард Берджесс

Звук: Бернар Ортьон, Жиль Ортьон, Антуан Бонфанти

Декорации: Жак Дюгье, Оливье Жерар, Жан-Люк Дюгье

Специальные эффекты: Жан-Клод Дольбер, Поль Триелли, Роже Жюмо, Марсель Вантигем

Электрики: Луи Парола, Робер Бёланс, Жозэ Буа

Механики: Фердинан Роке, Андрэ Содемон, Эжен Дельсюк, Марсель Мерсье

Помощники режиссеров: Арман Барбо, Фолькер Лемке, Жан Перрье, Филипп Вено

Администраторы: Ален Куафье, Пьер Милу, Аннетт Кардуччи

Фотографы: Ален Мьевиль, Анн-Мари Мишель (Анн-Мари Мьевиль)

Помощница режиссеров: Мари-Нозлль Бон

Монтаж: Кену Пельтье, Клодин Мерлан

В ролях: Ив Монтан, Джейн Фонда, Витторио Каприоли, Жан Пиньоль, Пьер Удри, Элизабет Шован, Эрик Шартье, Ив Габриэлли, Мишель Маро, Анн Вяземски, Жан-Рене Дэфлериен, Югэт Мьевиль, Бюжетт, Капель Касте, Марсель Гассук, Дидье Годрон, Люс Марно, Натали Симон, Луиз Риотон и Крис Туллио, Ибраим Сек

Ответственный продюсер: Жан-Пьер Рассам

Производство: Anouchka Films/Vicco Films/Empire Films copyright 1972

Виза № 38677

Дистрибуция: Pathé-Gaumont

Съемки: 32 дня, с 17 января по 23 февраля 1972 года, инт. и экст. в Париже и Иль-де-Франс, павильоны в Биланкуре и Эпинз

Премьера в Париже: пятница 28 апреля 1972

Пара интеллектуалов средних лет делает репортаж с забастовки на предприятии. Через их отстраненное вовлечение в протестное движение режиссерам удается создать схему, конструкцию происходившего. Сцена проезда перед кассами супермаркета.

Несмотря на то, что фильм не подписан группой «Дзига Вертов», он был сделан ее членами (Жан-Люк Годар, Жан-Пьер Горен и Арман Марко) как

часть всей работы, которую вела в то время группа, что неоднократно подчеркивалось в различных интервью.

**«Письмо к Джейн: исследование образа» /Letter to Jane: an investigation about a still/**

Французское название: «Письмо к Джейн: исследование образа» /Lettre à Jane: enquête sur une image/

1972, Франция, 16мм, цв., 60'

Фильм на английском языке: субтитрованной копии не существует

Режиссеры: Жан-Люк Годар, Жан-Пьер Горен

Сценарий: Жан-Люк Годар, Жан-Пьер Горен

Оператор (Kodak 7254): Арман Марко

В ролях: голоса Жан-Люка Годара и Жан-Пьера Горена

Продюсеры: Жан-Люк Годар, Жан-Пьер Горен (400 \$, выделенные на поездку группы в США [3])

Диалектическое исследование фотографии Джейн Фонда, опубликованной в L'Express с подписью: «Джейн Фонда расспрашивает жителей Ханоя об американских бомбардировках». Сопоставление снимка с фильмом Ж.-Л. Г. и Ж.-П. Г. «Все в порядке», где Джейн Фонда сыграла одну из главных ролей.

Съемки: один день в сентябре 1972 (?)

**«Здесь и там» /Ici et ailleurs/**

1974, Франция, 16мм, цв., 55'

Сорежиссеры: Жан-Люк Годар, Анн-Мари Мьевиль (Жан-Пьер Горен – материалы, снятые группой «Дзига Вертов» для фильма «До победы» /Jusqu'à la victoire/)

Сценарий: Жан-Люк Годар, Анн-Мари Мьевиль

Операторы: Уильям Любчански (Арман Марко – палестинские материалы для «До победы»)

Монтаж: Жан-Люк Годар, Анн-Мари Мьевиль

В ролях: Жан-Пьер Бамбергер... (и бойцы ФАТХ – в материалах, снятых для «До победы»)

Продюсеры: Жан-Люк Годар, Анн-Мари Мьевиль, Жан-Пьер Рассам

Производство: Sonimage/INA/Gaumont

Вышел в кинотеатрах 15 сентября 1976 года

«Здесь и там» развивает последний этап монтажа фильма группы «Дзига Вертов» «До победы», снятого весной 1970 года в Палестине оператором Арманом Марко. После нескольких монтажных сессий фильм так и не был завершен до момента распада группы к началу 1973 года. Работа была продолжена Годаром совместно с Анн-Мари Мьевиль, без Горена. Последний отказался подписаться под финальной версией фильма.

*В 1968 году Жан-Люк Годар сделал еще несколько работ, которые, однако, никогда не фигурировали под титром группы «Дзига Вертов». Однако их направленность предвосхищает будущие работы группы.*

### **«Веселая наука» /Le gai savoir/**

1968, Франция, 95', 35мм, цв.

Сценарий: Жан-Люк Годар по роману «Эмиль» Жан-Жака Руссо

Оператор: Жорж Леклерк

Монтаж: Жермэн Коэн

Производство: ORTF, затем Anouchka Films/Gambit/Bavaria Atelier

Действительный правообладатель: Gaumont

В ролях: Жюльет Берто, Жан-Пьер Лео

Два героя фильма обсуждают революционные события, происходящие по всему миру. Вероятно, последний формально «коммерческий» фильм Ж.-Л. Г. во Франции до образования группы «Дзига Вертов».

Фильм был запрещен к показу как на французском телевидении, так и в коммерческих кинотеатрах.

### **Сине-тракты /Ciné-Tracts/**

1968, Франция, каждый по 2-4 минуты, ч/б, немые (за исключением одного)

Коллективные съемки

Производство: SLON

Ж.-Л. Г., предположительно, является автором 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 23 и 40 сине-тракта.

Сине-тракты, придуманные режиссером Крисом Маркером, представляли собой анонимные сюжеты, снятые разными людьми, во время уличных боев, прямо на баррикадах.

### **«Один плюс один» /One plus one/**

1968, Великобритания, 99', 35мм, цв.

Сценарий: Жан-Люк Годар

Оператор: Тони Ричмонд

Звук: Артур Брэдберн, Дерек Болл

Монтаж: Кен Роулс, Агнес Гийемо

Продюсеры: Йан Куарьер, Майкл Пирсон

Производство: Cupid Productions

В ролях: The Rolling Stones, Анн Вяземски, Фрэнки Даймон-младший, Йан Куарьер

Ж.-Л. Г. снимает студийную работу группы The Rolling Stones над композицией Sympathy for the devil, перемежая ее постановочными сценами с участниками «Черных пантер», передающих друг другу оружие. В фильме звучат стихи американского поэта Лероя Джонса.

В США фильм вышел под названием «Симпатия к дьяволу» /Sympathy for the devil/. Кроме того в американской версии продюсером была добавлена финальная сцена.

## **ПРИМЕЧАНИЯ:**

[1]. Жан-Анри Роже присутствовал на съемках фильма. За исключением Роже и Годара, все занятые в работе над фильмом были постоянными работниками британского телевидения, не говорившими по-французски.

[2]. Вероятно, эта ремарка означает, что во время работы над фильмом Годар многое обсуждал с Жан-Пьером Гореном, который присоединится к Годару летом шестидесят девятого. Вместе они начнут работать над картиной «Ветер с востока».

[3]. Эта сумма покрыла расходы на пленку и на ее проявку.

# Левая политика Годара и Горена, 1967-1972

## Jump Cut, номер 28, апрель 1983

### Джулия Лесадж

Рассматривая политическую деятельность художника, в особенности дидактического художника, нужно обратиться к ключевым вопросам эстетики. Чтобы оценить политическую деятельность Жан-Люка Годара в его откровенно левых политических фильмах 1967-72 гг., мы должны задать вопросом, какие принципы он применял в своей работе, почему он выбрал именно их, и каков исторический контекст этих фильмов. Такие вопросы важны для критического рассмотрения, поскольку художественные стратегии Годара того времени значительно повлияли на других радикальных режиссеров во всём мире. Более того, события мая 1968-го во Франции повлияли на многих художников и интеллектуалов, которые, как и Годар, заново обратились к эстетическим концепциям Бертольта Брехта.

Политическая эволюция Годара происходила постепенно. В эстетическом плане он использовал брехтовские техники – в антииллюзионистском ключе, для социального высказывания и критики – задолго до того, как стал левым. Будучи титулованным режиссером, публичной фигурой, он в середине 60-х отходит от роли отрешенного гения, снимающего чистое кино. Затем в своих фильмах и интервью он разоблачает киноиндустрию и нападает на французское общество с левых позиций. Когда же Годар начинает облекать политические темы в кинематографическую форму, восприятие публикой его фильмов катастрофически ухудшается.

Годар утверждал, что решающее воздействие на него оказал социальный взрыв мая 68-го во Франции. Это очевидно и по его фильмам. Более того, фильмы Годара, снятые после 68-го года, отсылают к крайне левой «маоистской» среде. В содержании фильмов отражаются весьма злободневные политические темы. Затрагиваются в них и разнообразные теоретические вопросы. Впрочем, политическое содержание в них всегда совмещено с формальным новаторством. Критикуя политическую перспективу фильмов Годара 1967-72 гг., критик должен вступить в диалог на марксистском и модернистском поле. Фильмы Годара того периода требовали как определенной политической, так и политически ориентированной эстетической реакции, поскольку авторы стремились представить социальные и политические вопросы в «небуржуазной» кинематографической форме.

Годар и Жан-Пьер Горен, его соавтор в те годы, в своих многочисленных интервью высказывались довольно путанно. Они выражали свои эстетические позиции и упоминали о политических событиях, но делали это расплывчато и невнятно. Между тем, Годар и Горен снимали свои фильмы 1967-72 гг., такие как «Веселая наука» (*Le gai savoir*), «Ветер с востока» (*Vent d'est*), «Правда» (*Pravda*) и «Письмо к Джейн» (*Letter to Jane*) в форме «эссе», эссе о политике и о радикальной киноэстетике. Политические воззрения Годара и Горена выражены в них более полно, чем



в любом интервью, но выражены не напрямую, а в достаточно изощренном и отстранённом виде. Рассматривая политические идеи, заложенные в фильмах 1967-72 гг., я зачастую вынуждена отделять эти идеи от их кинематографической оболочки. В данном тексте я по необходимости сгладила и упростила политические концепции. В конечном счете, они должны осмысляться в контексте художественной сложности и целостности каждого из фильмов [1].

## **ПОЛИТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ГОДАРА ДО 1968**

Годар утверждает, что его первая сознательная попытка снять «политический» фильм – «Мужское-женское» (*Masculin-Féminin*) 1966-го года [2]. Безрадостная атмосфера, Париж того времени глазами молодежи, юношеский идеализм, череда бесед в форме интервью – всё это позволило критикам назвать фильм социологическим «документом» [3]. Годар не придал персонажам «Мужского-женского» слишком явной политизированности, и всё же критики отметили, как много эти молодые люди говорят о Марксе. Кроме того, в «Мужском-женском» Годар продолжает протестовать против вторжения США во Вьетнам – то, что он впервые сделал в «Безумном Пьеро» /*Pierrot le fou*/ и продолжил в последующих фильмах.

Затем, в 1966-м, Годар начинает открыто критиковать киноиндустрию и разоблачать то, как капиталистическое финансирование и идеологические запросы определяют форму кинематографа. По словам Годара, он снял «Мужское-женское» в качестве критики кинематографа «зрелища». Такого рода кино пришло в Европу из Голливуда, но производилось оно и в СССР [4]. Кроме того, по французским законам, авторы сценариев и режиссеры были урезаны в профессиональных правах. Действовали ограничения, введенные ещё при режиме Виши. Чтобы снять фильм, требовалось получить официальное разрешение, лицензии режиссеров и технического персонала, кроме того, необходимо было следовать строгим инструкциям для получения финансирования. Осознавая, каким образом кино- и телевизионная индустрия распространяет буржуазную идеологию, Годар, не имел никаких иллюзий по поводу возможности влияния рабочего движения на коммерческий кинематограф. Он видел, что люди в целом удовлетворены традиционными представлениями о кинематографе. Он говорил, что даже те рабочие, которые умеют бастовать, требуя повышения зарплаты, будут всё равно отвергать фильмы, в гораздо большей степени способные помочь им.

Годар много лет протестовал против коммерческой системы, требовавшей от режиссеров выставлять себя «клоунами». Он ненавидел писать сценарии, которые подавались на финансирование. В 1966-м Годар назвал себя одновременно снайпером, стреляющим в систему, и её узником: причем, эти две роли выглядели как две стороны одной медали [5]. Позже он говорил, что убежал из унылой буржуазной семьи в мир чистого кинематографа. Однако затем, после нескольких лет работы в качестве режиссера, он обнаруживает, что коммерческий процесс производства и дистрибуции загнал его в ловушку – внутри столь же отупляющей, но более крупной буржуазной семьи. Снимая «Веселую науку», Годар частично

сворачивает с этого пути. Разумеется, фильмы, снятые после «Уикенда», не демонстрировались в коммерческих кинотеатрах. Но в 1972-м, вернувшись к крупнобюджетному производству («Tout va bien»/«Все в порядке»), Годар и Горен показали, что не в силах выйти из системы. Они отмечали, что фильмы группы «Дзига Вертов» и фильмы, которые Годар снял в одиночку в 1968-72-м, финансировались преимущественно из средств национального телевидения и издательства Grove Press [6].

После прекращения работы с Гореном, Годар обратился к одной из своих других главных страстей – телевидению. В 1974-м он вместе с новым сорежиссером Анн-Мари Мьевиль создаёт экспериментальную теле- и видеостудию в Гренобле. Ранее, в 1966-м году, он говорил в интервью, что его главная мечта – снимать программы новостей для телевидения. А два своих широкоэкранных цветных фильма, снятых впоследствии – «Сделано в США» (Made in USA) и «Две или три вещи, которые я знаю о ней» (Deus ou trois choses je sais d'elle) – он называет *actualités*, т.е. новостными репортажами:

«Все мои фильмы происходят из личных отношений с ситуацией в стране, из новостных документов, возможно, переработанных индивидуальным образом, но действующих в связи с современной реальностью» [7].

Годар думал о создании новой передачи – построенной на сфабрикованном сюжете, скорее вымышленном, за внешней оболочкой которого просматривалась бы социальная действительность. В этом плане он всегда оставался приверженцем концепции реализма Бертольта Брехта и концепции новостей русского режиссера Дзиги Вертова. Годар выработал идею «новостей» задолго до изобретения названия группы «Дзига Вертов». Фильм «Китайка» 1967-го года представлял «новости» о Вьетнаме отчасти в брехтовском скетче. Этот скетч следовал за политической дискуссией персонажей о наилучшей форме для кинохроники. Гийом, «брехтовский» актер-самоучка, говорит, что слышал лекцию директора Синаматеки Анри Ланглуа, доказывавшего, что первопроходец кинематографа Люмьер снимал в точности те же вещи, которые Пикассо, Ренуар и Мане рисовали: железнодорожные станции, общественные места, людей, играющих в карты, людей, выходящих с предприятий, трамвайные пути. Таким образом, Люмьер представляется одним из последних великих импрессионистов, как и Пруст. Но Мельес, говорит Гийом, снимал фантазии, открывавшие актуальные социальные и технологические перспективы. Например, Мельес снял путешествие на луну:

«Хорошо, он снимал новостные передачи. Возможно, манера, в которой он их снимал, преобразовала новостной жанр, но это действительно были новости. Скажу даже больше: Мельес был брехтианец» [8].

На этом этапе группа приступила к небольшому анализу того, почему Мельес был брехтианцем. Свой анализ они выводили из работы Мао «Относительно противоречий». Мао говорил, что марксизм основан на конкретном анализе. Чтобы проанализировать ситуацию, человек должен видеть вещи в комплексе, во взаимодействии множества факторов. Люди должны отмечать и анализировать множество противоречий в явлениях и процессах и изучать проблемы под разными углами зрения, а не под главным и единственным. Персонажи заявляют, что Маркс, Энгельс, Ле-

нин и Сталин учили их скрупулёзно осмыслять ситуации, отталкиваясь от объективной реальности, а не от личного, субъективного желания [9].

Такие политико-эстетические наставления, по-видимому, отражали собственные взгляды Годара. В «Китайнке» его персонажи стирают с доски имена писателей, пока не остается одно только имя Брехта. И все же хотя Годар впоследствии называл себя в тот период «левым анархистом» [10], в «Китайнке» идеалисты-революционеры выглядят во многих отношениях комично. В 1967-м году Годар еще романтически пытался фиксировать мгновение – пусть и мгновение выбора, но он ещё не показывает те социальные механизмы, которые способны особым образом измениться. В работах же 1967-1972 гг. он уже исследует как таковую революцию слева, хотя и этот период через некоторое время закончился.

## **ПОЛИТИЧЕСКИЙ АКТИВИЗМ ГОДАРА**

«Вдали от Вьетнама» (Loin de Vietnam) – значительный проект, собравший французских режиссеров для коллективной работы над политическим фильмом. Эти же режиссеры совместно выступили в поддержку массовых демонстраций против увольнения директора Синемаатеки Анри Ланглуа в начале 1968-го. Дело Ланглуа объединило французских интеллектуалов, прежде всего пролив свет на их серьёзное недовольство строгим надзором голлистского правительства за культурной и интеллектуальной жизнью. В феврале 1968 административный совет Синемаатеки под давлением Национального центра кинематографии (CNC, Centre nationale du cinéma) и с согласия министра культуры Андре Мальро отказался от продления контракта с Ланглуа, художественным директором и главой французской Синемаатеки. После широких протестов в прессе, Мальро уступил и предложил оставить за Ланглуа только должность художественного директора, то есть возможность отбирать фильмы, но не планировать программы их показов. Поскольку Синемаатека была единственным местом показа многих радикальных фильмов, почти все французские кинорежиссеры сочли компромиссный жест Мальро неприемлемым. Они отвергли его как фашистский.

Годар возглавил протесты против правительства. Он организовывал совместные с другими режиссёрами пресс-конференции, на которых выражал полную неудовлетворенность голлистской системой культурного контроля. Он доказывал, что правительство контролирует производство почти всех коммерческих фильмов через ORTF и CNC, но CNC теперь хочет расширить свой контроль ещё и на независимые показы фильмов, зачастую радикальных, в кино клубах и Синемаатеке [11].

Франция отреагировала на отставку Ланглуа быстро и решительно. 14 февраля 1968-го Годар стоял во главе 3000 демонстрантов, противостоявших полиции, которая оцепила Синемаатеку. Он был легко ранен. Незамедлительно 40 французских режиссеров запретили Синемаатеке показывать их фильмы. Многие продолжили работать с Годаром. Других режиссеров и наследников режиссеров убеждали отказать Синемаатеке в праве демонстрировать их фильмы до тех пор, пока все полномочия Ланглуа не будут восстановлены. Стремительность, с которой протесты переместились на улицы, полное непонимание правительством интеллек-

туального климата Франции, а также преодоление интеллектуалами внутренних разногласий ради консенсуса по поводу единых действий – благодаря всему этому история Ланглуа стала предвестником майских студенческих волнений.

В ходе гражданских выступлений мая-июня 1968-го режиссеры присоединились к недовольным работникам радио и телевидения, чтобы образовать общую рабочую организацию: Генеральные штаты кино. Основная роль Годара в Генеральных штатах заключалась в срыве и закрытии Каннского кинофестиваля 1968-го. 16 мая Годар встретился в Канне с Комитетом по защите Синематеки. Первоначально они, по-видимому, планировали использовать фестиваль, чтобы продвинуть дело Ланглуа на шаг вперед, но на встрече Годар убедил своих соратников захватить крупнейший зал фестиваля, чтобы сорвать его работу. Это произошло 18 мая. Многие кинематографисты, собравшиеся в Канне, и без того сомневались в целесообразности проведения фестиваля в такой момент французской истории. Члены жюри подали в отставку, режиссеры отозвали свои фильмы. Радикалы эффективно остановили работу фестиваля.

## **ГОДАР И ГРАЖДАНСКИЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ ВО ФРАНЦИИ В МАЕ-ИЮНЕ 1968**

Годара, как и многих французских интеллектуалов, глубоко затронули гражданские волнения мая-июня 1968-го. Европа, и Франция в первую очередь, наблюдала обуржуазивание левых парламентариев, а, следовательно, упадок эффективной левой оппозиции капитализму. Однако события мая 68-го во Франции возродили прежде слабое революционное самосознание и показали потенциально ключевую роль студенчества в качестве динамичной радикальной силы. Позже, уже после волнений, марксистские теоретики снова обратились к изучению французского общества, чтобы понять слабые места капитализма – увидеть, где противоречия могут быть обострены и где возможна революция. Политические авторы Анри Лефевр, Андре Горц, Луи Альтюссер и друг Годара Андре Глюксманн описывали условия, приведшие к майским волнениям. Речь шла о таком факторе, как пролетаризация белой наемной рабочей силы, об условиях, вызвавших разочарование студентов в высшем образовании, об усиливающемся давлении корпораций на масс-медиа для создания консенсуса и потребительского ажиотажа, а также о всё большей роли буржуазной идеологии в сдерживании классового конфликта и сохранении капиталистических производственных отношений [12].

В бунте 1968-го ведущую роль сыграли не только студенты, но и рабочие. Среди рабочих бунтовали молодые технические специалисты, хорошо обученные, но лишённые права принимать решения, а также молодые неквалифицированные рабочие, совершавшую скучную, рутинную работу и получавшие низкую зарплату. Бастующие рабочие последовательно требовали качественных изменений, а не просто количественного повышения зарплаты. Соответственно, вопросы образа жизни, повседневной политики и власти рабочих (Годар использовал термин «диктатура пролетариата») стали ключевыми темами его фильмов, начиная с 1968-го.

Самая крупная и сильная левая организация во Франции – Коммунистическая партия (PCF), контролировавшая крупнейший профсоюз (CGT, Confédération générale du travail). Коммунистическая партия имела налаженный механизм распространения своих идей и получала стабильный процент голосов на каждых выборах. Многим радикалам во Франции она кажется консервативной, поскольку её борьба за повышение материального благосостояния отражала запросы среднего класса, а её роль никогда не была революционной. Во время бунта 68-го Коммунистическая партия переломила ситуацию не в пользу демонстрантов, поддержав правительство.

Масштабная критика Коммунистической партии была вызвана волнениями 1968. Отрицание Коммунистической партии характерно для всех «маоистских» групп во Франции, обратившихся к китайской Культурной революции в качестве образца политической и социальной теории и практики. Годар, следовавший этой общей тенденции, критиковал в своих фильмах, начиная с 1968-го, особенно в «Правде» и «Ветре с востока», неспособность коммунистов стать настоящей революционной силой – как во Франции, так и в других европейских странах.

В этой атмосфере Годар считал своим долгом стать марксистским режиссером. С 1968-го по 1973-й он неоднократно утверждал, что его работа имеет коллективный характер. Он никогда не был связан с какой-либо партией или маоистской группой, хотя политические взгляды, отраженные в его фильмах, в целом близки к маоизму. В течение трех лет Годар существенно сокращал техническую сложность и стоимость съёмки, студийной работы, композиции и звукового ряда. Среди прочего он хотел показать, что снимать фильмы может и должен кто угодно. Он не пытался создать параллельную дистрибуционную сеть. Он говорил, что большинство политических картин плохо сняты, потому перед современными политическими режиссерами стоит двойная задача. Они должны обнаружить новые связи, новые отношения между звуком и изображением. Они также должны использовать фильм как чистую доску, на которой пишется анализ социально-экономической ситуации. Годар отвергал фильмы, основанные на чувствах, в особенности политические. Людей, говорил он, нужно склонять к анализу своего места в истории. С этой точки зрения, особенно в 1968-70-е, Годар определял себя как рабочий кинематографа.

В качестве активиста, организатора политических протестов он выступал только в связи с историей Ланглуа и во время Каннского кинофестиваля 68-го. В течение мая и далее он уже обозначает свои политические цели исключительно как эстетические. Так, во «Вдали от Вьетнама» снимать фильмы политически означало для Годара и Горена найти лучшее соотношение звука и изображения для «революционного» кинематографа. Годар на четыре года порвал с кинематографическим истеблишментом и его способом крупного производства и дистрибуции. Он не возвращался к крупнобюджетному кино вплоть до съёмки фильма «Всё в порядке» в 1972-м году. Так или иначе, начиная с 1968-го, задача «снимать фильмы политически» оставалась для Годара в основном *формальной задачей* [13].

В начале июня 68-го он снимает «Фильм как фильм» (Un film comme les autres). Звуковую дорожку составляет здесь непрерывная поли-

тическая дискуссия трёх студентов из Нантера и двух рабочих с завода Рено-Флинс. Снимая дискуссию в Нантере, Годар фиксировал руки, ноги, тела в траве или крупные планы слушателей. Зачастую сложно понять, кто в данный момент говорит, на какие политические реалии намекают авторы. Отказываясь демонстрировать лица говорящих, Годар в очередной раз оспаривает здесь телевизионный стиль интервью, приучивший зрителей слышать, как люди говорят, но не осмыслять сам акт восприятия. Наряду с этим вмонтирована черно-белая хроника самих майских событий, которые ретроспективно обсуждают участники беседы. С одной стороны, Годар стремится запечатлеть исторические силы того момента. С другой, он создаёт бесконечно долгий фильм, с виду лишенный политического анализа и в огромной степени проникнутый стихийностью (*spontanéisme*) волнений [14].

В бурные дни парижских уличных боев Годар вместе с другими режиссерами снимает неподписанные трехминутные кинолистовки (*ciné-tracts*). Анонимность листовок позволяла избежать ажиотажа вокруг известного режиссера и защитить автора. Многие кинолистовки содержали кадры с политическими граффити или сценами на баррикадах. Эстетически Годар, само собой, сильно выделялся. Иногда он просто демонстрировал политический каламбур (вроде Революция / Искусство эволюции *LA RÉVOLUTION/L'ART ÉVOLUTION*) на черном экране. Этот метод Годар описывал так:

*«Возьмите изображение или высказывание Ленина или Че, разрежьте предложение на десять частей, одно слово на один кадр, затем добавьте фотографию, которая соответствует смыслу обоих или противоречит им» [15].*

Собранные кинолистовки были показаны в июле 1968-го, но впоследствии правительству удалось фактически запретить их публичный показ.

## **МАОИСТСКИЕ ГРУППЫ ВО ФРАНЦИИ**

В середине шестидесятых Жан-Пьер Горен принадлежал к политической группе UJCM (Коммунистический союз молодёжи (марксистско-ленинский)). Это была одна из двух основных маоистских или марксистско-ленинских организаций во Франции до мая-июня 1968, когда правительство объявило их вне закона. Эта группа, а также PCMLF (Партия коммунистов марксистов-ленинцев Франции) выделились из французской Компартии, прежде всего из её студенческого крыла, на почве разногласий по вопросу о сталинизме и разрыве между Китаем и СССР в 1962-63-х гг. Обе ячейки не признали развенчание сталинского «культа личности» Компартией. Они отстаивали многие позиции в теоретических трудах Сталина и его политической практике. Обе организации видели в китайской Культурной революции возможность фундаментального разрыва с западными коммунистическими партиями, отказавшимися от революционной борьбы (ревизионизм) и сосредоточившихся исключительно на экономической борьбе рабочего класса (экономизм).

Профессор Сорбонны Луи Альтюссер имел последователей среди студентов внутри молодежного отделения Коммунистической партии (УЕС). В апреле 1966 это молодежное отделение опубликовало брошюру, критикующую «Резолюцию» о культуре и идеологии Центрального комитета французской Коммунистической партии. Студенты не принимали стремления компартии обратиться марксизм в гуманизм, поскольку в резолюции ФКП говорилось в основном о «широком творческом движении человеческого духа». Протицируем брошюру УЕС:

«Для марксистов-ленинцев может существовать только *политика* культуры; они не могут защищать культуру абстрактно... Культура может быть конкретной, прямой формой классово-борьбы... Она [культура для народа] вовсе не равнозначна декларируемой “народной” тематике; как сказал Ленин, рабочие не хотят литературы, написанной для рабочих... Значение культуры в тот период, когда партия еще не пришла к власти, отличается от значения культуры в период строительства социализма. ... В первом случае нет никакого человечества, а есть капитал, рабочий класс, крестьянство и интеллектуалы. А потому хватит говорить о прошлом: говорите о французских интеллектуалах в новых условиях нашей эпохи... Помните, чему учил Ленин: интеллектуалы стихийно принимают доминирующую идеологию как свою собственную. Что это за идеология? В существующих обстоятельствах это идеология монополий. Государственный же аппарат, контролируемый монополиями, огромен, и для интеллектуалов находится место в администрации, в административных советах» [16].

Я привожу этот документ целиком, поскольку он предопределил решение Годара – снимать вне «культурных монополий» и бороться с определенными формами художественной репрезентации в процессе идеологической «подготовки» к революции. Первый официальный документ УЖСМЛ был опубликован в *Cahiers Marxistés-léninistes* в начале 1967-го. Жан-Пьер Горен, вероятно, состоял тогда в редакции журнала [17]. В заявлении УЖСМЛ мы видим истоки того направления, которому Годар следовал в 1968-72 гг. – как интеллектуальный революционер буржуазного происхождения, ведущий буржуазный образ жизни, но связанный с рабочим классом в идеологической и политической борьбе за социализм. Примером для УЖСМЛ служили студенческие группы Красной Гвардии, занявшие ведущее место в Коммунистической партии Китая, и то, как они старались применять марксистскую теорию для изменения общества.

В декларации своих принципов УЖСМЛ не делала акцент на формирование крайне левой партии. Они ставили перед собой следующие задачи:

1. бороться против буржуазной идеологии, проявляющейся, в частности, в виде пацифизма, гуманизма и духовности;
2. создавать ‘красные’ университеты для передовых рабочих и других революционных элементов
3. содействовать антиимпериалистической борьбе, уже подхваченной французской молодежью и безоговорочно поддерживать Северный Вьетнам до самой его победы

4. воспитывать революционных интеллектуалов, которые смогли бы объединиться с рабочими; создавать с этой целью альтернативные организации.

Из этой платформы UJCML, полагаю, ясно, почему в конце 60-х Годар и Горен зачастую чувствовали себя ближе скорее к американским Новым левым, чем к другим группам во Франции, занимавшимся работой на фабриках и строительством партии. В гораздо большей степени, чем другая маоистская группа, PCMLF, UJCML характеризовала университет как «репрессивный аппарат в руках буржуазии, аппарат, который должен быть сокрушен, а не улучшен» (18]. UJCML также заявляла о необходимости побуждать к собственному, независимому развитию молодежные политические группы, такие, как чёрные националисты, женское движение, фронты национального освобождения. Недопустимо, говорили они, чтобы во Франции эти движения следовали генеральной линии какой-либо новой крайне левой партии. Попыткой Годара и Горена снять фильм об американских Новых левых стал «Владимир и Роза», иллюстрировавший метод анализа, который использовала UJCML.

Годар и Горен интерпретировали принцип «выхода к массам» по образцу Красной гвардии в китайской Культурной революции. Режиссёры считали своим долгом предложить политическим активистам теоретическую дискуссию об идеологическом измерении кинематографа, в первую очередь, политического. Хотя Годар и Горен полагали, что истоки революции лежат не в идеологической сфере, и что революционной силой является пролетариат, они, тем не менее, считали, что могут делать свою работу вне структур какой-либо политической организации или партии.

В годы после бунта 1968-го Годар отмечал, что он работает коллективно. «Веселую науку», «Один плюс один» и «Британские звуки» он снимал один. Однако в 1969 он чаще работает в соавторстве, особенно на этапе планирования, но также и во время съёмок. Впрочем, монтировал он эти «коллективные» проекты обычно самостоятельно. В марте 1969 Годар отправляется вместе с Жаном-Анри Роже и Полем Бурроном в Чехословакию, где группа нелегально снимает материал, использованный Годаром в «Правде». Жерар Леблан, анализируя в своей статье в журнале Vn 101 политические взгляды группы «Дзига Вертов», выраженные в «Ветре с востока», пишет, что «направление», доминировавшее в «Правде» было «спонтанеистски-догматическим». Другими словами, хотя режиссёры и строили «Правду» на критике ревизионизма Коммунистической партии, они, тем не менее, снимали «спонтанно» – фиксируя обрывки реальности, в стиле, который Годар назовёт стилем скрытой камеры и отвергнет по эстетическим и политическим соображениям. Жан-Пьер Горен, судя по всему, не входил в группу во время съёмок «Правды».

В июне 1969 Годар собрал в Италии всех главных участников студенческих и рабочих волнений, включая предводителя студентов Даниэля Кон-Бендита. Годар получил финансирование, пообещав, что известные представители студенчества снимут итальянский вестерн о событиях 1968-го. (На самом деле, около половины суммы он отдал на нужды радикальных студентов.) Группа работала в ультрадемократическом духе, выдвигая на общее обсуждение каждую деталь съёмочного процесса; так



была снята «Борьба в Италии». По словам Горена, Годар позвал его в тот момент из Парижа в Италию [19]. Горен описывал это так: «Два марксиста, яро стремившихся сделать фильм, захватили власть», и фильм был завершен [20]. Жерар Лебланк следующим образом описывает политическую борьбу за контроль над «Ветром с востока» после прибытия Горена: бывший активист UJCML (Горен) и часть группы, занявшая примирительную позицию (Годар?), защищала «спонтанеистски-догматическую» линию, которая главенствовала в «Правде» (Роже). И бывший активист UJCML следовал теоретической линии, которая, по словам Леблана, полностью возобладала впоследствии в «Борьбе в Италии» [21]. По словам Горена, он монтировал «Ветер с востока», а Годар монтировал «Правду» [22]. Поскольку основу обоих фильмов составляют закадровые комментарии, оба режиссера имели полный контроль над интерпретацией изображения, неважно с какой целью эти кадры были сняты изначально. Посмотрев оба законченных фильма и заметив их сходство, Годар и Горен осознали, что роль Годара в качестве творческого «гения»-одиночки (гениальность – это продукт, который продают режиссеры), в самом деле, как они того и желали, оказалась подорвана.

«Мы осознали, что, даже если люди воспринимают эти фильмы как фильмы Жан-Люка, они не являются таковыми. Потому мы решили поднять стяг “Дзига Вертова” и даже переработать некоторые из тех вещей, которые Жан-Люк сделал самостоятельно в период наших дискуссий – в том числе “Увидимся у Мао” (название американского релиза “Британских звуков”) и “Правду”... Работать группой для нас всегда означало работать вдвоём... [Это] хороший способ преодолеть традиционную идеологию групповой режиссуры, коллективной режиссуры, которая была глупостью, подхваченной режиссерами после мая 68-го. Все собирались работать коллективно... и ничего из этого не вышло. И у нас была хорошая возможность преодолеть это, потому что у Жан-Люка была идея снять коллективный фильм (“Ветер с востока”)... Даже два человека, работающие вместе диалектически, – это шаг вперед... Плохо, что мы так и не смогли расширить свой состав» [23].

Судя по всему, Годар и Горен периодически пересматривали свою собственную историю политической режиссуры, представляя её публике. В декабрьском номере 1970 года *Cinéma 70* интервью с Годаром было озаглавлено: «Группа “Дзига Вертов”. Жан-Люк Годар называет своих товарищей по группе – Жан-Пьер Горе, Жерар Мартен, Натали Биайр и Арман Марко». Показательно, что из этого списка исчезли имена Рожера и Буррона, которые работали над «Правдой». Не вошла в него и Анн Вяземски, жена Годара с 1968-го, появлявшаяся во многих его фильмах 1967-72 (Годар часто вкладывал в её уста собственные радикальные высказывания). Арман Марко фигурирует в качестве оператора Годара с 1968-го и до фильма 1972-го «Все в порядке». Но даже в титрах фильма «Все в порядке» Марко уже не подается как полноценный участник коллектива Годара и Горена.

## **ПОЛИТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ В ФИЛЬМАХ ПОСЛЕ 1968**

Что означало для Годара и Горена снимать «политические фильмы политически»? Годар отвечал на события мая 68-го, требовавшие отклика французских интеллектуалов. Он также опровергал свою прошлую роль аполитичного режиссера, превозносимого за творческую гениальность. Группа «Дзига Вертов» цитирует приказ Мао Цзе-дуна художникам на Совещании по вопросам литературы и искусства в Яньане в 1942-м: «бороться на двух фронтах», то есть, представлять революционное политическое содержание и совершенствовать художественную форму. Это изречение глубочайшим образом повлияло не только на группу «Дзига Вертов», но и на многих французских писателей и критиков-маоистов (связанных с журналами *Tel Quel*, *Cinéthique* и *Cahiers du cinéma* (короткое время после 1972-го) [24].

И всё же связь между Культурной революцией и возможностью социалистической революции в такой развитой капиталистической стране, как Франция, была неочевидна. Маркс и Ленин не решали эту задачу, как и Мао, от которого первоначально исходила модель культурной революции. Очевидно, что кинематограф как таковой и сам по себе не совершает революцию, однако новая марксистская революционная теория должна была принимать в расчет средства масс-медиа и их роль в контроле над культурой.

Для Годара реакция против того, что он в фильме «Сделано в США» окрестил левой «сентиментальностью», заключалась в создании фильмов, имеющих, согласно Мао, ярко выраженное политическое содержание и революционную форму. В содержании фильмов, снятых с 1967 года, Годар пытался артикулировать отношения между современной историей, идеологией, эстетикой и масс-медиа, потенциалом революции и вопросом о её подлинности (в случае с Россией и Чехословакией). Хотя совет Мао художникам и заключался в том, чтобы сконцентрироваться только на художественном качестве, а не на брехтовских или модернистских формальных нововведениях, для Годара и Горена борьба на двух фронтах означала: (1) бороться с буржуазией и «её союзником – ревизионизмом» [25] и (2) критиковать политические ошибки внутри новых левых кинематографических форм.

Политические и эстетические идеи политических фильмов Годара, начиная с «Веселой науки», – выражение его теоретических интересов. Тем не менее, идеи в этих фильмах часто подавались как слоганы, так или иначе опосредованно. Годар никогда не предлагал публике окончательно выработанной политической теории или программы действий. Зрители должны были работать с представленными концепциями, синтезировать собственные политические построения. Во многих случаях только через несогласие с одним или несколькими характерно политическими высказываниями Годара и Горена зрители могли реализовать замысел режиссёров. Зрители должны были обдумывать, перечеркивать и диалектически перерабатывать идеи фильмов в сопоставлении с собственным политическим опытом.

## **ВЛИЯНИЕ БРЕХТА НА ФИЛЬМЫ ГРУППЫ “ДЗИГА ВЕРТОВ”**

В конце 60-х и начале 70-х, во время тура по США, Годар часто упоминал о том, насколько большое влияние на его фильмы, снятые после 68-го года, оказали брехтовские принципы.

«Кино это не реальность, это только отражение. Буржуазные режиссеры фокусируются на отражении реальности. Мы заинтересованы реальностью этого отражения» [26].

Несмотря на то, что Годар и Горен работали над политическими фильмами вместе, именно Горен пытался привнести в них непосредственные элементы брехтианства. В интервью 1972-го года Горен отмечал, что Годар читал на французском в основном стихи Брехта и работы о театре. В частности, они оба провели четыре года за чтением и обсуждением «Ме-ти» – незавершенной книги брехтовских афоризмов, личных и политических историй, написанных в изгнании – в Дании и Финляндии. Когда я мельком встречалась с Годаром и Гореном в апреле 1973, во время тура по США, оба режиссёра подтвердили значимость для них этой книги. На мой вопрос о причинах такой значимости Годар ответил – эта книга показала необходимость культурной революции. Он сказал, что заимствовал кое-что у Брехта для своих фильмов начала 60-х, наравне со многим другим, теории же Брехта он начал изучать, когда приступил к ярко выраженному политическому кинематографу.

Парадоксально, что и Годар, и Горен признавались в том, что у них был преимущественно *эстетический* интерес к Брехту, особенно когда они изучали политические проявления кинематографической формы. В фильме 1972-го года «Всё в порядке» Годар и Горен отошли от своего предыдущего принципа очуждения, который был реализован в фильмах 1969-го года группы «Дзига Вертов» с их безэмоциональной, хоть и похолодному ироничной режиссурой. Когда я спросила Горена, что означает для них снимать политические фильмы политически, он сказал, что для них это имеет брехтовский смысл – связанный с киноформой. Совместные телевизионные фильмы Годара с Анн-Мари Мьевиль также отразили многие из сходных «брехтовских» соображений, которые Годар интенсивно изучал в годы группы «Дзига Вертов».

Так как книга Бертольта Брехта «Ме-ти» стала основой для звукового ряда «Правды» и «Владимира и Розы», необходимо разъяснить, как именно Годар использовал этот текст. «Ме-ти» состоит из коротких историй, обычно длиной в одну или две страницы, связанных с персонажем, носящим китайское имя. Эти сюжеты Брехт частично заимствовал из древних писаний Мо-цзы (в немецкой транскрипции Ме-ти), частично из современной политики, собственной жизни и истории русской революции. Записки «Ме-ти» одновременно дидактичны и остроумны. В персонажах с китайскими именами узнаются Маркс, Ленин, Энгельс, Сталин, Плеханов, Люксембург, Корш, Троцкий, Гитлер, Гегель, Брехт, Фейхтвангер, Анатолий Франс и возлюбленная Брехта датского периода. По словам Горена, Годару нравилось в этой книге то, как персонажи с зашифрованными именами обсуждают политику и историю в притчах и афоризмах.

В «Правде» Годар и Горен представляют зрителю Владимира и Розу (Ленин и Люксембург), которые произносят друг другу, с выключенным звуком, длинные речи дидактического содержания. Во «Владимире и

Розе» та же идея реализуется в более хаотичной форме. В «Правде» Годар напрямую заимствует содержание «Ме-ти». Более того, он использует концептуальный принцип книги для структуры своего фильма. Обсуждая потенциальные отношения между чешскими рабочими и фермерами, Годар напрямую цитирует брехтовский рассказ о том, как Ленин разрешил разногласия между кузнецами, производящими дорогие стальные плуги (которые символизируют индустриальный пролетариат) и мелкими крестьянами-единоличниками.

Годар также обращается к брехтовской критике Сталина в «Ме-ти». Отсылки к Сталину в «Ме-ти» весьма противоречивы. В начале книги Брехт положительно отзываясь о роли Сталина в русской истории, но жестко критикует Сталина на последних страницах. Брехт не пытался согласовать разные мнения о Сталине в разных главах «Ме-ти». В одном из пассажей вымышленный философ Брехта Ме-ти разоблачает Сталина ровно так же, как «Правда» разоблачает современный чешский социализм. Ме-ти говорит:

«Рабочие боролись с крестьянами. Сначала они имели демократию по крайней мере в своей среде, но при обострении борьбы государственный аппарат обособился от рабочего класса и приобрел отсталую форму. Ни-энь [Сталин] стал для крестьян императором тогда, когда для рабочих он еще оставался секретарем. Потом и для рабочих он стал императором, как только развернулись классовые битвы между рабочими и крестьянами. Кин-е [Брехт] спросил: можно ли это назвать ошибкой Ни-эня? Ме-ти сказал: ошибкой было то, что организацию планомерного труда он счел делом экономики, а не политики» [27].

Хотя Годар и Горен использовали брехтовскую критику сталинизма, они, как другие французские маоисты, не отрицали роль Сталина в построении российского коммунизма. Не отрицал её и Брехт в «Ме-ти». Уходя из французской коммунистической партии, французские маоисты подчеркивали значение работ Сталина и его политической практики построения диктатуры пролетариата в России. Одна из частей «Правды» озаглавлена «диктатура пролетариата». Здесь подчеркивается необходимость демократии среди пролетариата – за которую в первую очередь агитировала молодёжная Красная Гвардия в китайских университетах и среди народа. Как гласит закадровый текст в «Правде»:

«Диктатура пролетариата не сможет консолидироваться без широкой народной демократии. Во всех сферах пролетариат должен осуществлять контроль над буржуазией... Крепите диктатуру пролетариата и создавайте условия для перехода к коммунизму» [28].

Годар и Горен диалектически работали в «Правде» с теми же темами, что и Брехт в «Ме-ти». Как и Брехт, Годар с Гореном осознали, что необходимо создавать политическую теорию и обучать ей. Они настаивали на том, что интеллектуалы должны выйти к людям, чтобы понять, чему нужно учить и, что интеллектуалы нуждаются в новых формах для эффективного выражения своих идей. В Восточной Европе рабочие утратили право демократического участия и контроля над собственным социалистическим правительством. Вернуть этот контроль можно только политически (отсюда – апелляция к китайской культурной революции Годара в «Правде»). «Ме-ти» имеет подзаголовок *Buch der Wendungen* (Книга пе-

ремен). В книгу Брехта вошли не только пространные рассуждения о диалектике как таковой (Ме-ти называет диалектический материализм *Die Grosse Methode* (Великий Метод), «диалектика» же по-немецки – *Wendungen*). Один небольшой отрывок, иллюстрирующий название книги Брехта, в равной степени подходит и «Правде» Годара:

«О переменах». Ми-энь-ле [Ленин] учил: установление демократии может повести к установлению диктатуры. Установление диктатуры может повести к демократии» [29.]

Книга «Ме-ти» повлияла не только на структуру и тематику фильмов «Правда» и «Владимир и Роза», из неё позаимствована также основная тема фильма «Всё в порядке» – то, что человек должен мыслить себя исторически. Фонда и Монтан изображают персонажей, которым пришлось осознать, что их «личное» положение включает в себя также и работу и их собственное место в истории. В одной из сцен, когда Фонда, ведущая выпуска новостей, пытается представить во всей полноте опыт угнетенных бастующих рабочих, на экране демонстрируются она и Монтан за унижительной работой упаковщиков мяса. Главные герои видят самих себя, так сказать, в третьем лице – представляя себя на месте другого. В «Ме-ти» есть отрывок, озаглавленный «У отдельного человека тоже есть своя история». В этом отрывке философ Ме-ти призывает людей взглянуть на себя с исторической точки зрения, как на социальный класс и большие группы, и, исходя из этого, вести себя исторически. Жизнь как предмет биографии приобретает определённый вес и возможность творить историю.

Годар и Горен подчеркивали в интервью, что цели и техники съёмов «Всё в порядке» были брехтовскими. В большом интервью *Le Monde* Горен чётко заявляет, что фильм обязан брехтовской теории:

*«В: Итак, этот фильм – с продюсерами, со звездами, в чём его политика?»*

*«О: Фильм реалистический, но это не критический реализм, как буржуазная ценность, и не социалистический реализм, как обуржуазенная ценность. Мы пришли к новому типу реализма, ближе к теории Брехта» [30].*

## **ПОЛИТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ, ПОДНЯТЫЕ В ФИЛЬМАХ 1967-1972**

В фильмах 1968-го года, таких, как «Веселая наука», «Один плюс один», «Фильм как фильм» Годар видел свою основную политическую задачу во вскрытии и деконструкции нарративной киноформы. Под влиянием Годара и согласно основному литературному и философскому тренду того времени, представленному во Франции того времени Жаком Деррида, новым романом, театром абсурда и революцией Брехта, левые киножурналы превозносили «деконструированное» кино, в частности, фильмы группы «Дзига Вертов», за его нелинейность, которая, казалось, имеет революционную и идеологическую значимость.

Тем не менее, в дискуссиях о кинематографической структуре и политике работ Годара после 67-го года было бы слишком легко опериро-

вать такими понятиями, как «брехтианский», «деконструированный» или «модернистский» в слишком общем – и оттого критически бесполезном – смысле. Поскольку Годар и Горен включают в свои фильмы специфические отсылки к политической и эстетической теории, важно знать, с какими концепциями идеологии они работали в то время. То, как они выстраивают свою дискуссию об идеологии, особым образом связано с их размышлениями об образовании, с их отношением к гражданским выступлениям 68-го года, и с общим восприятием китайской Культурной революции во Франции. Теоретические и эстетические концепции, выработанные в этих фильмах, отсылают к политической среде Годара и Горена и потому должны быть поняты именно в этом контексте.

## **СПОНТАНЕИЗМ**

Показательно, что некоторые политические взгляды, выраженные в «Веселой науке» 67-68-х гг., уже не обнаруживаются в фильмах 1969-го года. В «Весёлой науке» Годар поддерживает политику Новых левых, предлагает маркузианский тип анализа культурной репрессии и отсылает к ситуационистскому труду Ги Дебора «Общество спектакля» [31]. Маоистская группа, к которой принадлежал Горен, политически осуждала стихийные бунты против репрессий. (Подобные бунты вспыхивали под руководством других политических групп, агитировавших в университетах в 1968-м).

В фильмах группы «Дзига Вертов» 1969-го мы видим убеждённую критику стихийных демонстраций и краткосрочного политического планирования. Чтобы понять, почему этим проблемам уделялось так много внимания в конце 60-х во Франции, нужно вспомнить общий контекст французской левой политики. И в 1945-м, после Второй Мировой войны, и во время алжирского кризиса, и во время всеобщей забастовки студентов и рабочих в 1968-м левые радикалы ощущали, что сил для социалистической революции достаточно. В каждом случае левая критика заключалась в том, что предыдущие теория и стратегия оказывались непригодными, поскольку каждый раз левые оставались в разобщении, и их легко интегрировала система. Учитывая долгую историю социализма во Франции и послевоенный подъем левого движения, французские левые, вероятно, считали возможным построить сильную радикальную организацию, нацеленную на захват власти. После мая 68-го крайне левые так и не смогли прийти к единому мнению по поводу того, способны ли стихийные демонстрации и забастовки бросить вызов профсоюзной бюрократии и экономическому статус-кво, способны ли они создать революционное движение во Франции.

В фильмах 1968-го Годар и Горен разрабатывали *спонтанеизм* одновременно как политическую и эстетическую тактику, и в итоге отвергли её на обеих территориях. В эстетическом Годар и Горен выражали презрение к натуралистическому стилю или *синема-верите*, в рамках которого политика, по-видимому, пребывала на поверхности событий. Режиссеры, следовавшие такому стилю, даже если ими двигали политические мотивы, снимали лишь то, что происходит. «В то время как одни выстраивали революционную теорию, Годар и Горен хотели, наоборот, создавать

адекватные образы, обычно очень простые, чтобы снимать “политические фильмы политически».

Вопрос *спонтанеизма* важен при разговоре о политическом развитии Годара, поскольку его фильмы после 1968-го способны вызвать кардинально различное восприятия этой проблемы. Одни превозносили его фильмы 68-72 гг. за прямое выражение чувств и эмоций, за внимание к текущему моменту. По мнению других, за политическим анализом в этих фильмах не остаётся места чувствам и эмоциям. В фильмах «Веселая наука», «Один плюс один», «Фильм как фильм» и частично в «Британских звуках» и «Владимире и Розе» есть пассажи, в которых воспеваются одновременно чувства и стихийные политические действия. С другой стороны, стихийные действия напрямую критикуются в «Правде», «Ветре с востока», «Борьбе в Италии» и косвенно во «Все в порядке» и «Письме к Джейн». В фильме «Все в порядке» беспристрастно и даже с симпатией трактуется стихийная воинственность рабочих «Гош пролетарьен» (маоистская группа) и волюнтаристских «партизанских» акций студенческих групп, совершавших налеты на супермаркеты. Эти действия представлены в фильме как два главных источника борьбы во Франции, начиная с 1968-го. С этой точки зрения Годар и Бонн не критиковали спонтанность так резко, как они это делали в 1969, но они по существу задавали французским интеллектуалам вопрос: «1968-1972: Где вы сейчас?».

## **РЕВИЗИОНИЗМ**

В «Ветре с востока» Годар и Горен зашли настолько далеко, что назвали французскую коммунистическую партию (PCF) «врагами, притворяющимися марксистами». Фильм открыто разоблачает ФКП, французский тред-юнионизм и русскую коммунистическую партию за отказ от диктатуры пролетариата и стремление лишь к экономическому прогрессу. В классовом смысле профсоюзы Восточной Европы и Америки извлекают пользу из экономического положения их стран, от эксплуатации рабочей силы стран третьего мира и от разделения труда по половому признаку. В образе профсоюзного коллаборациониста в «Ветре с востока» Годар и Горен выразили своё негодование по поводу профсоюзов, которые, по мнению многих во Франции, предают рабочий класс: неспособные сформулировать качественные требования, так, чтобы рабочие могли интегрировать личную жизнь и существование на рабочем месте – отсюда апелляция к китайской культурной революции. И если рабочие организации не помогают рабочим, не будут этого делать и действующие из благих побуждений студенты. В фильме «Борьба в Италии» Паола, буржуазная студентка, не знает, как сблизиться с рабочим классом. Сначала она разговаривает с менеджером по продажам во время шоппинга. Затем она переходит к активистскому действию, устроившись работать на фабрику, но при этом не понимая процессов социальных перемен.

В критике России в «Ветре с востока» Годар и Горен утверждают, что брежневская студия Мосфильм заказывает те же фильмы, что и Paramount Никсона вот уже 50 лет: вестерны. Этот тройной каламбур о Западе отсылает к отсталости советского социалистического реализма как кинематографического стиля и также к тому факту, что Россия отказалась ос-

мыслить какие-либо уроки Китая и Востока вообще. К тому же, в «Правде», закадровый голос утверждает, что русское правительство хочет, чтобы их рубли котировались наравне с евродолларами. Оставались чешские рабочие места, которых не коснулась революция, на которых люди занимались отчужденным трудом, функционируя лишь как машины для преумножения капитала. Чешская индустрия в очередной раз продемонстрировала все проблемы прибавочной стоимости. В «Правде» показан чешский рабочий военного производства, а голос за кадром отмечает, что оружие будет продано по меньшей цене, нежели в Чехословакии, если это принесёт иностранную валюту, и даже когда оно продается Северному Вьетнаму, чешское правительство не заботится о просвещении рабочих – не прививает им солидарность с угнетенными. Наконец, критика Годаром положения рабочих в России, Чехословакии, США и Франции связана с его брехтианством, с одной из главных тем его кинематографа: как субъективные факторы связаны с социальными и экономическими условиями, с классами и революционными переменами? Рабочие все равно остаются частью классовой системы, даже если они это не вполне ясно осознают. Но они должны занять классовую позицию.

### **ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ АППАРАТ И ПОЛИТИЧЕСКОЕ ОБУЧЕНИЕ ВНЕ ЭТОГО АППАРАТА**

Центральным событием для опыта Годара стало студенческое восстание 68-го. Ещё в 1967-м, в «Китайянке», он отчетливо показывает, что французское университетское образование есть образование классовое, воспитывающее менеджерскую и технократическую элиту. Поскольку даже в самых ранних фильмах Годара речь шла о языке, коммуникации, ложном сознании и масс-медиа, Годар легко переключился на исследование образовательного аппарата в его отношении к государству.

В своем кинематографическом изображении мая 68-го Годар с симпатией отождествился со студентами и их лозунгами, которыми был расписан весь Париж, такими как: «Пустите рабочих в Сорбонну». В большинстве своих фильмов после 68-го Годар запечатлел то, что стало очевидным фактом во всем мире в конце 60-х: полицейские репрессии и вся сила государственного аппарата, брошенная на подавление студенческих протестов. Годар восторгался восстанием французских студентов, но вместе с Гореном критиковал чешских студентов, показанных в «Правде». Выступая против русских танков, они несли черный флаг скорби и анархии, а не красный флаг революции; «Правда» упрекала их в самоубийственном гуманизме.

Ощущая на себе революционный потенциал протестов 68-го во Франции и поддерживая идею объединения рабочих и студентов, Годар, тем не менее, осознавал всю сложность этих задач. В фильмах «Веселая наука» и «Ветер с востока» он иллюстрирует протесты 68-го символическими черными кадрами и испуганными голосами, а также изображает студенческих лидеров на поцарапанной плёнке. Тем не менее, в обоих фильмах за кадром события 68-го трактуются как прогрессивные. В целом Годар и Горен не могли сделать какого-либо единого вывода из всех этих событий. «Все в порядке» в 72-м году мог только заключить, что мелкая



буржуазия должна мыслить исторически и осознать, в первую очередь, что она утратила, а также, какую силу обрела после 68-го.

Темой фильма «Всё в порядке» были отношения мелкобуржуазных интеллектуалов с маем 68-го и раздробленностью собственных жизней, и выработать эти отношения они должны были, изучая историю (самообразовываясь), вне какой-либо институциональной структуры. В других фильмам после 1968 Годар и Горен ещё более открыто обращались к теме политического образования вне университета, чаще всего отсылая к текстам Мао Цзе-дуна. Как и в «Китайнке» главная героиня в «Борьбе в Италии» обнаруживает, что голос её преподавателя соответствует голосу государства внутри университета. Преподаватель объясняет студентам, какие идеи верны, а какие нет, но он не размышляет о том, откуда приходят эти идеи, какая социальная практика порождает их, с какой классовой природой они связаны. Но послание фильма состояло ещё и вот в чем: полагать, что бросив школу и устроившись на завод, студентка может влиться в рабочий класс ради революционной агитации, есть механистический и стихийный подход. Политическую борьбу стоит вести на своем месте – в университете.

В «Правде» исследуется ложное сознание в Чехословакии; если цель государства – поднять рабочий класс до уровня буржуазной интеллектуальной жизни, значит, рабочие никогда не смогут бросить вызов буржуазным ценностям индивидуализма и эгоизма. В «Ветре с востока» школьный учитель – ревизионист – дает студенту из Третьего мира вместо оружия книгу Луи Альтюссера *Lire Capital* (Как читать «Капитал»). «Веселая наука», «Ветер с востока» и «Борьба в Италии» целиком посвящены радикальному политическому образованию, в этом состояла и собственная дидактическая функция фильмов. В «Веселой науке» протагонисты ищут способ самообразования, в первую очередь в контексте медиа. Они предлагают комбинировать две стратегии, *метод* и *чувство*. Их идеи отражают интерес Годара ко многим идеям новых левых, таких, как связь между эмоциональным подавлением («одномерность» Герберта Маркузе) и передовыми капиталистическими способами социальной организации. Годар в этом фильме вкладывает в своих персонажей то, чем он сам будет заниматься следующие четыре года. Рассеять звуки и образы, составляющие фильм, и начать работу с киноформой с нуля, чтобы понять, чем нужно руководствоваться при создании «революционного» фильма.

В звуковой дорожке «Правды» есть множество отсылок к Мао, в особенности к работе «Относительно практики». Как объясняет Годар, в «Правде» показана «нереальность» коммунизма в Чехословакии, с этой целью информация в фильме превращается в деформацию. Фильм демонстрирует, каким образом западная идеология сокрушила чешскую народную демократию, а рабочие, что самое удручающее, не имеют возможности контролировать производство и государство. Они функционируют как машины, им закрыт вход в политическую сферу. В «Правде», безусловно, выражена критика коммунистического ревизионизма в духе французских маоистов, с точки зрения которых все западные коммунистические партии восприняли западную (то есть, в конечном счёте, американскую) идеологию.

«Ветер с востока» и «Борьба в Италии» имеют дело со всей маоистской концепцией, согласно которой развитие происходит через политическую практику и критику собственной практики – ради эффективного изменения общества. Марксизм подчеркивает важность теории как руководства к действию, поскольку теория помогает людям производить знание о своем собственном положении. Если люди начинают видеть законы объективного мира и понимать игру объективных противоречий в их собственном положении, они могут использовать это знание, чтобы изменить мир. Но, и здесь Годар и Горен полностью соглашаются с Мао – сначала идет практика, ведь именно она обеспечивает прямой контакт с миром. Персонажи «Китайки», голоса «Правды», молодая женщина в «Борьбе в Италии», даже Фонда с Монтаном во «Всё в порядке» – все они в некотором смысле политические активисты. Годар показывает ступени, по которым Фонда во «Всё в порядке» пришла к осознанию того, что Мао постулировал в работе «Относительно практики»: «Если хочешь получить знания, то участвуй в практике, изменяющей действительность» [32].

На уровне всех своих фильмов после 1968-го и на уровне содержания «Веселой науки», «Борьбы в Италии», «Правды» и «Всё в порядке», Годар будто бы боролся за изменение способом, параллельным интерпретациям китайской культурной революции многими французскими интеллектуалами-маоистами. Согласно Мао,

«Борьба пролетариата и революционных народных масс за преобразование мира включает осуществление следующих задач: преобразование объективного мира, а также преобразование своего субъективного мира — преобразование своих познавательных способностей, преобразование отношения субъективного мира к объективному» [33].

В этих политических фильмах Годар и Горен хотели изменить способности нашего восприятия. Именно за изменение собственного восприятия борются их герои. Режиссеры стремились изменить отношения между субъективным и объективным миром, особенно в том, что касается нашего восприятия кино и медиа.

## **ИДЕОЛОГИЯ**

Как и Китайская культурная революция, Годар и Горен боролись против буржуазных и ревизионистских типов мышления. В «Правде» разоблачались те представления, которые идеологический аппарат государства поддерживал в рабочих. Мишенью Годара и Горена стала также устоявшаяся культурная политика левых. Они жестоко критиковали фильмы, снятые в России, Восточной Европе и третьем мире. В «Ветре с востока» закадровый голос говорит, что альтернативное кино должно попасть в революционное настоящее, освобождаясь от изображений и звуков прошлого. Империализм запросто способен вползть обратно через камеру и работать против революции.

Как и Брехт, Годар боролся с некритическим и предрасудочными типами мышления. Такие типы мышления Брехт и Годар находили в философии, обсуждавшей «очевидные истины» или в повествовательной форме, построенной на фиксированном взгляде персонажа и приводящей к предсказуемому эмоциональному эффекту. В литературе и кино такой

род повествования был не способен прояснить социальный и классовый контекст – а ведь именно он порождает идеи персонажей и автора, и именно внутри него должны восприниматься игра актеров и фильм.

В фильмах «Всё в порядке», «Борьба в Италии» и «Весёлая наука» Годар и Горен изучали то, как идеология формирует практическое социальное поведение (понятие идеологии связано здесь с будничным непрерывным воспроизводством производственных отношений в психике [34]). Концепция Мао о неравномерном развитии противоречий давала Годару и другим маоистам теоретическое орудие для поддержки эмансипации женщин и националистических движений третьего мира как прогрессивных в своем роде. В своих ранних фильмах Годар обдумывал связь между экономическим/социальным угнетением женщин и их субъективным угнетением, в «Уикенде» он обратился к той же теме на примере чернокожих и арабов. Как авторы, связанные с женским движением, так и антиколониальные авторы, подобные Францу Фанону, обсуждали психологический «империализм», усвоенный угнетенными народами, в т.ч., концепцию колонизированного мышления. Годар и Горен поддерживали эту оценку субъективного поведения угнетенных людей так же, как и критику новыми левыми политических проявлений повседневной жизни. Во всех фильмах после 1968-го они стремились анализировать политические последствия кажущихся «естественными» восприятий и непознанного повседневного поведения человека.

В 1969-м Годар и Горен построили целый фильм на изучении идеологии в повседневной жизни. Они использовали идеи Луи Альтюссера для создания образа главной героини «Борьбы в Италии» – молодой активистки, которая хочет понять структурные условия своей жизни. Сначала она определяет идеологию как необходимую воображаемую связь между ней самой и реальными условиями её существования. Фильм знакомит с разными сферами её жизни – активистская деятельность (продажа радикальных газет), жизнь в семье, полдень с возлюбленным, поход по магазинам, занятия – в гладких символических кадрах. Героиня может воспринимать эти мгновения своей жизни только как изолированные феномены. Визуально эти мгновения связаны друг с другом затемнениями. Постепенно Паола начинает понимать, что идеология работает посредством разных полей, которые кажутся более или менее автономными, но на самом деле взаимосвязаны. Как говорит закадровый голос, её жизнь была поделена на разные рубрики. Учась соединять эти участки своей жизни, она начинает понимать, что идеология всегда выражает себя через материальный идеологический аппарат, организующий материальные практики согласно практическим ритуалам (учеба в школе, влюбленность, поход в магазин, просмотр телевизионных передач и тд).

Главная героиня Годара и Горен понимает, как её поведение в каждой сфере её жизни обслуживает существующие производственные отношения, визуально представленные кадрами работы на фабрике, которые сменяют черные кадры. Она понимает глубинный, регулирующий социальный феномен, который скрывает буржуазная идеология. Она приходит к выводу, что в качестве активиста будет атаковать ключевую об-

ласть буржуазной идеологии, сферу юриспруденции и политики. Она понимает, что такая деятельность будет влиять на все области её жизни.

В «Борьбе в Италии» представлен упрощенный взгляд на концепции идеологии Альтюссера [34]. Фильм, безусловно, уязвим в качестве политического заявления. Однако, по-видимому, только политическая составляющая и могла вызвать отклик на этот фильм. Визуальная организация фильма – результат попыток Годара и Горена понять положения человека в идеологии через кинематограф. Содержание фильма сводится к идеологии. Фильм не просто просит политической интерпретации, он требует её.

В своей большой статье о фильме Жераж Лебланк критиковал его за отсутствие анализа объективных противоречий в жизни молодого активиста во Франции или Италии, хоть Паола по всей видимости принадлежала к группе Lotta Continua [35]. Противоречия, выраженные в фильме, не отражают ни сложности, ни исторического контекста реальных социальных противоречий в Италии и Франции в конце 60-х. К тому же фильм анализирует идеологию не как силу материальной трансформации, а только как объект знания. В фильме изображены идеологические аппараты как система воображаемых образов. Поскольку героиня фильма Паола занимается преобразованием себя на субъективном уровне, через переосмысление своей повседневной жизни и политической практики, следовательно, таких целей, как понимание идеологических механизмов и превращение повседневной жизни человека из буржуазной в революционную, человек может достичь скорее самостоятельно, чем коллективно, внутри политической организации. В политическом смысле фильм допускает индивидуальную трансформацию буржуазного активиста, но не даёт и намека на то, как каким образом могут быть трансформированы Франция и Италия 1969-го года.

## **КИНО И ИДЕОЛОГИЯ**

Последней совместной работой Годара и Горена стал фильм «Письмо к Джейн», анализирующий отношения кинематографа и идеологии. Фильм рассматривается здесь в духе Альтюссера как идеологический процесс, укорененный в особом идеологическом аппарате, который руководит ритуалами, определяющими кинематографическую практику. Фильм состоит из нескольких слайдов и закадрового голоса Годара и Горена, анализирующих эти слайды. Годар и Горен обсуждают журналистику, систему звезд и зависимость стран третьего мира, таких как Северный Вьетнам, от нашей прессы и наших звезд радикализма – в данном случае речь идёт о Джейн Фонде. Режиссеры говорят о ритуалах и кодах, с помощью которых кинематограф выражает беспомощный ужас перед лицом огромного социального страдания. Обсуждается воздействие фотожурналистской формы. Режиссёры используют тему активистской практики Фонды, чтобы заново перефразировать вопрос, «Какова роль интеллектуалов в революции?». Стандартную постановку вопроса они считают неадекватной, поскольку информация особым образом распространяется, контролируется и искажается масс-медиа.

В «Письме к Джейн» Годар и Горен впервые показывают функцию буржуазной фотожурналистики, детально анализируя фотографию Джейн Фонды, сделанную в Северном Вьетнаме. Фото было опубликовано в L'Express с пояснением «*Jane Fonda interrogeant des habitants de Hanoi sur les bombardements américains*» (Джейн Фонда расспрашивает жителей Ханоя об американских бомбардировках). Как гласит комментарий в фильме, исследование этой новостной фотографии – научный эксперимент с целью, прежде всего, постичь фото с точки зрения формы, а затем увидеть его как «социальную ячейку». В звуковом ряде фильма, как и в «Правде», перечисляется три вида социальной практики, способные, по словам Мао, может породить верные идеи – борьба за производство, классовая борьба и научный эксперимент [36].

В обсуждении фотографии как «нервной клетки общества» Годар и Горен замечают, что подпись авторов L'Express лжива (Фонда слушает, а не спрашивает) и не имеет никакой связи с северными вьетнамцами. Значит, журналисты L'Express не связались с теми, кто, возможно, контролировал процесс производства фотографии, но не контролировал его распространение (и, значит, были ограничены в завершении акта коммуникации, которую они планировали). Фонда была сфотографирована журналистом Джозефом Крафтом в роли звезды, т.е. определенного вида идеологического товара. Годар и Горен говорят, что если L'Express оказался способен солгать в подписи к фотографии, это случилось из-за того, что фотография сделала это возможным: «L'Express не сможет ответить, о каком именно мире идет речь, таким образом, вопрос перейдет к самой фотографии, как если бы она сама определяла, о каком мире идет речь» [37].

Режиссеры приходят к выводу, что Фонда была использована на этой фотографии исключительно как звезда. Она стоит на переднем плане, на её лице – трагическое чувство жалости, а вьетнамцы показаны либо не в фокусе, либо со спины. Годар и Горен критикуют её трагический облик в том смысле, в котором Альтюссер критиковал подобное зеркалу, отражающий аспект идеологии, который связывает людей с якобы естественными и неизбежными социальными ролями. Такая фотография, согласно закадровому комментарию:

«навязывает тишину в тот самый момент, когда начинает говорить... Это говорящее выражение, но оно открывает рот лишь для того, чтобы показать, что оно многое знает (например, о крахе Уолл-стрит), но ни за что об этом не расскажет. Там слышатся слова: фильм = монтаж того, что я вижу. Актер стал говорить себе: я мыслю (себя как актера), следовательно, я есть (меня снимают). Это выражение лица – многообещающее, но ничего не говорящее – никак не помогает зрителю разобраться в беспросветных личных проблемах (увидеть, например, чем может помочь Вьетнам)» [38].

Закадровый голос так же обтекаемо утверждает, что в подобном выражении воплощен взгляд, пришедший в звуковое кино с Новым Курсом Рузвельта, однако экономические связи с киноформой здесь не становятся очевидными.

Один из серьезных концептуальных недостатков «Письма к Джейн» состоит в том, что авторы не анализируют отношения между про-

тиворечиями, которые, по их наблюдениям, несет в себе Фонды-активистки, и тем, как противоречиво или взаимовыгодно медиа могут быть использованы разными политическими группами и экономическими интересами. Северный Вьетнам, Голливуд, L'Express, Годар и Горен во «Всё в порядке» и «Письме к Джейн» – все имели разные причины для использования Фонды как звезды. Они все использовали её и её образ в контексте разных политических и экономических ситуаций. Её образ был всемирно известен и тиражировался технической машинерией по всему миру. Но использовался он при этом весьма различными способами, от секс-звезды в «Барбарелле» до информационных передач о политических заключенных в Северном Вьетнаме. Фонда играла на противоречиях, как и они. В данном случае она делала это, чтобы заручиться политической поддержкой. Годар и Горен критиковали Фонду, потому что она не осмысляла и не принимала во внимание противоречия между собственной практикой и положением актрисы. Они хотели спросить её, как ей удалось стать голливудской актрисой-активисткой, создающей новый политизированный подход и стиль. Они принципиальным образом ставили вопрос об эстетике. Годар и Горен не размышляли, по крайней мере, публично, о том, каким образом они «использовали» Фонду во «Всё в порядке». Например, было известно, что во время съемок фильма политически левые актеры Фонда и Монтан хотели работать над стилем и содержанием фильма, но практически не имели такой возможности. Годар и Горен не анализировали свою собственную роль в целой комбинации идеологических противоречий в момент съёмок «Всё в порядке» и «Письма к Джейн».

Я поднимаю вопрос о собственной позиции Годара и Горена, потому что их отношение к собственной практике было более расплывчатым и непроговоренным, чем анализ практики Фонды, который они попытались сделать в «Письме к Джейн». Они снимали «политические фильмы политически» после 1968-го, стремясь к правильной и революционной киноформе. Они понимали, что французские активисты – их основная аудитория. Однако снимая «Письмо к Джейн», чтобы взять фильм с собой в тур, они знали, что смогут заработать больше денег с этим набором слайдов, показав его зарубежным (преимущественно американским), а не французским студентам. «Всё в порядке» был снят, что и обсуждается в первых кадрах самого фильма, на большие студийные деньги и с привлечением звёзд (что было неременным условием для финансирования). Тем не менее, подводя итоги работы кинематографического идеологического аппарата, Годар и Горен не могли ни обсуждать противоречия в собственной практике, ни анализировать своё собственное отношение к производству и расходам. Они ведь тоже получали деньги как «звезды». Они могли выбирать, как снимать – на пленку 16 мм, используя широкоэкранный синемаскоп или в формате слайд-шоу. Они не обсуждали противоречия, связанные с каждым из этих решений. В «Письме к Джейн» они не обсуждали также ни коммерческий провал «Всё в порядке», ни политическое воздействие фильма, демонстрировавшегося преимущественно в 16-мм дистрибуционных сетях в США и Великобритании. И хотя они критиковали Фонду за своего рода шизофрению из-за её способности сниматься в голливудских фильмах вроде «Клута» и одновременно агитировать за Северный Вьетнам; они не задумывались о политических последствиях того, что

американские, французские, британские и итальянские студенты и киноинтеллектуалы были основной аудиторией большинства их политических фильмов. В кино- и телевизионной деятельности Годара после 1972 подобная расплывчатость так же очевидна – брехтовское напряжение ощущается в «Номер два» /*Numero deux*/ и его телевизионной работе, а политически слабая попытка коммерческого прорыва налицо в «Спасайся, кто может».

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Я подробно писала об уникальных кинематографических тактиках, которые Годар создал в этот период. См. мой «Critical Survey of Godard's Oeuvre» и описания отдельных фильмов в *Jean-Luc Godard: A Guide to References and Resources* (Boston: G.K. Hall, 1979). «OUT VA BIEN and COUP POUR COUP: Radical French Film in Context», *Cineaste*, 5:3 (Summer, 1972); «Godard and Gorin's WIND FROM THE EAST: Looking at a Film Politically», *JUMP CUT*, No. 4 (Nov.-Dec., 1974); «The Films of Jean-Luc Godard and Their Use of Brechtian Dramatic Theory», Ph.D. Dissertation, Indiana University, 1976.

[2] Интервью с Годаром, взятое мной, Champaign, Illinois, April 4, 1973.

[3] Annie Goldman, «Jean-Luc Godard: Un Nouveau Réalisme», *N.R.F.*, 14:165 (Sept. 1, 1966), 564.

[4] Годар, интервью с Pierre Daix, «Jean Luc Godard: Ce que j'ai á dire», *Les Lettres françaises*, No. 128 (April 21-27, 1966), p. 17.

[5] Там же.

[6] Годар, интервью с Yvonne Baby, «Jean-Luc Godard: Pour mieux écouter les autres», *Le Monde*, April 27, 1972, p. 17.

[7] Годар, интервью с Sylvain Regard, «La Vie moderne», in *Nouvel Observateur*, 100 (Oct. 12-18, 1966), 54.

[8] Годар, «Китайка» (сценарий), *L'Avant Scène du cinéma*, No. 114 (May 1971), p. 20.

[9] Там же, p. 20. Мао Цзе-дун, «Относительно противоречий». По-русски: <http://oko-planet.su/fail/failbook/12823-mao-czyedun-otnositelno-praktiki.html> Брехт разделял энтузиазм Годара насчет этого теоретического текста. В 1955-м Брехт написал, что эта книга произвела на него сильнейшее впечатление годом ранее.

[10] Годар, интервью с Michael Cournot, «Quelques évidentes incertitudes», *Revue d'esthétique*, N.S. 20:2-3 (Winter '67), 122.

[11] Жан-Люк Годар, Александр Астрюк, Жан Ренуар, Клод Шаброль, Жак Риветт, «Conference de presse (Feb. 16, 1968): L'Affaire Langlois», *Cahiers du cinéma*, No. 199 (March 1968), pp. 34-41.

[12] Отличный обзор французских теоретических текстов, вышедших из мая 68-го – это «A Study in Revolutionary Theory: The French Student-Worker Revolt of May, 1968», Jane Elisabeth Decker, Ph.D. Dissertation, Washington University, 1971.

[13] Горен, интервью с Lesage, Париж, 18 июля, 1972; и Годар и Горен, интервью с Kent Carroll, *Focus on Godard*, ed. Royal Brown (Englewood Cliffs, N.J., 1972).

[14] Для дальнейшего изучения самообразующихся студенческих групп и спонтанной политики см. Decker (182-209, 234-237). Кроме того – Robert Estivals «От эстетики авангарда к майской революции», *Communication* № 12 (1968) (84-107). Несмотря на готовность к прямым действиям и сражениям на баррикадах, студенты признавали, что революцию должен совершить рабочий класс. Всеобщая забастовка была возможно постольку, поскольку рабочие-активисты были к ней готовы – поэтому несогласованные с профсоюзом, «дикие» забастовки продолжались и в 1968 году. Горен вышел из маоистской организации в мае 1968 года. Рас-

сказывая о маоистских организациях того времени, он указал на некоторые сложности относительно спонтанности как способа действия французских левых сил:

Большая часть маоистов была неспособна оценить события 68-го. Они были активны в 68-м на заводах, и сторонились студенческого движения как мелкобуржуазного. А на заводах они пытались казаться не леваками, а «ответственными людьми», что заставляло их подделываться под многие ревизионистские слоганы и пытаться адаптировать их к маоизму (например, «держат рабочих внутри фабрик» и т.п.) Это было реакционное восприятие событий, и они являлись реакционной силой. То есть, маоистское движение отказывалось биться на баррикадах даже если по отдельности большая часть активистов этим занимались. В 1968-м движение завязло в спонтанеизме и ультралевизне. Некоторый положительный эффект был в том, что они внесли настоящий боевой дух в некоторые элементы рабочего класса. Большая часть леваков отступила чтобы организовать полулегально. Три года акции маоистов были спонтанеистскими и рассеянными. Люди приходят на фабрику, как туда где происходит восстание, чтобы попытаться организовать и подставляют людей под репрессии и т.д. Это было черт знает что». (Июль 1972)

[15] Годар, интервью, Kino-Praxis (1968). Листовка к фильму, выпущенная в Беркли Джеком Флэшем (псевдоним Бертрана Огста).

[16] Patrick Kessel, *La Mouvement "Maoiste" en France 1: Textes et documents, 1963-1968* (Paris: Oct. 18, 1972). На страницах 27-67 хронология событий 1952-1964 г., включая китайско-советский раскол 1962-1963, приведший к разрыву с Коммунистической Партией Франции. Цитата на страницах 151-152.

[17] Годар упоминал о том, что во время подготовки к съемкам «Китайнки», он интервьюировал некоторых участников «Марксистско-ленинистских записок».

[18] Kessel, p. 208. Translation mine.

[19] Гопен, interview with Lesage, July 18, 1972.

[20] Гопен, interview with Martin Walsh, *Take One*, 5:1 (Feb. 1976), 17.

[21] Gérard Leblanc, «Sur trois films du Groupe Dizga Vertov», *VH 101*, No. 6 (1972), p. 26.

[22] Том Ладди указывает, что Годар монтировал оба фильма (телефонный разговор с Лесадж 14 мая 1975). Он также добавил, что Рафаэль Сорен и Нед Бёрджес были неофициальными членами группы «Дзига Вертов», они принимали участие в написании сценария.

[23] Интервью с Гореном, July 18, 1972.

[24] Mao Tse-Tung, «Talks at the Yen-an Forum on Literature and Art», *Selected Readings*, p. 276.

[25] *WIND FROM THE EAST and WEEKEND*, Nicholas Fry, ed., Marianne Sinclair and Danielle Adkinson, trans. (New York: Simon and Schuster, 1972), p. 125.

[26] Годар, interview with Kent E. Carroll, *Evergreen Review*, 14:83 (Oct. 1970).

[27] Бертольт Брехт. *Ме-ти. Книга перемен. М., 2004. Перевод С. Земляного. Стр. 215.*

[28] PRAVDA, текст закадрового комментария, *Cahiers du cinéma*, No. 240 (July-Aug. 1972).

[29] Бертольт Брехт, стр. 48.

[30] Gorin interview with Martin Evan, *Le Monde*, April 27, 1972, p. 17.

[31] Герберт Маркузе. *Одномерный человек. М. 2003. Ги Дебор. Общество спектакля. Москва, 1999.*

[32] Мао Цзе-дун, «Относительно практики». <http://oko-planet.su/fail/failbook/12823-mao-czyedun-otnositelno-praktiki.html>

[33] Там же.

[34] Louis Althusser, «Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes toward an Investigation)», *Lenin and Philosophy and Other Essays*, tr. Ben Brewster (New



York: Monthly Review Press, 1971), pp. 127-186. Луи Альтюссер. Ленин и философия. М., 2005. Эссе Альтюссера «I.S.A.» датировано январем – апрелем 1969 года, однако было опубликовано только в 1970 в *La Pensée*. Горен ознакомился с содержанием эссе на лекциях Альтюссера. Фильм, сделанный в 1969 году, наследует его идеям.

[35] Gérard Leblanc, «Lutte idéologique en LUTTES EN ITALIE», *VH* 101, No. 9 (Autumn 1972), p. 86.

[36] Мао Цзе-дун, «Where Do Correct Ideas Come From?» *Selected Readings*, p. 502.

[37] Годар и Горен, «Excerpts from the Transcript of Godard and Gorin's LETTER TO JANE», *Women and Film*, 1:3-4 (1973), 51.

[38] Там же., стр. 49.

# Философствуя через борьбу

*Интервью, данное Жан-Люком Годаром для телепередачи «Что такое режиссура?» 19 марта 1969 года. Его авторы даже не приступили к монтажу материала, уместившегося на трех бобинах. В течение тридцати семи лет пленки просто хранились на полке. Приводимый ниже текст был расшифрован со слуха непосредственно автором перевода. При редактировании текст переводчика сравнивался с французской расшифровкой, выполненной в 2006 году.*

*Хлопушка. Сцена номер 1.*

**– Я хотел бы сначала вас спросить, кто такой режиссер?**

**Это человек, «профессионально занимающийся кино», или это нечто большее, чем профессия?**

– Мне кажется, мы путаемся во всех этих вопросах инициации в кино. Эта «инициация» имеет религиозную основу, которая мне сильно не нравится и которая подразумевает ваш второй вопрос. И вот мы уже внутри некой грамматической структуры, внутри религиозной или этатистской идеологии.

**– Кино всегда было и остается в центре вашего внимания..**

– Когда-то да, поскольку необходимо было, ну.. Это была единственная возможность вообще что-либо сделать, заявить: «Мы существуем». Это была своего рода попытка... Реформизм, если хотите. Но майские события [1] открыли мне глаза, теперь я считаю, что будучи режиссером... Теперь я думаю, если мы просто довольствуемся тем, чтобы «быть режиссером», значит, мы не более, чем некий продукт культуры. Государство именно и хочет нас свести к этому, а его империалистическая идеология в культуре нам это позволяет. Есть различные формы империализма, а это культурный империализм. Необходимо признать, если, например, ваша передача имела хоть какую-либо связь с кино, она бы никогда не попала на телевидение, поскольку показала бы, что такое есть «фильм». К тому же мы и сами толком не знаем, что такое «фильм»: «фильмам» мы выучились в Голливуде, у американцев, это они изобрели «изображение» [2]. Я позволю себе добавить, мы немногим больше знаем и о том, что собственно такое «изображение». Технологический прогресс «изображения» на телевидении, в прессе и т.д. ничего не поменял, с эпохи Гуттенберга истинное изображение («образ») осталось прежним, обращенным к Богу, создаваемым людьми набожными, иногда при этом иконоборцами, хотя и не осознанными.

**– Вы следуете определенной концепции кино...**

– Мы хотели создавать изображение, но нам всегда чинили препятствия. Все всегда говорят об изображении, но никогда – о звуке. Его же, в свою очередь, определяют как звуковой образ.

**– Режиссура для вас удовольствие или необходимость?**

– Это наркотик. Сейчас три четверти людей, которые любят кино и которые борются против коммерческого кино – «наркоманы», точно так же, как битники, борющиеся против истеблишмента. Это первая стадия общественного бунта, которая впоследствии должна быть еще не раз преодолена. К вопросу о том, что такое кино. После мая шестьдесят восьмого года, например, во Франции некоторые люди собирались в небольшие коллективы, снимали нестандартное кино, которое тут же запрещалось. Они пытались показать его школьникам. В частности, сами майские фильмы шестьдесят восьмого года, не образцовые, но просто интересные сами по себе, поскольку создавались без участия Pathé, Голливуда или телевидения. Полиция запрещала показ этих фильмов именно школьникам, то есть тем, кто должен получать знание.

**– Вы хотите сказать, что кино не должно более быть делом специалистов..**

– Оно никогда им не было. Кино было изобретено человеком по фамилии Люмьер, который был, кем угодно, только не специалистом. А затем как раз таки специалисты прибрали к рукам его изобретение – специалисты-банкиры, специалисты по культуре.

**– Для публики режиссер – именно что специалист.**

– Тогда лучше сказать, что режиссеров нет, а все фильмы принадлежат одному режиссеру. Так за всеми французскими фильмами стоит один главный французский режиссер – Шарль де Голль [3]. Разумеется, не он лично. Но смысл этих фильмов, их дискурс, тексты, реплики – это продукты «голлизма». В таком понимании он и его лакеи – режиссеры. В то же время французский народ не делает никаких фильмов, он до сих пор не сделал ни одного фильма.

**– Вы сами...**

– Возьмите, к примеру, любого зрителя на выходе из кинозала и спросите его: «Вы хоть раз видели фильм, который говорит о вас, о том, что такое ваша жизнь, о вашей жене, о ваших детях, вашей зарплате или о чем-либо подобном?» Никогда. Этот зритель ходит смотреть фильмы о других людях. Его настолько выдрессировали, что он, как миленький, платит за это деньги.

**– Вы не думаете, что в современной системе как раз есть возможность для таких режиссеров, как вы, создавать именно такие фильмы?**

– Прежде всего необходимо отказываться быть кинорежиссером в том смысле, в каком нам позволяли им быть. Для меня это как союз ме-

жду ревизионистами и империалистами. Во Франции нет коммунистического кино, между тем, сейчас, как никогда, очевидно, что французская коммунистическая партия вообще единственная партия в стране; странно, что коммунистического кино нет и не было. Когда об этом говорят, все сразу отвечают : «Как же, в 1936 году был снят один фильм» [4].

**– Ренуар?**

– Ренуар был далек от коммунизма, это такой тип анархиста-бонвивана, который по доброте душевной сделал один фильм, потому что тогда это было современно. Посмотрите, что он делает сейчас – добавить нечего. Никто в партии не решится пойти на такое кино. Я могу привести вам пример, в Безансоне есть группа людей, которые интересуются кино, мы одолжили им камеры, заплатили за пленку, потому что они были наши друзья, и они сняли свой первый фильм [5].

**– Кто снимал?**

– Они и снимали, я же говорю.

**– Рабочие?**

– Ну да. Они просили помощи у коммунистической партии, но им отказали. Мы сами, так называемые «леваки», должны спонсировать их пленкой. Сложившаяся в результате ситуация не кажется нормальной. Кино нужно связывать именно с такими вещами. Вы, например, пришли меня интервьюировать, потому что часто видели мое имя в газетах...

**– Но я видел ваши фильмы..**

– Да, но это не важно. Гораздо интереснее проинтервьюировать кого угодно на улице или на заводе, поработать вместе с ним, спросить у него : «Что значит заниматься режиссурой?» И тут же родилась бы дискуссия. Если спрашиваемый вами человек не знает, вы ищите ответ вместе. Таким образом, через год, два, через пятнадцать лет, вы придете к совершенно другому определению понятия «режиссер».

**– То есть вы думаете, что режиссура должна избавляться от режиссера..**

– Нет, я думаю, что кино, вероятно, должно еще пока создаваться кинорежиссерами, но они должны действовать через людей, которые не занимаются кино. Найдя истинный смысл через народ, режиссеры увидят, насколько они – неквалифицированные специалисты. Вместо этого мы используем кучу искусственных приемов, против которых якобы боремся. Но только послушайте, что мы говорим, только посмотрите, что мы снимаем... На телевидении всё еще хуже. К вашей камере (*показывает на журналиста*) приставляют двадцать человек, хотя достаточно двоих, остальные могли бы снимать другие фильмы..

– Значит, можно раздать людям камеры..

– Раздавать камеры – это бессмысленно. «Самовыражение» – не имеет смысла. Эдгар Фор [6] утверждает, что «нужна свобода самовыражения». Мальро [7] утверждает, что «нужна свобода самовыражения». Это бессмыслица, потому что они разрешают самовыражаться одним и не разрешают другим.

– Какой же выход?

– Прекратить снимать фильмы для империализма, прекратить снимать фильмы для ORTF [8] или снимать исключительно фильмы, которые они не могут транслировать. Когда же таких фильмов станет много, они будут вынуждены их показывать. Тогда они увидят, что все не так уж просто. Всегда отказываться, это ежедневный труд. Может быть, кому-то покажется, мол, легко рассуждать, однако я всегда так и делал, с самого начала, даже если иногда и ошибался. Нужно научиться отказываться. Вы же вынуждаете меня читать лекции, как учителя, а я не хочу быть учителем. Я не хочу быть ни учителем, ни учеником, я хочу быть тем и другим одновременно. Конечно, иногда мы знаем, что сказать, не только потому, что наше имя было напечатано в газетах и не потому, что у нас много опыта. Знание знанию – рознь, и сейчас нужно новое. Лишь у нескольких режиссеров был тот опыт кино, который необходимо заимствовать. Например, он был у некоторых русских режиссеров сразу после революции, у таких людей, как Эйзенштейн или Дзига Вертов, которым довольно было воспрепятствовали и которых поставили в одну шеренгу.

– Вы всегда говорили, что кино – это способ жить.

*Хлопушка. Сцена номер 2.*

– Как вы думаете, может ли быть выход для режиссера?

– Выход, безусловно, в практике кино вне «фашистских лавочек». А уж если вы находитесь внутри них, необходимо брать на себя ответственность, что очень сложно. Скажем, вы находитесь в армии, где гораздо сложнее сопротивляться, чем на каком-нибудь маленьком предприятии или, например, в театре. (*Годар указывает на снимающую его камеру*) Вот сейчас мы делаем то, что, на мой взгляд, делать не нужно. Мы критикуем, и в то же время делаем обратное. Было бы интереснее взять вашу пленку, раз за нее уже заплатили, и использовать, ничего на нее не снимая, ничего не видя. Тогда будет невозможно...

*Годар резко встает и прикладывает ладонь к объективу снимающей его камеры. Темный экран в течение некоторого времени.*

Таким образом мы тратим пленку, купленную ORTF, ведь это же наша пленка. А я здесь для того, чтобы говорить. Говорить и тратить

пленку. (*Годар возвращается на свое место*) И так нужно делать регулярно. Это практический совет. А иначе что происходит? (*обращается к журналистам*) Пять человек стоят и слушают, как я им читаю лекцию, а мне нечему вас учить. Я не знаю, ты (*указывает на кого-то за кадром*) или ты (*указывает на интервьюера*) лучше бы мне ответил, что нужно сказать для ORTF. Профсоюзный оператор, который снимал в мае Де Голля и который при этом выступал против него на забастовках, тем не менее снимал Де Голля хорошо. Следуя здравому смыслу, этот оператор должен был бы выступить с забастовкой именно на своем операторском месте, но он не выступил. В правительстве это прекрасно понимают, намного лучше, чем мы думаем. Мы должны бороться руками, тем, что у нас есть.

**– Саботируя?**

– Не саботируя. Как раз наоборот. Есть много способов. Активисты кино, например, все больше воруют пленку у ORTF, и это очень хорошо. Но есть и другие способы... Надо сказать, на 80 процентов существующее кино на уровне текста и смысла – полуфашистское, потому что оно подчинено правилам грамматики и идеологии, равно как и пресса.

**– Что же сделать, чтобы изменить правила этой грамматики?**

– Для начала – подумать, потом еще подумать, а затем делать совершенно другие вещи с людьми, которых никогда не учили правилам этой грамматики. Нужно идти к безграмотным, к неумеющим читать, к париям, «лишенным кино». Хотя и парии отличаются друг от друга. Некий тип собирает восемьсот тысяч зрителей на фильм с Луи Де Фюнесом, а кто-то другой лишен кино, и доказательством служит тот факт, что он идет смотреть фильм с Де Фюнесом..

**– Когда революция свершится, какой тип кино..**

– Революция так не случается, на это уходят десятки, сотни лет. Единственная страна, которая прекратила производство фильмов одновременно с закрытием университетов, – Китай. Это меня глубоко потрясло, ведь ни одна другая страна... В то время, как в мае во Франции все были на забастовках, даже театр Могадор [9], даже футбольный клуб Реймса – все было закрыто. Только кинозалы работали, профсоюзные или непрофсоюзные, без разницы, и работали наоборот усиленно [10]. Даже газеты не выходят, однако просмотр кино – вне забастовок. Протестующие – в Авиньоне ли, в Венеции – не протестовали только против киносеансов. В Китае же производство было прекращено, потому что они заметили, что их фильмы сделаны по русским моделям, а русские фильмы, в свою очередь, сделаны по американским моделям. И они решили, что так нельзя продолжать. Можно делать время от времени фильмы – к первому мая, по поводу атомной бомбы или о Мао – о вещах настолько важных, что их необходимо показывать. Их надо снимать, как это делали братья Люмьер, совершенно неважно, каким образом, то есть очень хорошо. Решим сначала актуальные проблемы, а затем будем думать об изображении, по-

сколькx это вопрос запутанный. Есть цели поважнее: культурная революция, прочие штуки. Изображение... Уже две тысячи лет мы находимся в одной и той же идеологии изображения, это пора прекратить.

*Журналист и Годар начинают говорить одновременно и ничего нельзя разобрать.*

– Мы ничего не знаем о рождении живописи. Братья Люмьер уже выглядят устаревшими, хотя прошло всего полвека. Через двести лет их кино вообще будет потеряно. Сейчас еще возможно датировать, еще возможно изучать русское кино эпохи революции, которое не было изучено на уровне, более значимом, чем исторической анекдот, ни самими русскими, ни американцами, ни кем-либо еще. Смешно. Эйзенштейн снял такой-то фильм в таком-то году. Однако, каким было его положение в России в то время – об этом мы ничего не знаем. Был ли он троцкистом, бухаринцем, сталинистом или ленинистом – неизвестно, а это очень важно. Он был с головой во всем этом, и именно так рождалось его кино.

**– Это кино...**

Сегодня возможны тысячи различных акций, начиная от подрывов динамитом некоторых кинозалов, саботажа или, наоборот, реставрации некоторых фильмов. Надо делать фильмы, которые не покажет ORTF или всё же покажет, но после долгой борьбы.

**– Нужно, тем не менее, снимать кино?**

– Безусловно. Но делать по-другому. Например, если считается, что на одну камеру нужно три человека, то попробуйте все сделать самостоятельно или наоборот – пригласите семьдесят человек. Сейчас вас четверо (*о снимающих его журналистах*), хотя на мой взгляд, хватило бы одного. Настаивайте, чтобы вас отправляли снимать в одиночку, либо группой в двести пятьдесят человек. Так вы вернетесь к настоящим вещам.

**– Но ведь недостаточно просто поменять съемочную группу..**

– Я вам говорю лишь про одну деталь из миллиона. Это не мне нужно, а вам.

**– А по поводу содержания или формы – что именно надо делать по-другому?**

– Это то же самое. Большое сделайте маленьким. Маленькое сделайте большим. Пробуйте это систематически. Идите к людям, которые не занимаются кино. Покажите им то, что вы сделали. Скажите им, что это они. Если это не они, тогда послушайте, как они говорят. Южанин

имеет отличный от северянина выговор. Спросите у них, как бы они снимали свою жену, если это было бы нужно.

– **Недостаточно просто пойти с камерой..**

– Камера не имеет никакого значения. Прекратите снимать, делайте фотографии. Сделайте мою фотографию и отнесите ее на ваше телевидение.

– **Снято!**

*Темный экран. Голоса.*

– **Мне кажется, вы говорите ужасные вещи.**

– Пусть так. Если раньше у меня была пара идей, то теперь их полсотни.

– **Кино – это ваша жизнь, можете ли вы прекратить снимать кино?**

– Нет, я буду продолжать..

– **Объясните почему. Один из ваших ориентиров – братья Люмьер, вы хотите вернуться к Люмерам?**

– Не теперь. Я говорю, что это практический ориентир для некоторых. Для меня – уже нет. Я возвращался к ним лет десять назад. Но если людям это может помочь...

– **Мы говорили о том, почему вы продолжаете. Это происходит помимо вашей воли? Меня огорчает ощущение какой-то невозможности. Так вы думаете, нужно попытаться...**

*Хлопушка. Сцена номер 3*

– **Вы часто говорили, что кино и жизнь для вас – это одно и то же.**

– Я имел в виду, что жил кино, тогда как как другие постепенно умирали. Встречая их на улице я видел, что они уже мертвы.

– **Вы хотите жить дальше и снимать кино?**

– Я не знаю, что такое кино и никогда этого не знал. Другие люди, возможно, смогут это понять, но я им здесь мало чем могу помочь. Хотя, конечно, я хотел бы знать, что это такое.

– **В каком смысле, вы будете продолжать?**



– Снимая фильмы, пытаюсь работать с телевидением, но поиному, чем раньше. С другими людьми [11].

– **Тем не менее, у вас есть уже есть место, где вы работаете...**

– Да, монтажная студия. Мы там работаем вместе. Я лично не очень много ею пользуюсь, потому что пытаюсь делать фильмы проще, без монтажа. Беру пленки Kodak на две, пять, десять, тридцать минут, этого мне достаточно. Нужно лишь снимать бобинами, не прибегая к монтажу. Монтаж сегодня ничто по сравнению с тем, что вкладывали в него русские режиссеры двадцатых годов. Все, что нам сегодня показывают – ерунда и глупость. Иногда бывает, конечно, что-то интересное, не связанное с кино. Во Франции для француза есть два типа кино. Активистское кино и активистский звук. То, что не попадет в прессу и на телевидение. Когда происходят забастовки, нужно показывать те кадры, которые не хотят показывать, все то, что запрещают и создают нелегально, как в эпоху движения Сопротивления.

*Темный экран в течении некоторого времени.*

– С другой стороны, необходимо также теоретическое кино, способное размышлять над активистскими фильмами, слишком непосредственными, чтобы быть хорошо сделанными. Задача «размышляющего» кино была бы в том, чтобы, опираясь на милитантское кино, создавать нечто новое, философствуя через борьбу, создавать поэзию и художественное кино. И если мы не покончим с сегодняшней экономической инфраструктурой, мы никогда ничего не добьемся. Сейчас мы создаем критические фильмы, но так как мы работаем на боссов, то эти боссы отказываются их показывать, поэтому нужно, чтобы это были конкретные, силовые акции...

– **Сюрреалисты говорили: кино на службе у революции. Что же будет потом..**

*Годар и журналист говорят одновременно.*

– Это только исследования, чтобы стало лучше.

– **Спасибо.**

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Речь идет о массовых волнениях мая 68 года во Франции, предшествующем скандале в парижской Синематеке и бойкотом Каннского фестиваля.

[2] Французский термин «image» имеет значительно большее количество этимологических значений, чем русское слово «изображение», это и кадр в кино и

фотография в прессе, и образ в литературе. Высказанная Годаром мысль уходит за пределы «киноизображения» к идее иконографического «образа».

[3] На момент интервью все еще президент Франции.

[4] Судя по всему, Годар говорит о фильме «На дне», поставленном Ренуаром в 1936 году на деньги Народного фронта. Сценарий картины, несколько раз переписывавшийся под давлением продюсеров, был одобрен автором книги – Максимум Горким. Самого фильма писатель уже не увидел.

[5] Речь идет о группе «Медведкин», названной по имени советского режиссера Александра Медведкина, известного, помимо нескольких фильмов, своим «кинопоездом». На этом «кинопоезде» Медведкин и его команда ездили по всему Советскому Союзу, снимая работу простых людей на больших и маленьких стройках коммунизма. Основным принципом «Медведкина» было «кинжальное действие»: утром его группа снимала, днем монтировала, а уже вечером показывала тем же рабочим готовую зарисовку. Таким образом, Медведкин старался разоблачать лень, зависть и другие пороки, которые, по его мнению, мешали строительству коммунизма.

Фильм, съемкам которого поспособствовал Годар, «Революционный класс» /Classe de lutte/ – фильм французской группы «Медведкин», в которую входили режиссер Крис Маркер и рабочие завода Rhodiacéta в Безансоне, среди которых был Поль Себ. Именно он организовал на заводе библиотеку и с помощью своего друга Криса Маркера стал устраивать там кинопоказы, на один из которых был приглашен и Жан-Люк Годар.

Этот случай – не единственный. Ж.-Л. Г.: «Когда делаешь не очень большой фильм с бюджетом, скажем, в три – пять миллионов франков, франков, а не евро, то, если захочешь улизнуть, у тебя на руках будет приличная сумма денег. Для некоего дела – это совсем немного, но для одного человека – это огромные деньги. Когда мы были в Палестине, то успели подарить три или четыре камеры. В том числе, «Черным пантерам». Отчасти это было чувство псевдореволюционной общности, но я думаю, несмотря ни на что они были довольны». (Из беседы с Рене Вотье (4 ноября 2002 года).

[6] В 1968-69 годах Эдгар Фор занимал пост министра образования.

[7] Писатель, а также министр культуры Франции, уволивший в феврале 1968 года бессменного директора и основателя французской синаематеки, Анри Ланглуа, что явилось причиной массового протеста деятелей кино, а затем и широких общественных масс. Сам этот протест стал своего рода буревестником майских событий.

[8] Бюро французского телерадиовещания (office de radiodiffusion télévision française), упрямое 31 декабря 1974 в связи с реформой. В данном случае заказчик данного интервью. Один из слоганов бастующих в мае 1968 года был ORTF : «Полиция вещает вам каждый вечер в восемь часов».

[9] Буржуазный парижский театр.

[10] В тот момент, когда начались майские забастовки, федерация кинотеатров подписала соглашение с профсоюзами. В результате зарплата работников кинотеатров выросла на 30-70 процентов. А цена билета возросла с 50 сантимов до 2 франков.

[11] Речь идет о таких радикальных активистах, как Жан-Пьер Горен, с которым Годар в 1968 основывает группу «Дзига Вертов».

# Кинематограф и Революция

## *Ситуационистский интернационал, 1969*

Корреспондент Дж.П. Пикапер, освещающий Берлинский фестиваль, потрясен тем фактом, что в «Веселой науке» Годар в своей восхитительной самокритике дошёл аж до показа сцен, снятых в полной темноте, а кроме того, невыносимо долго демонстрировал зрителю белый экран (Le Mond, 8 июля 1969 года). Мы не станем уточнять, что подразумевает этот критик под «невыносимо долго», очевидно лишь, что Годар, как обычно следуя последней моде, осваивает метод деструкции, так же запоздало присвоенный и настолько же бессмысленный, как и всё остальное его творчество. Ведь подобное отрицание выражалось в кино задолго до того, как Годар начал в огромном количестве поставлять свои претенциозные псевдоновации, ещё недавно вызывавшие столько энтузиазма среди студентов. Тот же журналист сообщает, что Годар устами одного из героев своего фильма «L'Amour» признаётся, что «революцию невозможно выразить образами», поскольку «кино это искусство лжи». Кино не в большей степени «искусство лжи», чем любое другое искусство, умершее как цельный организм задолго до Годара, который даже не является современным художником, поскольку так и не сподобился ни как какую личную оригинальность. И вот этот маоистский лжец, всю блефуя, старается восхитить публику своим блестящим открытием некинематографического кинематографа, одновременно разоблачая ту ложь, в которой сам участвовал, но не больше, чем другие. Факт в том, что восстание мая 1968 моментально отбросило Годара в прошлое, и стало ясно, что это просто спектаклярный поставщик поверхностного, псевдокритического, конформистского искусства со свалок прошлого. В этот момент режиссёрская карьера Годара оказалась по сути завершена, и его несколько раз оскорбляли и осмеивали революционеры, которым доводилось перейти ему дорогу.

Кино как средство революционной коммуникации не является лживым по своей сути из-за того лишь, что к нему приложили руки Годар или Джакопелли, так же как политический анализ не является лживым по определению только из-за писаний сталинистов. Некоторые новые режиссеры в разных странах сегодня пытаются использовать кино как средство революционной критики, и у некоторых кое-что получается. Впрочем, они ограничены как в своих эстетических представлениях, так и в понимании природы происходящей революции, что, по нашему мнению, не позволит им зайти достаточно далеко. Мы считаем, что сегодня только ситуационистская позиция и методы, сформулированные в нашем предыдущем выпуске, позволяют использовать кино по-настоящему революционно – хотя политические и экономические условия всё ещё представляют явные препятствия для создания таких фильмов.

Известно, что Эйзенштейн хотел снять фильм по «Капиталу». Учитывая его формальные концепции и политическую зависимость, сомнительно, чтобы он смог снять фильм, верный тексту Маркса. А вот мы уверены, что справимся лучше. Например, как только появится возмож-

ность, Ги Дебор делает киноверсию «Общества спектакля», которая, разумеется, будет соответствовать книге.

# «Один плюс один»

## Гэри Элшоу

Глава из работы The Depiction of late 1960's Counter Culture in the 1968 Films of Jean-Luc Godard. <http://elshaw.tripod.com/>

«Один плюс один» [1968] (американское название «Симпатия к дьяволу») (99 минут)

*«Одна затяжка? Ах ты, бедный дурак! Подожди, пока не увидишь этих блядских летучих мышей. Я едва мог слышать радио, с шумом привалившись к дверце в обнимку с магнитофоном, игравшим все время "Симпатию к Дьяволу". У нас была только одна эта кассета, и мы не престанно ее проигрывали, раз за разом – сумасшедший контрапункт радио. А также поддерживая наш ритм на дороге». Хантер С. Томпсона. «Страх и отвержение в Лас-Вегасе»*

«Один плюс один» /Симпатия к дьяволу» [1968] – первый англоязычный фильм Годара, а также последний «буржуазный фильм», который согласился сделать режиссёр. Когда в начале 1968 года Элени Коллард /Elleni Collard/ обратилась к нему с предложением снять в Англии фильм об абортах, Годар согласился, если будет финансирование. Однако, поскольку в 1968-м в английском законодательстве, касающемся аборт, произошли изменения, проект был отменен. Годар заявил Коллард, что приедет в Англию и «сделает фильм», если она добьется, чтобы в фильме участвовали The Beatles или The Rolling Stones. Коллард, работая в сотрудничестве с еще одним новичком-продюсером, актером и режиссером Иаеном Куарвером /Iain Quarrier/, и сыном английского лорда Майклом Пирсоном /Michael Pearson/, в конце концов раздобыла деньги, необходимые для запуска проекта. Удалось собрать 180.000 фунтов и заручиться согласием Rolling Stones [1]. Прибыв в Лондон 30 мая 1968 года, Годар выбрал для проекта тогда еще неизвестного оператора Энтони Ричмонда (Anthony Richmond) [2] и начал съемки.

Однако очень скоро на пути продюсируемого проекта возник ряд трудностей.

*Он (Годар) вообще не хотел ехать на съемки в Англию, необходимость покинуть Париж в разгар майской революции, несомненно, нервировала его. Во время съемок был арестован Брайан Джонс, а до того – Терренс Стэмпл, который должен был играть роль, доставляющуюся Куарьеру. Загорелась крыша студии звукозаписи Стоунз, и в результате Годар уехал во Францию. Несмотря позже он вернулся, и, как назло, из-за дождя сорвались съемки сцены про Black Power. Он снова уехал в Париж, потом снова вернулся... [3]*

Ещё одна проблема была связана с изменением первоначального замысла фильма. «Один плюс один» задумывался как простое повествование, социальное исследование, связанной с расовой и активистской проблематикой. Это должна была быть

*притча, основанная на параллельных темах творения и разрушения. Трагический треугольник в Лондоне – французская девушка, которую до этого соблазнил реакционно настроенный техасец, влюбляется в ультралевого Черного активиста. Девушку Анн Вяземски /Anne Wiazemsky/ зовут Демократия. Нацист-техасец противостоит Черному, явно представляющему «Черную власть» (Black Power)... [4]*

Это изначальное прямое повествование должно было воплотиться в виде двух тем, развивающихся параллельно. Первую тему, «Творение», должна была отражать запись «Стоунз» в студии. Вторая тема – «Разрушение», самоубийство Евы, персонажа Вяземски [5].

Трудно сказать, изменился ли сюжет картины из-за обстоятельств её производства и съёмок. Однако, учитывая, что Годар упорно двигался прочь от повествовательного кинематографа, кажется маловероятным, что изначальный замысел в принципе мог быть реализован. В июльской статье Ричарда Руда (Richard Roud), посвященной «Один плюс один» и написанной для Sight and Sound, Руд сообщает, что фильм, как предполагается, будет экспериментальным в том числе с точки зрения метода съёмки. Как свидетель съёмок на свалке, Руд сообщает следующее:

*«Все это дело продолжалось 8 минут. Позже, разговаривая с Годаром, я высказался по поводу длины этого кадра, на что он ехидно ответил, что весь фильм будет состоять из десяти восьмиминутных кадров, если, разумеется, он не сочтет, что лучше будет вместо этого сделать фильм из восьми десятиминутных кадров» [6].*

Вместо привычного повествовательного сюжета, композиция «Один плюс один» в итоге состояла из трёх вымышленных эпизодов, перемежающиеся документальными и псевдодокументальными съемками. Вымышленные эпизоды в аллегорическом виде представляли актуальные социальные и политические проблемы. В первом из эпизодов показаны черные активисты-революционеры, читающие политические и литературные тексты на городской свалке Баттерси. Вторая сцена – вымышленное интервью, которое журналисты берут у Евы-Демократии в лесу. Сцена важна тем, что в ней отразились мысли Годара о революции, и роли культуры и революционеров. Третья сцена, поставленная в книжной или газетной лавке, приторговывающей порнографией, иллюстрирует роль западного фашизма и империализма, в том числе в отношениях между искусством и эксплуатацией. Эти сцены Годар перемежает кадрами Rolling Stones, записывающих «Симпатию к дьяволу» в своей студии, и Вяземски/Евы-Демократии, рисующей граффити на стенах и рекламных щитах.

Вербальным аналогом «случайных» появлений Евы на протяжении всего фильма является закадровый голос повествователя.

На премьере фильма в рамках Лондонского кинофестивале /London Film Festival/ 30 ноября 1968 года, Годар попросил публику потребовать обратно деньги за билеты. Продюсеры изменили годаровскую концовку ради того, чтобы включить полную версию песни Rolling Stones «Симпатия к Дьяволу». На протяжении всего фильма зрителю показывают процесс записи песни, но частью годаровского замысла было то, что все проблемы, затронутые в «Один плюс один», не находят никакого разрешения. Таким образом, включение полной версии песни противоречило замыслу фильма.

На премьере Годар также попросил зрителей пожертвовать вытребованные деньги международному комитету в защиту Элдриджа Кливера /Eldridge Cleaver/, уже два года находившегося в подполье. Многие зрители отказались это сделать, тогда Годар в бешенстве вылетел из кинотеатра, обозвав зрителей «фашистами», а по пути ударил Куарьера. Годар, взявший Куарьера на роль фашиста, владельца книжной лавки в сцене «Сердце Запада», видимо, убедился в правильности своего выбора.

После премьеры фильм, в который вошла полная версия песни Rolling Stones, был переименован в «Симпатию к дьяволу», поскольку отсылка к песне Rolling Stones повышала коммерческий потенциал картины. Отчасти в виде уступки Годару, Куарьер согласился пустить в прокат обе версии фильма, часто даже в одном и том же кинотеатре. Что, конечно, создало дополнительную путаницу для зрителя [7].

Реакция Годара на новую концовку фильма была следующей: «Один плюс один» не означает «Один плюс один равняется двум». Название означает то, что в нем говорится : «Один плюс один» [8].

Первый художественный эпизод в фильме «Один Плюс Один», «За рамками чёрного романа», изображает чёрных революционеров, которые манипулируют оружием и читают выдержки из различных текстов. Сцена эта снята на свалке, что создаёт мрачный фон и предъявляет зрителю метафору лома, человеческого и технологического. Революционеры на свалке, использующие культовые клише движения за черную власть, являют собой странную смесь чёрного националистического движения и американских Черных пантер. Годар иллюстрирует связь группы с идеологией Чёрных Пантер, вкладывая в уста персонажей на протяжении практически всей первой сцены эпизода на свалке почти исключительно выдержки из книги Элдриджа Кливера «Душа на льду», также изданной в 1968-м.

Кливер, ставший в 1968 году спикером и министром информации «Чёрных пантер», вызывал противоречивое отношение в черном революционном движении из-за своей литературной деятельности и причастности к Чёрным пантерам. Декламация текстов Кливера служит комментарием не только к сцене на свалке, но и к более общим проблемам языка, которые пытается исследовать Годар. Он использует текст Кливера, в первую очередь, его концепцию «Всемогущего администратора» для революционной критики белых буржуазных ценностей, но демонстрирует на примере этого текста и противоречивость идей Кливера.

Роман Кливера целенаправленно критикует ценности и страхи белых, особо выделяя примеры эксплуатации чёрных. Одним из субъек-

тов эксплуатации для него являлись белые музыканты и музыкальная индустрия, укравшие то, что изначально было «музыкой чёрных», и выхолостившие её в собственных корыстных интересах. Кливер считает, что эксплуатация музыки чёрных белыми музыкантами – это не просто воровство, но еще и двойные стандарты: музыку чёрных насмешливо критикуют ровно до того момента, пока ее не начинают использовать белые.

*Хорошо известный пример того, что у белых есть потребность не отдавать должного черным, мы находим в мире музыки. Белые музыканты знамениты своими поездками в Гарлем и другие центры негритянской культуры с целью в буквальном смысле красть музыку чёрных. Они протаскивали её обратно через границу цветоразделения в «Великий белый мир» и выдавали потом разбавленную водичкой добычу за собственные оригинальные творения. А черных между тем поднимали на смех за то, что они, негритянские музыканты, играют низкопробную черномазую музыку [9].*

Это заявление Кливера можно с тем же успехом отнести и к музыке Rolling Stones, на которых сильно повлияла «чёрная музыка», например, блюз. Похоже, Годар осознает и даже подчеркивает это, когда средствами монтажа на мгновение переносится со свалки в студию Rolling Stones. Однако он не пытается опровергнуть эту мысль, Показывая запись Rolling Stones в их студии, он пытается вскрыть внутреннюю политизированность искусства, историческое содержание любого художественного средства.

Сцена интервью «Всё о Еве» с Вяземски заключает в себе критику в адрес средств массовой информации и контрастирует со статичной съёмкой на свалке. Вопросы, который задаёт интервьюер Еве, вынуждают её отвечать односложно – «да» или «нет». С помощью фальшивого птичьего пения, шума проезжающих автомобилей и «стильной» съёмочной команды, Годар подчеркивает искусственность среды, в которую помещена Ева. Перенасыщение среды техникой, информацией это одновременно и инструмент, потенциальный катализатор революции, в возможность которой Годар верит, и потенциальный враг, если информация используется в качестве риторики.

Интервью с Евой проливает свет и на изменения собственной революционной идеологии Годара. Представление о том, что «существует только один способ стать интеллектуальным революционером – а именно, перестать быть интеллектуалом», отрицает пассивную вовлеченность в пользу прямого революционного действия.

Сцена эта отражает целый ряд проблем – как в США, так во Франции – связанных с маем 68-го. Молодежь, отвергающая старые буржуазные порядки, студенческая политика... Но в этих эпизодах присутствует и намек на сдачу позиций. Вяземски соглашается с интервьюером, что культура переживает революцию. Словно технология уже создала так много предметов материальной культуры и социального мусора, что нет надежды разгрести это всё и освободиться. Масс-медиа победили.

В противоположность предыдущей сцене с «Евой-Демократией» политический посыл эпизода «Запад» связан с печатью. Персонаж «Запа-



да» диктует свое послание машинистке в углу лавки [10]. Здесь Годар проводит параллель со сценой «За пределами черного романа», выпукло и в новом свете показывая технологию, сексуальность и насилие уже внутри белой, консервативной и чисто маскулинной перспективы. Он предлагает переоценку печатного носителя и его возможностей, переоценку традиционного способа распространения политической и идеологической мысли.

В эпизоде «Сердце запада» Годар высказывается по поводу правой и левой пропаганды. Первый эпизод открывается очень длинным крупным планом – подобным образом были сняты как эпизоды в студии The Rolling Stones, так и эпизоды на свалке. Обложки порнографических журналов подчеркивают уравнивание политического и сексуального, которое происходит на протяжении фильма. На журнальных обложках мы видим в основном сексуальные изображения, которым сопутствуют либо политические образы, либо тексты сексистской/правой направленности.

Мы видим мужчин, олицетворяющих мачистские стереотипы, рядом с журналами об автомобилях, что обнажает связь между механикой и сексом. Эта связь ещё более очевидной когда владелец лавки зачитывает вслух отрывок из «Майн Кампф» – о том, что человек должен стать подобным машине. В лавку заходят покупатели разного возраста – тем самым подчеркивается, что идеология не связана напрямую ни с возрастом, ни с полом. В фигуре Дедушки, зашедшего в лавку с внуком, Годар показывает страх и презрение правых по отношению к символическим «хиппи», «заключенным», сидящим в углу лавки. Внук видит кругом себя порнографию, однако вступать в общение с двумя хиппи ему запрещено. Вместо этого мальчику доверяют поддержать купленную Дедушкой порнопродукцию, а Дедушка тем временем колотит хиппи.

Просвещая зрителя по поводу политических методов, используемых правыми против левых, Годар недвусмысленно указывает на порнографию в качестве одного из орудий. Два персонажа, которых бьют – это носители левых идеалов и левой культуры, используемые правыми в качестве культурного козла отпущения. Проводится параллель между новыми правыми и гитлеровцами, поскольку те и другие порождают проблему, вину за которую лицемерно возлагают на левых. Лозунги революционных хиппи – «Да здравствует Мао!», воззвания против вьетнамской войны противостоят гитлеристским лозунгам. Годар показывает нам создание и использование лозунгов как запрограммированный процесс, вскрывая опасность идеологической риторики. Он предостерегает против затертых, приевшихся формул и убеждает зрителя в необходимости творческих революционных средств.

Возможно, именно личный послевоенный опыт позволяет Годару указывать зрителю на то, как Гитлер использовал – причём, успешно – средства массовой информации в ходе Второй мировой войны. Манипулирование СМИ в пропагандистских целях распространяется всё шире в стремительно развивающемся и основанном на технологиях мире конца 60-х. Как утверждает Маршалл Маклюэн:

«Ибо электрический свет и электроэнергия отдельны от их применений, и, кроме того, они упраздняют временные и пространственные

факторы человеческой ассоциации, создавая глубинное вовлечение точно так же, как это делают радио, телеграф, телефон и телевидение» [11].

Годар иллюстрирует тезис: тот, кто контролирует средство, контролирует и сообщение. Связь СМИ с сексом, политикой и коррупцией в Англии стало определяющим для общественного сознания 60-х после таких скандалов, как «дело Профьюмо» [12] в 1963 году. Титр, которым открывается эпизод – The Art of CID отсылает как к теме наркотиков (ACID, т.е. ЛСД), так и к разоблачению госкоррупции (т.е. CID это Criminal Investigation Department, Управление уголовных расследований). Таким образом, в этой сцене мы видим обвинение в адрес правых/фашистов и государства, а также ироническую параллель между ними. Марта Миллер в статье о фильме «Один плюс один» пишет, что Годар доводит эту мысль до обвинения в адрес целой культурной идентичности. «Англо-саксонское общество... является фашистским, склонным к насилию и извращенности» [13].

За кадром упоминается боливийский революционер, прячущийся в лондонской уборной, а рассказчик Годара проводит время за чтением порнографического романа. Роман, отрывки из которого зачитываются, напоминает порнографические тексты, использовавшиеся в ранних годаровских фильмах. Например, в «Мужском-женском» [1966] двое мужчин читают вслух:

*«Герцогиня была нагой, а маленький принц был одет как Чарли Чаплин» [14].*

Рассказчик появляется за кадром на протяжении всего фильма, выдавая образчики политической порнографии, и говоря, например, про ожидание «на берегу, пока приплывет желтая подводная лодка дядюшки Мао и заберет меня». Рассказчик соединяет популярные культурные фигуры и политиков с порнографией, высмеивая их власть внутри западной культуры. Годар использует рассказчика, чтобы подорвать культ знаменитостей и выставить буржуазные представления о политике и власти в свете едкой пародии. В результате мы получаем уравнение, в котором политика, секс, власть и порнография становятся взаимозаменяемыми предметами материальной культуры буржуазной иерархии. Использование рассказчика во многих отношениях повторяет технические приемы звукозаписи, использованные в «Веселой науке» / *Le gai savoir* [1968], нарушая ожидания, разделяя образ и звук.

В «Один плюс один» Годар использует многие приемы из своих более ранних фильмов 1968 года. В титрах внутри фильма применяются буквы разнообразных форм и конфигураций, передающие в том числе, неоднозначные смыслы; в граффити Вяземски мы видим игру слов и двойных значений в текстуальном ряде, восходящем к проекту *Ciné-Tracts* (1968) [15]. Часто происходит конвергенция понятий, например в слове, которое Годар использовал для обозначения марксистского кино – *Cinemarx*, или же их необычное соединение, например, *Freudemocracy* – «Фрейдемократия». Подобным же образом рассказчик соединяет идеи и размывает границы между понятиями. Годар будто берёт идеи из своих прежних проектов, например, из комментариев к «Мужскому-женскому»

(1966), и воплощает их буквально. Когда Годару задали вопрос о поп-музыке как средстве политизации молодёжи, он ответил:

*Знаете, ведь, кажется, Бодлер сказал, что на стенах сортира мы видим человеческую душу. Вы видите там граффити – политику и секс. Ну, вот об этом мой фильм [16].*

Годар использует медиа-образ поп-звезды не только в качестве узнаваемой фигуры, но и как способ обнажить его искусство само по себе. Годар вообще часто вскрывает внутреннюю механику своих работ, в «Один плюс один» он показывает трудоемкий процесс коллективного творчества работы The Rolling Stones, но одновременно размышляет и над собственным творческим процессом. Колин Л. Уэстербек утверждает, что

*«Годар заинтересовался Rolling Stones поскольку, надеялся найти некую поучительную аналогию между их методом импровизации и его собственным. Фильм – это, очевидно, попытка синтезировать материал подобно тому, как «смешиваются» дорожки при звукозаписи [17].*

Годар играет с переносными и буквальными смыслами, с языковыми каламбурами, но игры эти касаются и визуального ряда, отсылающего к ключевым моментам годаровской карьеры в кино. Его фильм «Уикенд» *Weekend/* (1967) имел подзаголовок «Фильм, найденный в помойке»; в «Один плюс один» изрядная часть фильма в буквальном смысле слова снята на свалке.

Кинорежиссер Д.А. Пеннебейкер, вспоминая свою юность, говорит о влиянии, которое оказали изменения в технологии звукозаписи на американское общество.

*Услышать Армстронга по радио было невозможно, черных не передавали вообще... Послушать его можно было только одним способом: купить такие пластиночки на 78 оборотов, т.н. «расовые», их выпускала Blue Bird. И на этих пластиночках были особые желтые этикетки, чтобы их нельзя было спутать с нормальными пластинками Blue Bird, на которых не было никаких черных певцов или инструменталистов [18].*

Существенным элементом фильма «Один плюс один» является внимание к технологии записи звука и изображения, а также, не в последнюю очередь, к передаче звука. Вероятно, ещё более важен вопрос о праве собственности на записанный голос и о применении этого права.

Маршалл Маклюэн, описывая изобретение фонографа, рассказывает о том, что первоначально Эдисон планировал использовать прибор как телефон, для передачи голоса. Воспользовавшись примером из песенной лирики, Маклюэн пишет:

*Возьмем, к примеру, смещение английского в сторону вопросительности после появления «Как насчёт...?» Люди не стали бы без кон-*

*ца использовать эту фразу, если бы в ней не было какого-то нового акцента, ритма, если бы она не выражала какого-то нового важного нюанса в отношениях между людьми [19].*

Маклюэн утверждает, что именно запись голоса и появление радиовещания изменили способы коммуникации между людьми. Годар иллюстрирует этот тезис в «Один плюс один» магнитофонной записью в сцене «Все о Еве», а также в эпизодах на свалке. Мысль Годара, однако, заключается в том, что технология становится гораздо динамичней, и возрастает скорость ее распространения. С появлением магнитофонной записи [20] информация обретает еще большую мобильность, её становится ещё легче распространять. Только в начале 1960-х стал возможным синхронизированный звук для 16мм фильмов, что и привело режиссеров, таких как Д.А. Пеннебейкер и Ричард Ликок, к экспериментированию и развитию методики натуральных киносъёмок.

В статье Меррилл особо подчеркивается критицизм политического мышления Годара, выражаемый, в частности, в использовании титров. Добавляя одну или две выделенных буквы к титрам, Годар, по мнению Меррилл, даёт понять, что

*... революция приведет к коммунизму, но к коммунизму необходимо будет добавить постоянную возможность критиковать это общество. Это и есть один плюс один в названии [21].*

Ради воплощения революционных идеалов Годар принес в жертву либеральную демократию, которую, согласно Меррилл, воплощала Ева, персонаж Вяземски. Еву, оказавшуюся между коммунистическими и анархистскими флагами в финальной сцене, приносят в жертву на алтаре черной революции [22].

*Ирония в концовке Годара заключается в том, что экран становится черным, звук затихает, а Rolling Stones так и не заканчивают свою песню «Симпатия к Дьяволу». Для Годара революция не закончилась. Ее еще предстоит совершить... Он считает, что мы еще не научились складывать [23].*

[1] Большую часть денег добыл Пирсон, который, наряду с Куарьером, считал что данный фильм откроет серию картин, которые они будут сопродюсировать, помогая таким образом молодым, начинающим карьеру режиссерам. В рассказе Марты Меррилл о премьере «Один плюс один» на Лондонском кинофестивале есть и замечания Куарьера по поводу данного плана (См. Марта Меррилл, «Черные Пантеры в Новой Волне», Культура кино (США), весна 1972, стр 139-140 (Martha Merrill, 'Black Panthers In The New Wave', Film Culture (U.S.), Spring (1972), 139-140)), который привел в результате к созданию Cupid Productions, совместно с Пирсоном. У Пирсона как продюсера на счету Venom (UK), AKA. The Legend of Spider Forest (USA), dir. Peter Sykes, 1971.

[2] Это был первый художественный фильм Ричмонда. Стоит отметить, что в дальнейшем он делал «Человека, который упал на землю» The Man Who Fell To Earth, по иронии судьбы, с Рипом Торном (Rip Torn), в 1976. The Man Who Fell To Earth, реж. Николас Рёг Nicolas Roeg, UK/USA, 1976

[3] Ричард Руд «Жан-Люк Годар» (Richard Roud, Jean-Luc Godard (London: Indiana University Press, 1970)), стр. 151. Можно предположить, что настойчивое желание Годара вернуться в Париж отчасти объяснялось необходимостью завершить проекты, все это время находившиеся на разных стадиях производства, в том числе Le Gai Savoir, Ciné-Tracts и Un Film Comme les Autres.

[4] Ройал С. Браун «Введение: Один плюс один равно» ('Introduction: One Plus One Equals.') Сборник. р. 8. «Фокус на Годара» (Focus on Godard) под ред. Ройяла С. Брауна, стр. 8

[5] Руд, Жан-Люк Годар, стр. 147-148

[6] Ричард Руд, «Один плюс один», Sight and Sound, 37 (1968), 183

[7] Фильм не предназначался для широкого проката в США до апреля 1970 года, когда Годар и Горен совершали турне по США с целью продвижения фильма See you at Mao/British Sounds [1969], работая в то время совместно с Grove Press и New Line Cinema. Стоит отметить, что в прокат были запущены обе версии. Смотри Эндрю Сэррис «Годар и революция» В сборнике под редакцией Дэвида Стеррита, «Жан-Люк Годар: интервью» Andrew Sarris, 'Godard and the Revolution'. In David Sterritt. ed., Jean-Luc Godard: Interviews. (Jackson: University Press of Mississippi, 1998), стр. 51.

[8] Руд «Жан-Люк Годар» стр.150.

[9] Элдридж Кливер «Душа на льду» Eldridge Cleaver, Soul on Ice (New York: Dell Publishing Co., Inc, 1978), pp. 81-2. Начало сцены, в которой революционер обсуждает блюз, взято из книги ЛеРою Джонса «Люди блюза» (LeRoi Jones' Blues People). Смотри Джулия Лесаг, «Жан-Люк Годар: справочник по ссылкам и источникам» Julia Lesage, Jean-Luc Godard: A Guide to References and Resources (Boston: G.K. Hall & Co., 1979), стр. 97.

[10] Обыгрывается с помощью зрительных образов «диктатор»

[11] Маршалл Маклюэн «Понимание медиа: внешние расширения человека» [http://www.krotov.info/lib\\_sec/13\\_m/mak/lyaen.htm](http://www.krotov.info/lib_sec/13_m/mak/lyaen.htm)

[12] Джон Деннис Профьюмо – военный министр Великобритании. Был вынужден подать в отставку в 1963 году, когда выяснилось, что он посещал проститутку Кристин Килер, с которой в то время встречался и советский разведчик в Британии Евгений Иванов. Его отставка повлекла за собой отставку кабинета министров, а затем и поражение консерваторов на выборах. Впоследствии Профьюмо много работал в социальной сфере, за что был удостоен звания командора Ордена Британской империи.

[13] Меррил, 138

[14] Жан-Люк Годар, Мужское-Женское, Masculin-Féminin (New York: Grove Press Inc, 1969), стр. 61

[15] Проект Ciné-Tracts, в котором Ж.-Л. Годар принимал непосредственное участие в качестве одного из режиссеров, непосредственно предшествовал фильму «Один плюс один»

[16] Годар, цитируется в Годар, Мужское-Женское, стр. 230

[17] Колин Л. Уэстербек младший, «A Terrible Duty is Born», Sight and Sound, 40 (1971), 82

[18] Д.А. Пеннебэйкер и Крис Хейджас в ходе интервью, данного Джулиан Зелицер D.A. Pennebaker, and, Chris Hegedus Interviewed by Julian Zelizer, 'Talking History: The War Room'. Department of History, SUNY-Albany, 'Talking History' series. Internet WWW page, at URL: <<http://www.albany.edu/history/specialfeatures.html>>. Online Audio Recording (requires 'RealPlayer', at WWW URL: <[http://www.real.com/products/player/download\\_player.html](http://www.real.com/products/player/download_player.html)>) Internet WWW page, at URL: <<http://www.albany.edu/talkinghistory/archive/pennebaker-hegedus.ram>> (last updated January 24, 2000/Version current at 7 October, 2000)

[19] Маклюэн, там же.

[20] Филипс вывел на рынок кассетный магнитофон в 1963 году.

[21] Меррилл, 138. В одном интервью Ричардом Сэррисом в 1970, Сэррис упоминает о том, что название возникло из граффитти, увиденное Годаром во время майских событий. См. Сэррис, «Годар и революция», стр. 52

[22] Меррилл, 138

[23] Меррилл, 138

# **Манифест**

## ***Из брошюры к фильму «Китайка» /La Chinoise/, август 1967***

Спустя пятьдесят лет после Октябрьской революции американское кино доминирует в кино мировом. Особенно добавить здесь нечего. Мы же со своей стороны тоже должны создать два или три Вьетнама (1) в самом центре огромной империи Голливуд-Синечитта-Мосфильм-Пайнвуд, и т.д. – экономически равно как и эстетически, то есть борясь на два фронта, создать национальные кинематографы свободные, братские, товарищеские и дружеские.

### ПРИМЕЧАНИЕ

1. «Каким близким и сияющим стало бы будущее, если бы на планете возникло два, три, много Вьетнамов – пусть с их квотами смертей и безмерными трагедиями, но и с каждодневным героизмом, непрерывными ударами по империализму: ударами, заставляющими его распылять свои силы и мешающими укрываться от ненависти народов всего мира!», «Послание народам мира, отправленное на Конференцию трех континентов», апрель 1967 года, Эрнесто Че Гевара

# **Манифест**

## ***El Fatah, июль 1970***

### ***Жан-Люк Годар***

Мы решили, что политически более верно ехать в Палестину, а не куда-то еще – в Мозамбик, Колумбию, Бенгалию. Ближний Восток был колонизирован непосредственно французскими и английскими империалистами (соглашение Сайкс-Пико [1]). Мы – французские активисты. И правильнее поехать в Палестину, где сложилась уникальная, сложная ситуация. Очень много противоречий; положение менее очевидное, чем в Юго-Восточной Азии. В теории, по крайней мере.

Мы боремся через кинематограф, но пока наши задачи сугубо теоретические. Думать инаково, чтобы совершить революцию..., пока мы только на этом этапе. Мы на десятки лет отстаем от первых снарядов Аль-Асифа [2].

Мао Цзе-дун сказал, что настоящий товарищ находится там, где трудно, где противоречия особенно остры. Пропагандировать палестинскую борьбу, да. С помощью изображения и звука. Кино и телевидения. Пропагандировать – значит поднимать вопрос. Фильм – это коверсамолет, он может летать повсюду. Никакого волшебства. Политический труд. Необходимо изучать и опрашивать, фиксировать этот опрос и это исследование, а затем показывать результат (монтаж) другим бойцам. Показывать борьбу федаинов их братьям арабам, которых эксплуатируют боссы на французских заводах. Показывать активисток ФАТХ [3] их сестрам из «Черных пантер», преследуемых ФБР. Снимать кино политически. Монтировать его политически. Распространять политически. Медленно и трудно. Каждый день решать конкретную проблему. Найти федаина, работника, активистку, вместе создать образ и звук их борьбы. Сказать им: «Я сниму тебя, выпускающего первую пулю Аль-Асифа». Знать, какую картинку поставить до, а какую – после, сделать так, чтобы вместе они обрели смысл. Смысл политический, революционный, то есть помогающий палестинской революции, мировой революции. Все это очень медленно и сложно. Необходимо понимать, что есть кино..., и ФАТХ, и информация о нем, и его противоречия с другими организациями. ФАТХ, к примеру, борется против американского империализма. Но американский империализм – это и New York Times и CBS. Мы боремся против CBS. Многие журналисты, искренне считающие себя леваками, не борются против CBS и New York Times. Они думают, что, публикуя статью в буржуазной прессе, помогают ФАТХ. Но сами они не борются. Борьба и труд – дело ФАТХ. Гибнут только бойцы ФАТХ. Это нужно понимать. Борются на два фронта в литературе и искусстве. Фронт политики и фронт искусства, вот что перед нами сейчас. Необходимо научиться разрешать противоречия между ними. В ежедневнике, выпускаемом ФАТХ, до сих пор слишком много фотографий руководителей и слишком мало – бойцов. Необходимо понять, откуда возникает это противоречие и как его разрешить. Это не



художественная проблема верстки. Это политическая проблема, относящаяся к области идеологии (пресса). Нужно научиться сражаться с врагом посредством идей, а не только оружия. Именно Партия призывает к оружию, а не наоборот [4]. И сложность палестинской борьбы восходит к проблемам устройства местной Партии (как и во Франции). Уникальность ФАТХ, даже помимо захвата Суэцкого канала, состоит попросту в отказе называться Партией или Фронтом. Это всё равно что сказать мусульманину: «Не отказывайся от своих идей, просто оставь свою организацию и присоединись к нам». ФАТХ не обязательно должен быть марксистским на словах, поскольку он революционен по факту. Он сознает, что идеи меняются по ходу событий. Чем больше осталось до Тель-Авива, тем сильнее изменятся идеи, что позволит в конце концов разрушить государство Израиль.

## **ФРОНТ ПОЛИТИКИ И ФРОНТ ИСКУССТВА**

Мы пришли сюда, чтобы изучать: учиться, извлекать для себя уроки, по возможности записывать их – чтобы сразу же распространять их здесь или где-то еще. Год назад двое из нас пришли в Демократический Фронт [5] с вопросами. Потом кто-то пошел в ФАТХ. Мы прочли тексты и программы. Будучи французскими маоистами, мы решили сделать фильм вместе с ФАТХ – «До победы» /Jusqu'à la victoire/. По ходу фильма палестинцы сами произносят слово «революция». Однако настоящее название фильма: «Методы мышления и работы палестинского освободительного движения» /Méthodes de pensée et de travail du mouvement de libération palestinien/. С товарищами из Демократического Фронта мы обсуждаем то же, что и с активистами в Париже. Но мы не узнаем ничего нового. Ни они, ни мы. С ФАТХ все по-другому. Гораздо труднее говорить с лидером об образе, который необходимо выстроить из палестинской революции и о звуке, который должен сопровождать изображение (или противоречить ему). Но именно эта сложность идет на пользу. Она четко обозначает противоречие между теорией и практикой: между фронтом политики и фронтом искусства. Когда мы приехали в Амман, нам задали вопрос: «Что вы хотите увидеть?...» Мы ответили: «Все». Мы увидели ашбалов [6], тренировки милицейских отрядов, базы, расположенные на юге, севере, в центре страны. Посетили школы, учебные лагеря, больницы. После этого нас снова спросили: «Что вы хотите снимать теперь?» мы ответили, что не знаем. «Как, не знаете?». «Не знаем, мы хотим разговаривать, изучать то, что изучаете вы. У вас мало боеприпасов для «Калашникова» и ракетных установок. А нам не хватает изображений и звуков. Империалисты (Голливуд) вывели их из строя или уничтожили. Значит мы не можем ими разбрасываться. Это идеологическое оружие. Необходимо научиться грамотно им пользоваться для уничтожения идей-врагов. Вот почему нам необходимо говорить с вами». «Ясно, а с кем именно вы хотите говорить?». «С Абу Хассаном [7]». Мы понятия не имели, кто это такой, мы знали его как автора статьи, опубликованной в первом номере газеты «Федаин» [8]. Мы пообщались с ним. Политически. Он сказал, например: «У народного ополчения нет радаров. Это десять тысяч детей с биноклями и рациями». Вот образ революции. И мы тотчас понимаем, что египетская армия – от-

нюдь не народная. Вместо десяти тысяч детей – десять тысяч советских инструкторов.

## **ВЫСТРЕЛ НАД САМЫМ УХОМ**

Абу Хассан сказал также: «Первая пуля Аль-Асифа должна вылететь над самым ухом крестьянина, тогда он услышит гул освобождения земли. Вот звук революции. Отсюда выстраиваются политические отношения между изображением и звуком, в отличие от так называемых «настоящих» образов, которые ничего не говорят, поскольку им нечего сказать, кроме того, что всем уже известно. Зачем говорить то, что уже известно? Во всяком случае, это не помогает делу революции, которая ищет то новое, что кроется за давно ушедшим. На это нужно время. Это медленно и сложно. Однако, с какой стати фильм о палестинской революции должен избегать ее трудностей? Почему этот фильм должны показывать на американском телевидении? Разве ФАТХ контролирует американское телевидение? Нет. Он не контролирует даже кинотеатры в Аммане. Он контролирует Амман. Но каждый вечер в затемненных залах империалистическая тухлятина одурманивает народные массы. Только благодаря июньскому кризису [9] руководство ФАТХ сможет впредь говорить им правду – с помощью ежедневной газеты. Проблема информационного поля революции чрезвычайно важна. Мы говорим: «Кино как вторая важнейшая задача революции во Франции». Наша основная деятельность связана с второстепенной задачей. Необходимо осознать противоречие между этой второстепенной и основной целями революции, которая состоит в вооруженной борьбе против Израиля. Важны и противоречия между кино и другими второстепенными задачами палестинской революции. Кроме того важно понимать, что в определенные моменты и в определенных обстоятельствах второстепенное перерастает в главное. Это и означает для нас – ставить вопрос о создании политического фильма политически. Не просто интервьюировать Хабаша [10], Арафата [11] или Хаватмеха [12]. Не просто эффектные картинки молодых ребят под минометным огнем, но отношения изображений, отношения звука, их взаимоотношения, определяющие связь вооруженной борьбы с политической работой.

Каждое изображение и каждый звук, каждая их комбинация – момент отношений силы, наша же цель состоит в том, чтобы направить их против нашего общего врага – против империализма, а значит, против Wall Street, против Пентагона, IBM, United Artists (Entertainment from Trans-America Corporation) и т.д. К примеру, мы полагаем, что во время июньского кризиса ФАТХ испытывал затруднения в информационном поле. Что касается европейских капиталистических стран: о ком писали Times, Il Messagero, Le Monde, Le Figaro? Об отпоре масс в ответ на кровавые провокации со стороны иорданской реакции? Нет. О роли ФАТХ в решении этой проблемы силовыми и политическими методами? Нет. Все эти издания, равно как западноевропейские теле- и радиовещания всячески раздували все, что связано с Жоржем Хабашем в ущерб всему, что связано с Ясиром Арафатом. Цель революционных активистов – проанализировать причины такого подхода и сам процесс. Империализму необходимо было

не только в очередной раз попытаться разгромить палестинское Соппротивление в момент его становления, необходимо было также исказить сам смысл освободительной борьбы, исказить ее образ в глазах английской, итальянской, французской общественности и нанести удар по революционным элементам в этих странах, для которых палестинская революция, равно как и вьетнамская, бесценный фермент. Сегодня важно, что текст Абу Айяда [13] из «Диалога с ФАТХ» до сих пор не переведен на французский. Возможно, это мелкие неудачи, но и здесь нужна революционная честность; необходимо анализировать их именно как неудачи: схватка, поражение, снова схватка, снова поражение, новая схватка – уже до победы, такова логика народа, говорят китайские товарищи. Этой же логике держится и палестинский народ в своей борьбе за национальное освобождение под руководством ФАТХ. И мы пытаемся показать это в нашем фильме, в вашем фильме. Где фильм будет показан? Это зависит от текущей ситуации. Можно показать его на улице, в городке на юге Ливана. Натянуть простыню между двух оконных проемов и начать показ. Можно показать фильм студентам в Беркли. Рабочим в Кордове или в Лионе, во время забастовки. В Учебном центре Амилкара Кабрала [14]. Значит, скорее всего он будет показан прогрессивным элементам. Почему? Потому, что он показывает состояние противоборства сил.

## **ОТНОШЕНИЯ ОБРАЗОВ**

Таким образом, необходимо, чтобы фильм могли использовать – сейчас или в перспективе – разные элементы этих сил в процессе противоборства. Тогда, когда это будет необходимо для продолжения борьбы. Пример: изображение федаина, переправляющегося через реку; затем женщина-ополченец, представитель ФАТХ, обучает грамоте беженцев в лагере; затем юноша на тренировке. Что в этих трёх картинках? Целостность. Ни одно из изображений не самоценно. Возможно, их ценность имеет сентиментальный, чувственный, фотографический характер. Но политической ценности никакой. Чтобы обрести ее, каждое из изображений должно быть связано с двумя другими. Важна именно последовательность, в которой они будут показаны. Это части политического целого; их порядок представляет определенную политическую направленность. Наша линия – линия ФАТХ. Значит, мы составляем картинки в такой последовательности: 1/ Федаин при выполнении задания; 2/ Ополченец за работой в школе; 3/ Тренирующиеся дети. Это означает: 1/ Вооруженная борьба; 2/ Политическая работа; 3/ Продолжение народной войны. Третий образ является следствием двух первых. Итак: вооруженная борьба + политическая работа = продолжение народной войны против Израиля. Кроме того: мужчина (вступающий в поединок) + женщина (меняющая себя, совершающая свою революцию), дающие жизнь ребенку, который освобождает Палестину: поколение победы. Недостаточно показать ребенка, «цветок» и сказать «Вот поколение победы». Нужно показать почему и как именно. Ребенка-израильянина нельзя показать схожим образом. Изображения, создающие образ ребенка-сиониста [15], отличаются от тех, которыми создается образ ребенка-палестинца. Вообще нужно говорить не об изображениях, а об их отношениях.

## **ЛИВАНСКИЕ ХОЛУИ В ГОЛЛИВУДЕ**

Империализм научил нас рассматривать изображения сами по себе; он внушил нам веру в то, что изображение реально. Тогда как обыкновенный здравый смысл говорит нам, что изображение может быть только выдуманным, поскольку оно есть образ. Отражение. Как твоё отражение в зеркале. Реален ты сам, а также твои отношения с этим придуманным отражением. Следовательно, реальные отношения, которые ты выстраиваешь с различными отражениями себя самого, с различными фотографиями. Например, ты говоришь себе: «Я красив» или «Я устал». Что это означает? Лишь установление отношений с различными отражениями. В одном – ты в форме, в другом – ты устал. Ты сравниваешь, то есть устанавливаешь отношения, в результате которых делаешь вывод: «Я выгляжу усталым». Делать фильм политически значит политически установить именно такие отношения. То есть решить проблему политически. Через труд и борьбу. Пытаясь заставить нас поверить в реальность образов (тогда как они вымышленные), империализм мешает нам воссоздать реальные (политические) связи между образами; воссоздать настоящую (политическую) связь между образом тренирующегося ашбала и образом федаина, переправляющегося через реку. Единственная революционная реальность – реальность (политическая) этой связи. Политической она является постольку, поскольку ставит вопрос о власти. И та последовательность образов, которую мы описали выше, заявляет, что власть – на острие штыка. Империализм был бы рад, если бы мы удовлетворились показом федаина, переправляющегося через реку, или крестьянина, обучающегося грамоте, или тренирующихся ашбалов. Он ничего не имеет против них. Каждый день он создает подобные картинки (или рабы делают это за него). Каждый день он распространяет их с помощью BBC, Life, Il Espresso, Der Spiegel. С одной стороны, есть БАПОР [16] (пищеварение), с другой – Голливуд и его ливанские и египетские холуи от кино (идеи и образы, подводящие к идеям). Империализм научил нас не выстраивать отношения между тремя образами, о которых мы уже говорили, а если и выстраивать их, то по его плану.

## **ИДЕИ И ПРОТИВОРЕЧИЯ**

Наша задача – как антиимпериалистических информационных активистов – состоит в упорной борьбе на этом поле. Освободить все цепочки образов, навязываемых империалистической идеологией, проходящих через печать, радио, кино, пластинки, книги. Эта второстепенная задача и есть наша основная деятельность, через которую мы пытаемся разрешать неизбежные противоречия. Например, сражаясь на этом второстепенном фронте, мы часто встречаем сопротивление со стороны наших же товарищей. Наши товарищи из ФАТХ, к примеру, мыслят прогрессивно в том, что касается основного фронта вооруженной борьбы, но их идеи, касающиеся второстепенного, информационного фронта, зачастую гораздо слабее. Для нас важно научиться разрешать это противоречие в числе прочих, коренящихся внутри самого народа. Речь не о противоречиях между нами и врагом. Создание неоднозначных образов помогает эти противоречия разрешить. Теперь, после того, как был поставлен вопрос о произ-

водстве серии из трех образов (возвращаясь к нашему примеру), ты политически грамотнее подходишь к вопросу об их распространении. И поскольку между этими образами (выдуманными) существуют настоящие отношения (противоречивые), те, кто смотрят и слушают, устанавливают с ними столь же настоящие отношения. Просмотр фильма – момент возникновения этих отношений, их неподдельности. Политической реальности. Угнетённый крестьянин, рабочий на забастовке, студент на баррикадах – как фeday с «Калашниковым»... Вот что подразумевается под фразой: «Нет зрелищу, да здравствуют политические отношения...»

## **ЗУБЫ И ГУБЫ**

Тем самым литература и искусство становятся, как хотел Ленин, жизненно важным элементом революционной машины. Короче говоря, не показав раненого фedayна, а показать, каким образом эта рана поможет крестьянину-бедняку. Но чтобы прийти к этому, нужен долгий и трудный путь – после изобретения фотографии империализм создавал фильмы только для того, чтобы затруднять движение тем, кого он пытался подавить. Он производил образы измененной реальности для тех, кого подавлял. Наша задача – разрушить эти образы и научиться создавать другие, более простые, служащие народу, чтобы народ мог ими воспользоваться. Сказать «Это медленно и трудно», значит сказать, что эта схватка (идеологическая) есть часть затяжной войны, которую палестинский народ ведет против Израиля, значит сказать, что эта борьба касается всех войн, ведущихся народами против империализма и его приспешников. Как губы касаются зубов [17]. Как мать – ребенка. Как палестинская земля – фedayнов...

## **ПРИМЕЧАНИЯ**

[1] Соглашение Сайкс-Пико было заключено Францией и Великобританией в 1916 году. Оно закрепило раздел территорий Османской империи. Великобритания получала право господства в Ираке и Заиорданье, в некоторых княжествах Аравийского полуострова. Франция получила Ливан, Сирию, Северный Ирак, Юго-Восточную Анатолию. Хайфа и Акка также отошли к Великобритании. Над остальной территорией Палестины устанавливалось международное управление. Таким образом, Великобритания отказалась от своего письменного обещания создать независимое арабское государство.

[2] Боевое подразделение Движения за национальное освобождение Палестины ФАТХ.

[3] ФАТХ – Движение за национальное освобождение Палестины, основанное в середине шестидесятых годов. Политическая партия, не раз приходившая к власти в стране. Впервые ФАТХ открыто заявил о себе терактом 1 января 1965 года на всеизраильском водопроводе. Одним из создателей Движения был Ясир Арафат, впоследствии – президент Палестинской автономии. До 1988 года США и Израиль относили ФАТХ к террористическим организациям. В этом году ФАТХ официально отказался от террористических акций против мирных жителей.

[4] Формула Мао Цзе-дуна «Партия должна призывать к оружию», цитируемая в «Китайке» /La Chinoise/. Военные действия подчинены политике, а не наоборот.

[5] Демократический фронт освобождения Палестины – левая фракция Народного фронта освобождения Палестины. По сравнению с НФОП – Демократический фронт уделяет больше времени идеологическому и теоретическому осмыслению палестинско-израильского конфликта.

[6] Ашбал, «волчонок», боец-подросток.

[7] Али Хасан Саламех, «Красный принц». Руководил организацией «Черный сентябрь», совершившей в 1971 – 72 годах несколько захватов и убийств. В мае 1972 года члены организации захватили пассажирский самолет с требованием освободить из израильских тюрем 315 палестинцев. Самая громкая акция была совершена 5 сентября, когда «Черный сентябрь» захватил команду израильских спортсменов на Олимпиаде в Мюнхене. В результате операции по освобождению заложников были убиты и палестинцы и израильтяне. Али Хасан был убит 22 января 1979 года в результате одной из операций Моссада, направленных на физическое уничтожение всех причастных к мюнхенским событиям 1972 года.

[8] Французская ежемесячная газета «Федаин», связанная с ФАТХ. Начала выходить в январе 1970 года. В нем публиковались переводы некоторых статей, напечатанных в газете El Fatah, печатном органе ФАТХ.

[9] 6 – 7 июня 1970 года, параллельно с проходившим в Каире VII Палестинским национальным советом, в Аммане небольшие группки, выдающие себя за палестинское движение сопротивления, начинают провоцируют настоящих членов ФАТХ. Они подбивают иорданские вооруженные силы вторгнуться в лагеря палестинских беженцев (9 июня). На следующий день вооруженные силы ФАТХ вынуждают короля Иордании вступить в переговоры, в результате чего кризис сходит на нет.

[10] Жорж Хабаш – один из основателей и лидер Народного фронта освобождения Палестины вплоть до 2000 года.

[11] Ясир Арафат – лидер ФАТХ, председатель Палестинской автономии – с 1993 года.

[12] Наиф Хаватмех – член Народного фронта освобождения Палестины, а затем – создатель Демократического фронта освобождения Палестины. В семидесятых годах он одним из первых пошел на сближение с крайне-левыми израильскими силами, которые он считал «угрозой одновременно и для сионизма и для для арабской реакции». Активно боролся с антисемитизмом среди палестинцев, отказываясь от лозунгов наподобие «Евреев – в море!».

[13] Абу Айяд – Салах Месбах Халаф. Второй, после Ясира Арафата, руководитель ФАТХ.

[14] Амилкар Кабрал – теоретик, лидер африканской Партии независимости Гвинеи и Кабо-Верде.

[15] Сионизм есть политическое самосознание. Соответственно, место рождения (Израиль), национальность (еврей) не могут быть признаками сионизма. ФАТХ внимательно относился к любым возможным неясностям в понимании терминов «еврей», «израильтянин» и «сионист». Статьи на французском языке, посвященные этим трем определениям, публиковались в «Федаине» с марта по май 1970 года. Данный текст Жан-Люка Годара был опубликован в июле того же года.

[16] БАПОР – Ближневосточное агентство ООН для помощи палестинским беженцам и организации работ. Учреждено в 1949 году.

[17] Ж.-Л. Годар перефразирует Луи Альтюссера, писавшего в «Философия как орудие революции. Ответ на восемь вопросов» (апрель 1968): «Классовая борьба и марксистско-ленинская философия едины как зубы с губами».

# «Вертовизм» группы Дзига Вертов

## Давид Фару

О неизвестном манифесте и неоконченном фильме («До победы» /*Jusqu'à la victoire*/). Текст опубликован в книге «Жан-Люк Годар. Документы» /*Jean-Luc Godard. Documents*/ (Editions du Centre Pompidou, 2006).

Текст Жан-Люка Годара, публикуемый ниже, имеет необычайную важность для понимания периода, связанного с группой Дзига Вертов. По признанию Жан-Пьера Горена, сделанному ближе к концу существования группы, этот насыщенный период дал очень мало теоретических текстов. Данный текст – один из немногих опубликованных.

Этот текст своей основной проблематикой демонстрирует разрыв Годара с теоретическими концепциями, как предшествующими, так и последовавшими после группы «Дзига Вертов», на которые наибольшее влияние оказали Базен, Мальро и Кокто [1]. Он утверждает примат «отношений образов» над собственно образами, что хорошо отражено в реплике, брошенной Жан-Пьером Гореном во время работы над фильмом «Ветер с востока» /*Le vent d'est*/ (1970): «Это не образ всего, а всего лишь образ». Отказываясь от онтологии или имманентности образа, Годар утверждает и развивает вертовский принцип господства роли монтажа. Но монтаж Вертова – это не просто монтаж, он не сводится к необходимой технической операции: с помощью отношений образов, которые он применяет или предлагает, выстраивается логическая причинно-следственная последовательность сравнений; таким образом, вырабатывается концепция мира, способная восстановить причины репрезентаций. Такой монтаж есть опредмеченная кинематографическая мысль. Необходимость возвращения к критической функции монтажа, который не рассматривается более как произвольное объединение, но как организация отношений образов, обусловила дальнейшую работу группы «Дзига Вертов». В фильме «Борьба в Италии» /*Luttes en Italie*/ основной задачей еще было максимальное упрощение каждого плана, взятого отдельно, для того, чтобы перенести основную нагрузку на их диалектические отношения между собой. И только в более поздних картинах монтаж сможет войти внутрь самих планов, как, например, в случае повторяющегося трэвеллинга в «Все в порядке» /*Tout va bien*/. Может быть, это просто новый тип трэвеллинга, близкий к горизонтальному монтажу Абея Ганса [2]?

Вернувшись к основной концепции монтажа, Годар вскрывает механизм, с помощью которого информация становится дезинформацией: цепочка фактов, объясняющих «событие», систематически перекрывается «единым» изображением самого события. Декодирование этого процесса уступает место изображению самого факта, который, становясь событием, сходит за информацию, тогда как на самом деле этот факт считывается, становится понятным только в динамическом восприятии, которое представляет его как *результат*, а не как *данность*. Марксистская философия (диалектический материализм), к которой в то время склонял-

ся Годар, делает его восприимчивым к диалектичности динамики процессов и, в то же время, ориентирует к конкретным материалистическим процессам. Через эту призму он станет понимать образ, изображение как *отражение*, а это отражение – как «обязательно вымышленное» [3].

Этот теоретический текст, включающий в себя размышления и собственный опыт группы «Дзига Вертов», подписанный Жан-Люком Годаром появился в 1970 году в официальном издании ФАТХ [4]. Здесь необходимо отметить обстоятельства, которые обусловили его написание и публикацию.

Опубликованный в июле, этот текст – название которого нам неизвестно [5] – возможно, перерабатывался в течение июня (на что указывает аллюзия на «июньский кризис», случившийся между 6 и 10 июня [6]). На тот момент группа «Дзига Вертов» была занята работой над своим «палестинским» фильмом «До победы» /*Jusqu'à la victoire*/.

Ниже приводится отрывок из описания секвенции, напоминающего раскадровку, опубликованного в канадском журнале, который так и не был напечатан во Франции. Он дает приблизительное представление о первоначальной концепции фильма. Этот документ даже в большей степени, чем сценарий, указывает на то, что по сути монтаж в «До победы» предшествует съемкам [7] (что согласуется с вертовской концепцией монтажа). Огромное значение интервала между данным этапом работы над так и не завершенным фильмом группы «Дзига Вертов» и собственно фильмом Жан-Люка Годара и Анн-Мари Мьевиль «Здесь и там» /*Ici et ailleurs*/ (1974) побудило авторов написать французским издателям манифеста июля семидесятого года:

*«Мы не считаем, что фильм, который в данный момент называется “Здесь и там” (и который изначально назывался “До победы”), соотносится с программой, заявленной в эти строчки. Мы воспроизводим его как некий “документ”, опубликованный в 1970 году в бюллетене ФАТХ, который ни разу не был напечатан в Европе».*

Меж тем, пять глав, образывавших фильм в его первоначальной форме («Народная воля», «Вооруженная борьба», «Политическая работа», «Продолжающаяся война» и «До победы») отнюдь не были предназначены стать завершенным фильмом, на что указывают записи Годара по возвращении со съемок в феврале 1970 года [8]:

*«Теперь нам необходимо сделать предварительный монтаж, чтобы вернуться с ним в Палестину, чтобы показать его там, чтобы обсудить вопрос о политическом выводе, который будет сделан в конце фильма. Необходимо обсуждать и искать его совместно с ними».*

Как сообщает закадровый текст «Здесь и там», гибель большинства протагонистов фильма спустя несколько недель после окончания съемок – «черный сентябрь» – вызвала надлом в группе и перевернула концепцию создания фильма «До победы». Однако проект не был оставлен, о чем Жан-Пьер Горен сообщил два года спустя:



*«Фильм о Палестине все еще существует, хотя он сильно изменился. Мы сделали уже то ли третью, то ли четвертую версию, и в ближайшее время снова будем его переделывать на другой лад. Мы уже не можем делать фильм о Палестине, потому что ситуация очень сильно переменялась, так что это будет фильм о том, как нужно снимать историю. В него войдут все палестинские съемки, к которым добавится что-то вымышленное, материалы о французском Сопротивлении времен Второй мировой».*

В течение всей первой половины семидесятого года группа занята работой над «палестинским фильмом». Одной из главных задач становится поиск необходимого финансирования. Это привело, например, к работе над картиной «Владимир и Роза» /Vladimir et Rosa/ (1971), которая была сделана за одно лето и на которую была потрачена лишь часть суммы, выделенной заказчиком Grove Press. Позднее в закадровый текст первой секвенции фильма была включена фраза о том, что этот фильм был сделан для того, «чтобы оплатить работу над изображениями палестинского фильма». Политические контакты, установленные во время их первой поездки в конце шестидесят девятого года, привели к замешательству, вызванному противоречиями между различными группами. В результате они предпочли получить заказ от информационной службы ФАТХ, наиболее старой и наиболее влиятельной среди всех. Желание Годара, сблизившегося год назад с «Черными пантерами», вступить в отношения с радикальной палестинской группой не должно было показаться ФАТХ подозрительным. Получение этого заказа позволило группе – об этом сообщает закадровый комментарий в «Здесь и там» – получить \$6000 от Арабской Лиги.

Возможно, отчасти этим объясняется необходимость Годара опубликовать некую заметку в печатном издании ФАТХ: нужно было заверить потенциальных политических спонсоров относительно невымышленности связей Годара с ФАТХ, предоставить подтверждение своей готовности поддерживать их публично.

Однако, необходимо объяснить относительность публичности этого текста в этом издании. El Fatah был полуподпольным изданием, выпускаемым в Бейруте, основной корпус текстов которого был на иностранных языках (английском и французском). Элиа Санбар хорошо объясняет причины этого поступка. В атмосфере тех лет, что последовали за 1967 годом, национальные воины имели плохую прессу, поэтому им необходимо было предстать революционными перед иностранными организациями, могущими оказать им поддержку. Для этого теоретические тексты заказывались, в частности, активистам ФАТХ, которые преподавали в американском университете в Бейруте. Эти тексты писались – и издавались – непосредственно на английском, поскольку их задачей было не формирование палестинских активистских групп, а влияние на западные активистские образования... Таким образом, данный текст выполнял дипломатическую роль во внешних связях ФАТХ.

Многое объясняет и контекст, в котором Элиа Санбар делает это уточнение: он пытается разобраться в значении другого теоретического текста, опубликованного в El Fatah в 1970 году, и в том, в какие рамки он

был заключен. «Палестинская революция и евреи», текст, сочиненный, вероятно, коллективно и подписанный «ФАТХ», пытался разъяснить программный вопрос о том, какова будет судьба евреев, проживающих на территории Палестины, в случае победы революции. Подобное разъяснение было тем нужнее, что лозунг «Евреев в море» как руководство к действию, стал очень распространен среди националистических палестинских течений. Необходимо было показать, что это не есть концепция ФАТХ, отказывавшегося от любого смещения евреев, сионистов и израильтян. Один из отрывков текста Годара также затрагивает этот вопрос:

*«Недостаточно показать ребенка, «цветок» и сказать «Вот поколение победы». Нужно показать почему и как именно. Ребенка-израильтянина нельзя показать схожим образом. Изображения, создающие образ ребенка-сиониста, отличаются от тех, которыми создается образ ребенка-палестинца».*

Переход от ребенка-«израильтянина» к ребенку-«сионисту», в контексте двух последних предложений, заставляет предположить, что между ними ставится знак равенства. Тогда как быть «израильтянином» – относится к национальности, к гражданскому состоянию, а быть «сионистом» – является следствием политической позиции. Этот пассаж без сомнения явился следствием поспешной редакции или же отсутствия политической бдительности, заблуждением Годара на момент подготовки текста. Однако подобный эссенциалистский довод, который усматривает связь между национальной принадлежностью и политической позицией, не был в то время такой уж редкостью (китайцы и северо-вьетнамцы – «красные» и т.д.). Неужели Годар разделяет такую точку зрения? Логично было бы тогда расценивать его как «реакционера» из-за его франко-швейцарского происхождения!

Но здесь можно сбиться с пути, отказав Годару в диалектичности его позиции: она уступает место вопросам онтологии израильтянина, сиониста. Но кинематографист говорит об «изображениях», причем с позиции пропаганды. И более чем вероятно, что в случае монтажа, поддерживающего палестинское движение, изображение ребенка-израильтянина может быть применено как символ сионизма – символ будущего еврейского государства, его непрерывности, заложенной в детях. Формулировка Годара сама функционирует как монтаж, как движение от одного предложения к другому, использующее слово «израильтянин» и слово «сионист» по отношению к слову «ребенок». В последовательности этих фраз происходит то же самое, что и при проецировании изображения ребенка на экран отдельно («ребенок-израильтянин»), а затем повторно – но уже в контексте фильма («ребенок-сионист»).

Тем не менее, смысл этого пассажа остается амбивалентным. Но не стоит забывать, что подобная краткость высказывания, безусловно упрощенного, была более чем распространена среди западных левых активистов после 1968 года. И даже с таким пассажем, принцип примата монтажа – вот, о чем сообщает этот текст.

Сегодня, когда так много говорится об изображениях и ничего – об их *отношениях*, через которые и строится смысл и направление движе-

ния, разве не очевидна срочность публикации этого малоизвестного манифеста?

#### ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Речь идет, в частности, о базеновской концепции, изложенной в книге «Онтология фотографического образа» (1945), а также о призыве Жана Кокто «снимать смерть за работой». Последний, в частности, используется в фильме «Здесь и там» (1974) как рефлексия об участвовавших в съемках активистах ФАТХ, погибших спустя некоторое время после окончания работы.

[2] Режиссер Абель Ганс изобрел технику Polyvision (тройной экран), чем инициировал теоретическую дискуссию о том, что «горизонтально-одновременный» монтаж привносит в привычный «вертикально-непрерывный».

[3] «Общественное сознание *отражает* общественное бытие – вот в чем состоит учение Маркса. Отражение может быть верной приблизительно копией отражаемого, но о тождестве тут говорить нелепо. Сознание вообще *отражает* бытие, – это общее положение *всего* материализма. Не видеть его прямой и *неразрывной* связи с положением исторического материализма: общественное сознание *отражает* общественное бытие – невозможно». «Материализм и эмпириокритицизм», В.И. Ленин.

Ж.-Л. Годар в фильме «Китайка» /La Chinoise/ цитирует Алена Бадью: эстетический эффект это «не отражение реального, но реальное этого отражения» («Анатомия эстетического процесса», июль 1965).

[4] ФАТХ – Движение за национальное освобождение Палестины.

[5] В сборнике «Палестина и кинематограф» (1977) этот текст Годара озглавлен «Манифест».

[6] См. примечание (9) к Манифесту, опубликованному в El Fatah.

[7] Из статьи «Двадцать один год спустя» Элиа Санбара, переводчика и гида группы во время палестинских съемок, опубликованной в журнале Trafic № 1 (1991): «Во время путешествия Годар постоянно просматривал свои записи, вносил туда пометки, вычеркивал целые абзацы при помощи трех цветных карандашей. Пока шла работа над фильмом, подготовка к съемкам всегда была одинаковой. Годар много писал, однако во время съемок его воодушевление сменялось некой отстраненностью. Сцены были до мельчайших подробностей «продуманы» еще до начала съемок».

[8] Судя по всему, первая поездка была предпринята в конце 1969 года, следующая – в феврале 1970. Во время второй поездки группа начала съемки по раскадровкам, нарисованным еще в январе. Последний этап съемок происходил в середине июня – начале июля. В этот период Арман Марко и Жан-Пьер Горен все чаще работали вдвоем. Ж.-Л. Г.: «Всем занимался Горен, я же либо спал, либо писал Анн Вяземски, которая собиралась уйти от меня...»

# Исследование образа

*Французский вариант текста фильма Жан-Люка Годара и Жан-Пьера Горена «Письмо к Джейн» /Letter to Jane/ (1972). Tel Quel № 52, зима 1972*

Дорогая Джейн,

В рекламной брошюре, представляющей картину «Все в порядке» /Tout va bien/ на фестивалях в Венеции, Карфагене, Нью-Йорке и Сан-Франциско, предпочтение было отдано не кадрам из фильма, а твоей фотографии, снятой во Вьетнаме. Эта фотография была взята из одного из номеров L'Express начала августа 1972 года, и нам кажется, что она может очень конкретно обсудить вопросы, которые поднимает «Все в порядке».

Речь не идет об уклонении от обсуждения самой картины, как если бы мы боялись о ней говорить. Вовсе нет. Мы не собираемся топтаться на месте (как марионеточная армия Тхиеу [1] в провинции Куангчи [2]), иначе мы рано или поздно затопчем друг друга, чтобы выбраться оттуда (как это произошло с флотом в Куангчи). Таким образом, необходимо пойти в обход, но это будет, если можно так сказать, обход напрямик. Такой поворот позволит напрямую подойти к мелким спорным моментам, которые фильм, снятый нами совместно в начале этого года, пытается вынести на обсуждение.

Прежде, чем переходить к всестороннему обсуждению достоинств и недостатков нашего фильма, мы бы хотели попросить критиков, журналистов, зрителей любезно согласиться проанализировать твою фотографию во Вьетнаме, сделанную через несколько месяцев после того, как мы закончили съемки в Париже.

В целом, нам кажется, что эта фотография и текст под ней лучше резюмируют «Все в порядке», чем мы сами могли бы это сделать. Причина очень проста. Эта фотография отвечает на тот самый вопрос, который был поставлен фильмом: какова роль интеллектуалов в революции? Фотография дает прикладной ответ на этот вопрос (ее ответ – в ее собственном опыте). Ведь эта твоя фотография, Джейн, рассказывает о твоём участии в борьбе вьетнамского народа за независимость.

На тот же вопрос отвечает и «Все в порядке», но – по-другому. Фильм не столь уверен в ответах, как фотография, наоборот – в нем еще больше вопросов. В результате все сводится к невозможности поставить вопрос об интеллектуалах и революции именно таким образом. Так как же его сформулировать?

Фильм не дает четкого ответа на этот вопрос. Но то, каким образом он не отвечает на него, косвенно подводит к другим вопросам. Старые ответы на новые вопросы, поставленные развитием революционной борьбы, ни к чему. Необходимо научиться формулировать эти новые вопросы. И учиться нужно плечом к плечу с теми, кто если еще не сформулировал новые вопросы, то во всяком случае уже отвоевал место, где они могли бы возникнуть и расцвести. Отвоевал новым способом.



Мы говорили тебе: то, *как* мы не даем ответа – есть косвенная постановка новых вопросов. Косвенная. В обход. Теперь ты можешь понять необходимость такого хода перед разговором о фильме. И то, почему мы «заходим» через Вьетнам. Во-первых, потому что все согласится: действительно новые вопросы формулируются именно там. Во-вторых, потому что ты поехала туда после того, как была с нами.

Вот откуда наше желание расспрашивать – глядя на фотографию актрисы в театре боевых действий, расспрашивать не актрису, а фотографию. Это позволяет нам задать некоторое количество новых вопросов в связи с классическим ответом, который вы – ты и вьетнамцы, сделавшие и распространяющие снимок, – даете об интеллектуалах.

Что ещё заставило нас воспользоваться этой фотографией для нашего обходного маневра через Вьетнам? У нас есть желание по-настоящему обсуждать фильм со зрителями, будь они журналисты или нет, ведь каждый сам себе журналист, редактор – в зависимости от того, как он мыслит собственный день, как он его описывает, как создает свое собственное «маленькое кино» о своей повседневной деятельности, вещественности. Мы хотим говорить со зрителем именно об этом «маленьком кино», придуманном Люмьерами, о нем, а не о каком-либо другом. О нем и об индустриальной революции. Но для этого нам нужно пойти в обход. Кино есть способ в обход прийти к самим себе – и чтобы вернуться к фильму, мы должны сами совершить этот маневр. И здесь, в США, мы сами – это прежде всего Вьетнам.

Рассмотрим подробнее. Мы считаем, что есть срочная необходимость поговорить с теми, кто пришел посмотреть наш фильм. Сейчас, когда мы здесь, а они – там. Необходимо сделать так, чтобы они действительно могли, если есть желание, задать вопросы или же ответить на поставленные нами. Нужно, чтобы они могли поразмыслить. В первую очередь, поразмыслить об этой проблеме – проблеме вопросов и ответов. Нужно, чтобы вопросы (или ответы) зрителей могли расшевелить нас, чтобы мы могли ответить или задать встречный вопрос, избегая готовых ответов (вопросов) на готовые вопросы (ответы). Готовых? Кто их заготовил? Для кого? Против кого?

Таким образом, чтобы иметь настоящую возможность обсуждать «Все в порядке», необходимо выйти за пределы фильма. Чтобы говорить о станке, нужно покинуть завод. Мы найдем платформу для дискуссии за пределами кино, чтобы вернуться к нему в дальнейшем. Вернуться для того, чтобы уверенно подойти к настоящим проблемам нашей настоящей, осязаемой жизни, в которой кино – лишь одна из составляющих.

Мы не покинем, не бросим «Все в порядке». Напротив, этот фильм будет отправной точкой разговора о Вьетнаме, поскольку ты только что вернулась оттуда. Но – и это очень важно – мы направимся туда, пользуясь собственными средствами передвижения.

О каких средствах передвижения идет речь? О технике, которую мы используем в работе, о социальных механизмах, внутри которых находимся (ты на этой фотографии во Вьетнаме, мы – в нашем фильме в Париже) и которые позволяют нам разобраться в ситуации. На этот раз мы будем не одни, с нами будет зритель, он будет одновременно и производить и потреблять, а мы будем одновременно потреблять и производить.

Возможно, ты сочтешь это слишком заумным. Вертов говорил Ленину, что правда проста, но говорить правду – непросто, а дядюшка Брехт в свое время вынужден был преодолеть с пяток трудностей, чтобы сказать правду. Хорошо. Объясним по-другому.

Сегодня много говорят о том, что кино должно быть «на службе у народа». О'кей. Вместо того, чтобы теоретизировать о достоинствах и недостатках «Все в порядке», вернемся лучше во Вьетнам. Но сделаем это с помощью средств, которые предоставляет нам «Все в порядке». Посмотрим, как «Все в порядке» – если можно так выразиться – «работает» во Вьетнаме. Каждый из нас, на своем месте, со своей женой, своим начальником, своими детьми, своими деньгами из практического опыта может понять, что нужно, а что не нужно делать.

В общем, мы воспользуемся этим снимком для того, чтобы отправиться во Вьетнам и ответить на вопрос: как кино может помочь вьетнамскому народу завоевать независимость? Уже говорилось, что не мы одни используем эту фотографию для того, чтобы переместиться во Вьетнам. Это сделали уже тысячи людей, ведь практически все здесь уже видели снимок, и с его помощью каждый по-своему провел несколько секунд во Вьетнаме. Нам кажется важным понять: как именно фотография помогла этим людям побывать во Вьетнаме? Как они попали во Вьетнам? Ведь и доктор Киссинджер [3] бывает во Вьетнаме по несколько раз в год.

Люди вроде доктора Киссинджера обязательно спросят нас, при чем тут эта фотография? Какая связь между ней и «Все в порядке»? И он, и его друзья скажут, что это несерьезно, что нужно говорить о фильме, об искусстве и т.д. Нужно усилие, чтобы понять: такой тип мышления изобличает сам себя, преграждая путь вопросам «попроще» (как говорят о людях «попроще»).

К примеру, прежде, чем спросить «какая связь?», нужно спросить, а есть ли она вообще? И если есть, то только после этого можно спросить «какая?». И уже потом, обнаружив эту связь (в данном случае мы быстро поймем, что связь между нашим фильмом и этой фотографией – в выражении лица), мы сможем судить о ее важности, сопоставляя её с другими важными вопросами и ответами.

Казалось бы, о чем все это? Сплошное бла-бла-бла. Но с другого конца этой новой цепочки вопросов возникает вопрос особой важности – вопрос практического результата. Объяснением тому служит вопрос важности или не-важности этой фотографии, на который Северный Вьетнам и Вьетконг уже ответили – добившись ее публикации по всему «свободному» миру (который держит их в рабстве). Тем самым они подчеркнули значение для них практического результата.

Таким образом, этот снимок и есть тот ответ, который вьетнамцы с твоей, Джейн, помощью попытались дать на известный вопрос: какую роль кино должно играть в революционной борьбе? Известный вопрос, повторяющий другой, не менее распространенный вопрос: какова роль интеллектуалов в революции?

«Все в порядке», как и фотография, дает практический ответ (вопрос народной практики; фотография сделана и опубликована, причем сделана так, чтобы быть опубликованной наверняка, неважно – в правой или левой прессе – и это факт, иначе мы бы никогда ее не увидели). Но эти ответы разнятся. Разница в том, что мы не отвечаем сразу. Ведь здесь, во Франции, в 1972 году, когда всем заправляют американские или русские друзья, не всё понятно и очевидно (вспоминается Фидель Кастро, сказавший в ООН, что для революционеров никогда не существовало очевидных решений и что империализм изобрел их для того, чтобы сильные могли подавлять слабых).



И поскольку нет ничего очевидного, Джейн, продолжим задавать вопросы, но давай делать это по-другому. Давай ставить перед собой новые вопросы, чтобы иметь возможность отвечать по-новому. Давай, к примеру, посмотрим, как вьетнамцы транслируют свою борьбу, и зададим вопросы себе, ведь мы тоже хотим транслировать нашу борьбу. Для начала – спросим себя, а что позволяет нам говорить, что мы действительно боремся?

Но здесь, Джейн, ты возможно спросишь нас, почему именно эта фотография? Почему не фотография Рэмси Кларка [4]? Ведь он тоже был во Вьетнаме, засвидетельствовал бомбардировки плотин. Дело во «Все в порядке» – в том, что твой социальный статус на этом снимке соответствует твоему социальному статусу в фильме.

Ты актриса. Все мы актеры в театре истории, но помимо этого – ты занимаешься кино, как и мы. Так почему не Ив Монтан в Чили? Он тоже снимался в фильме, скажешь ты. Верно. Но так получилось, что чилийские революционеры не сочли нужным распространять фотографии с Ивом, тогда как вьетнамские революционеры, с твоего согласия, решили иначе

(вернее решили распространять фотографии твоего согласия с ситуацией во Вьетнаме).

Есть другая неизбежная проблема. Мы – два мальчика, снявшие «Все в порядке», а ты – девочка. Во Вьетнаме этот вопрос излишен, здесь – нет. Поэтому тебя неизбежно заденет то, что мы будем так или иначе критиковать твою игру на этой фотографии. Все из-за того, что мужчины всегда объединяются, чтобы нападать на девушек. Именно поэтому мы надеемся, что ты сможешь прийти и сама ответить на наше послание, которое мы зачитаем в паре-тройке мест в США.

Но верно и то, что мы до сих пор (или уже) находимся здесь – в США, в Европе. Все мы в одном тазу, в огромном тазу/борделе, чьим проявителем может служить этот снимок. Вот наша отправная точка. Твоя – в США. Наша – в Париже. Наша общая – в том же Париже. Твоя – во Вьетнаме. Наша – в Париже – когда мы смотрим на тебя. Наша – при отъезде в США. Отправная точка для всех – здесь, в этом кинозале, где нас слушают, а на тебя смотрят. Мы начинаем отсюда. Все каким-то образом организовано и каким-то образом функционирует. Мы хотим обсудить это, причем начать прямо здесь. Начать со «Все в порядке», чтобы оказаться во Вьетнаме, вернуться к «Все в порядке», из Вьетнама – в этот зал, где демонстрируется «Все в порядке», затем – домой, а завтра – на предприятие.

Для начала рассмотрим эту фотографию внимательно. Вернее – пересмотрим. Ведь вы с вьетнамцами уже всем ее показали. Иначе говоря, возникает вопрос, вопрос к самим себе: мы видели этот снимок? Что мы на нем видели? Каждый вопрос влечет за собой следующий. Например: как мы смотрели на фотографию? Что происходило с нашим взглядом в тот момент, когда мы на нее смотрели? Что повлияло на наш взгляд именно так, а не иначе? И еще вопрос: почему наш немой взгляд транслируется нашим голосом именно так, а не иначе?

И оказывается, во «Все в порядке» все эти вопросы есть. Все они могут быть резюмированы одним общим вопросом относительно роли интеллектуалов в революционной борьбе. Но очевидно, что этот важнейший вопрос неразрешим в том виде, в каком мы его задаем. Из-за этого невозможно ответить и на другие вопросы. В итоге приходим к тому, что этот вопрос уже не имеет отношения к революции. Актуальным революционным вопросом (мы увидим это сначала на примере фотографии, а потом – на примере фильма) будет следующий: как изменить старый мир? И сразу же становится ясно, что старый мир Вьетконга отличается от старого мира западного интеллектуала, что старый мир палестинца отличается от старого мира негртенка из гетто, что старый мир рабочего завода Renault отличается от старого мира его подружки.

Фотография дает практический ответ на вопрос об изменении старого мира. Значит, мы будем вглядываться в снимок/ответ, будем его исследовать. Выявлять его приметы. Анализировать и синтезировать. Попытаемся объяснить расположение составляющих фотографию элементов. Как если бы, с одной стороны, речь шла о физико-фотографическом атоме, с другой – о фотографическо-социальной ячейке. Затем попытаемся связать исследование научное непосредственно с исследованием политическим («откуда берутся верные идеи: из борьбы за производство, из





классовой борьбы и из научного эксперимента», Мао [5]). Исследование этого снимка и есть попытка понять, каким образом (в условиях борьбы во Вьетнаме) он отвечает на вопросы? В итоге станет ясно, удовлетворил ли этот ответ всех (кого? против кого?), не появляются ли внезапно новые вопросы – те, что успешно или не очень успешно поднимает «Все в порядке»?

Мы увидим, например: то, что важно (эмоция актрисы, соотношение губ/взгляда) в Западной Европе, на наш взгляд, не может быть столь же важным для тех, кто делал этот снимок, кто принимал решение сделать его (вьетнамцы, вьетконговцы – для них это

совершенно нормально, нужно ли разбираться в том, что обуславливает это «нормально»?).

Заявить так – это не значит просто-напросто повторить вслед за большинством западных коммунистических партий и за теми, кто их поддерживает (Папа, ООН, Красный крест): поможем Вьетнаму добиться мира. Сказать то, что говорим мы, значит сказать нечто гораздо более артикулированное. Например: поможем Северному и Южному Вьетнаму заключить мир. Или еще точнее: как мы можем со своей стороны помочь Вьетнаму, который, меняя свой старый мир, помогает нам менять наш? Как мы в свою очередь можем помочь ему? И как мы, следуя за Северным Вьетнамом/Вьетконгом, критикующим и меняющим Юго-восточную Азию, можем бороться за изменение Европы и Америки?

Конечно, это немного сложнее (чем: мир во Вьетнаме) и требует больше терпения (чем: создать два или три Вьетнама), именно на этом настаивает Маркс (в предисловии к первому изданию «Капитала»), когда говорит о «мудрствовании вокруг мелочей» в момент свержения «правителя ада и высвобождения бесенят» [6].

Тот, кто видел твою с вьетнамцами фотографию несколько месяцев назад, Джейн, оказавшись здесь с нами, сможет при желании исследовать ее независимо от нас. Таким образом, мы сможем свободно сравнивать наши результаты. Мы сможем брать слово, не отнимая его у слушающих. И возможно, именно так нам удастся избежать ряда глупостей по поводу нас и революции.

Еще кое-что. Чтобы ты не чувствовала, будто критика приобретает личный характер (хотя, конечно, нам не удастся полностью этого избежать, и нам кажется, что проблема обозначена не вполне верно, хотя ближе к концу этого письма нам, вероятно, удастся добиться желаемого, именно поэтому мы очень хотим, чтобы ты приехала и ответила нам лично; ведь мы сейчас обращаемся к тебе не столько как режиссеры «Все в порядке», сколько как «читатели» этой фотографии, и ты должна осознать, что тебе впервые пишу по поводу твоей фотографии в журнале именно так), чтобы ты не чувствовала себя, как принято говорить, мишенью, чтобы ты понимала: речь идет не о Джейн, но о функции Джейн Фонды – поэтому, обсуждая фотографию, мы будем говорить о тебе в третьем

лице. Мы не станем говорить, Джейн то, Джейн се, мы скажем: актриса или активистка. Кстати, то же самое делает и текст, сопровождающий фотографию.

Вот каковы, на наш взгляд, основные элементы (и элементы элементов), играющие важную роль в этой фотографии, опубликованной во французском издании L'Express в начале августа 1972 года.

## **Первичные элементы**

– Эта фотография была сделана по заданию правительства Северного Вьетнама, представлявшего в данном случае революционный альянс народов Южного Вьетнама и Северного Вьетнама.

– Эта фотография была сделана Джозефом Крафтом, чье имя указано под фотографией, в тексте, составленном не теми, кто участвовал в работе, а теми, кто занимался распространением этой фотографии; то есть в тексте, написанном одним или несколькими редакторами L'Express, не имеющими никакой связи с представителями Северного Вьетнама во Франции (мы проверяли).

– Этот текст сообщает об одном из самых известных и уважаемых американских журналистов. Этот текст сообщает также о том, что актриса – страстная активистка, борец за мир во Вьетнаме. Этот текст ничего не сообщает о вьетнамцах, которых мы видим на фотографии. Этот текст, например, не говорит: вьетнамец, которого мы не видим, это один из самых неизвестных и неочтенных вьетнамцев.

– Эта фотография, как и любая другая, нема. Она имитирует написанный внизу текст движением губ. И этот текст никак не подчеркивает, не проговаривает (ведь фотография говорит, произносит что-то на свой лад) тот факт, что активистка заполняет переднюю часть плана, а вьетнамец стоит позади. Этот текст гласит: «Джейн Фонда расспрашивает жителей Ханоя». Но ни заданные активисткой вопросы, ни полученные от представителей вьетнамского народа ответы не напечатаны.

– Можно тотчас же заметить, что на самом деле, текст лжет технически. Текст не должен быть таким: «Джейн Фонда расспрашивает». Но: «Джейн Фонда слушает». Это бьет в глаза, как луч лазера. Возможно, это её действие длилось не более 1/250 доли секунды, но именно эта 1/250 доля секунды была снята и затем напечатана.

– Без сомнения, этот текст указывает на уникальный момент, запечатленный в процессе общения, когда актриса/активистка действительно общалась с обитателями Ханоя, поэтому не стоит придавать такое значение тому, что ее рот закрыт. Но скоро мы увидим, что это вовсе не случайно, а уж если речь идет о случайности – то она оказывается вовлеченной во внутреннее пространство капиталистической необходимости, необходимости капитала скрывать правду в тот самый момент, когда она раскрывается, короче, «обманывать» при покупке.

## Не столь первичные элементы

– Камера находится в позиции съемки снизу. И на самом деле, в истории кадра, такая позиция далеко не невинна (ее очень хорошо объяснил технически-социально – пускай и бессознательно – Орсон Уэллс, в своих первых фильмах). Сегодня, к примеру, фашиста Клинта Иствуда всегда снимают именно с низкой точки.

– Выбор кадра отнюдь не невинен и не нейтрален: снимают актрису, которая смотрит, а не то, на что она смотрит. Ее снимают как звезду. Все потому, что она и есть международная знаменитость, звезда. Коротче говоря, с одной стороны снимают звезду-активистку, а с другой – тем же движением – активистку-звезду. А это отнюдь не одно и то же. Или вернее, это может быть одним и тем же во Вьетнаме, но никак не в Европе или в США.

– На следующей странице мы видим не то, на что смотрит активистка на этой фотографии, а то, на что она смотрела в другой момент. На наш взгляд, эта цепочка образов – та же, что транслируют «свободные» телевизионные каналы и пресса. Картинки, какие мы уже видели тысячу раз (столько же раз, сколько и бомбы), которые ничего не меняют, разве что для тех, кто соревнуется за лучший способ организации этих картинок (7 пунктов по GRP [7]). По правде говоря, если бы этот репортаж был подписан Дюпоном или Смитом, на наш взгляд, те же самые издания отказались бы от него, как от слишком банального. По сути, банально – пере-страивать в двадцатый раз школу для детей из маленького поселения, удаленного от Ханоя, разрушенную самолетами доктора Киссинджера. Но об этой исключительной банальности, разумеется, никто говорить не станет – ни активистка-звезда, ни L'Express.

– Ничего не будет сказано и о том, что могли бы поведать друг другу американская актриса и ее подруги, вьетнамские актрисы, которых можно видеть на следующей странице. Разве американская актриса спрашивает, как исполняют роли во Вьетнаме или – как некто, играющий в Голливуде, мог бы сыграть здесь, в Ханое, а потом снова в Голливуде? Если L'Express ничего об этом не говорит, то потому лишь, что американская актриса тоже ничего об этом не говорит.

– Активистка и вправду говорила о бомбах и плотинах. Но не нужно забывать, что активистка – еще и актриса, а не трибунал Рассела [8] и не Рэмси Кларк, например. На наш взгляд, необходимо иметь в виду: поскольку она актриса, то Белый дом легко может заявить, что ею манипулируют, что она читает заученный текст. Такая критика может с легкостью погубить все старания актрисы и активистки. И нужно понять, почему это становится возможным. По нашему мнению, причина здесь в том, что актриса-активистка не рассказывает о плотинах ни посредством диалога с вьетнамской актрисой (которая участвует в восстановительных работах, предварительно заделав пробоину), ни посредством показа деревень, которым угрожает затопление.

– Нам также кажется, что если бы активистка начала с этого (подобно тем же вьетнамцам, пригласившим ее), то она смогла бы воспринимать свою роль исторически, а не как в Голливуде. Возможно, вьетнамцы еще не испытывают непосредственной потребности в этом, а вот амери-

канцы испытывают. Но тогда, выходит, и вьетнамцы испытывают, хотя и не так явно (здесь возникает необходимость пойти в обход. Вьетнамцам нужно пройти через США, чтобы прийти к чему-либо.)

– На этом снимке, на этом отражении реальности, двое сняты с лица, а остальные – со спины. Из этих двоих, один снят резко, другой – размыто. На фотографии американская знаменитость снята резко, неизвестный вьетнамец – размыто. На самом же деле, это американские левые – размыты, а вьетнамские левые – необычайно резки. На самом деле, это американские правые всегда очень резки, тогда как вьетнамские правые, «вьетнамизация» – все сильнее и сильнее размываются. Как теперь отнестись к «меркам» Джозефа Крафта, отмерившего все противоречия, сознательно выставившего диафрагму и расстояние. Все просчитано, как мы уже увидели, согласно конечной цели – сосредоточиться на звезде, проявляющей активность, и получить таким образом некий продукт, некую идею/товар, соответствующий замыслу. Производство этого изделия, как мы помним, контролируется непосредственно правительством Северного Вьетнама. А вот распространение за пределами Вьетнама им не контролируется. А если и контролируется, то в очень неочевидной форме (мы даже не говорим об обратном воздействии такого распространения на производство). Его распространением занимаются телевизионные каналы и пресса «свободного» мира. Значит, какая-то часть картины ускользает от самих художников. Что это за часть? О какой части какой игры идет речь? Кто в нее играет? С кем? Против кого? Пока заметим лишь (вернемся к этому позже), что если внимательно изучить соотношение резкости/размытости, выражаемое двумя лицами, можно заметить определенную странность: именно размытое лицо – более резкое, а более резкое – более размытое. Вьетнамец может позволить себе быть размытым, потому как на самом деле он уже давно резок. Американец вынужден быть резким (к чему его с резкостью принуждает вьетнамская размытость). Американец вынужден резкостью прикрывать свою настоящую размытость.



## Элементы элементов

– Эта фотография копирует другую фотографию актрисы, вынесенную на обложку того же номера L'Express. Стоит задуматься над тем, что фотография может одновременно и прятать и раскрывать – отсюда и понятие обложки. Она навязывает тишину в тот самый момент, когда начинает говорить. На

наш взгляд, это один из исходных технических аспектов Джекилла и Хайда, основной капитал и переменный капитал, становящийся информатив-

ным/деструктивным при попытке передать его через изображение/звук нашей эпохе, эпохе развала империализма и общей революционной тенденции.

– Американские левые повторяют, что трагедия происходит не во Вьетнаме, а в США. Выражение лица активистки на этой фотографии – выражение трагедийное. Но эта трагедийность социально и технически порождена собственными корнями, то есть сформирована/деформирована в голливудской школе станиславского шоу-бизнеса.

– Выражение лица активистки заимствовано из «Все в порядке» – третья бобина – актриса, слушающая, как одна из исполнительниц поет Lotta Continua.

– Схожее выражение было у нее и в фильме «Клют», когда она с состраданием и мукой смотрит на своего друга, полицейского, которого играт Дональд Сазерлэнд, после чего решает провести с ним ночь.

– С другой стороны, такое же выражение лица в сороковых годах использовал Генри Фонда, играя роль угнетенного рабочего в «Гроздьях гнева» Стейнбека, будущего фашиста. Если же еще углубиться в историю кино по отцовской линии актрисы, то станет ясно: это выражение лица Генри Фонда использовал, бросая глубокие, исполненные трагичности взгляды на чернокожих в «Молодом мистере Линкольне» будущего почетного адмирала Военно-морского флота Джона Форда. С той же стороны, мы находим это выражение лица в противоположном лагере, когда Джон Уэйн скорбит о жертвах вьетнамской войны в «Зеленых беретях». – На наш взгляд, это выражение было одолжено (с выгодой) у меняющейся маски рузвельтовского Нового Курса. Следовательно, это выражение выражения, оно возникло по внезапной необходимости в момент экономического рождения звукового кино. Это говорящее выражение, но оно открывает рот лишь для того, чтобы показать: оно многое знает (например, о крахе Уолл-стрит), но ни за что об этом не расскажет. Именно этим, по нашему мнению, рузвельтовская гримаса технически отличается от того, что ей предшествовало в истории кино, от выражений лиц великих звезд немого – Лириан Гиш, Рудольфа Валентино, Фальконетти и Вертова. Там слышатся слова: фильм = монтаж того, что я вижу. Остается лишь удосто-

вериться в этом, сравнив их лица с лицом вьетнамского ужаса; и они не будут походить друг на друга.

– Дело в том, что задолго до звукового немое кино имело техническим основанием материализм. Актер говорил: я есть (меня снимают) – следовательно – я мыслю («я мыслю» меньше, чем «меня снимают»), и я мыслю потому, что я есть. После появления звукового кино между снимаемой материей (актером) и



мыслью встал Новый Курс. Актер стал говорить себе: я мыслю (себя как актера), следовательно, я есть (меня снимают). Я существую потому, что меня снимают.

– Ясно, что благодаря Кулешову [9], который смог значительно углубиться в изучение проблемы, еще до изобретения Нового Курса каждый актер немого кино имел собственное выражение, и сам немой кинематограф имел, таким образом, общедоступное основание. И наоборот – когда кино заговорило языком Нового Курса, все актеры начали говорить одно и то же. Можно повторить этот опыт с любой звездой – в кино, в спорте или в политике (несколько вставок: Рэкуэл Уэлч, Помпиду, Никсон, Кирк Дуглас, Солженицын, Джейн Фонда, Марлон Брандо, немецкие функционеры в Мюнхене 72-го [10], все они произносят: я думаю, следовательно я существую; вставки: трупы вьетконговцев).

– Это выражение лица – многообещающее, но ничего не говорящее – никак не помогает зрителю разобраться в беспросветных личных



проблемах (увидеть, например, чем может помочь Вьетнам). Так зачем удовлетворяться этим и говорить: ну это уже что-то, скоро будет лучше (речи профсоюзников во «Все в порядке», третья bobина). И почему, если актриса еще не готова играть по-другому (а мы еще не способны осторожно помочь ей изменить свою игру), почему вьетнамцы так нетребовательны? И почему нас устраивает то, что вьетнамцев все устраивает? По нашему мнению,

мы скорее рискуем навредить им, нежели сделать что-то хорошее, согласившись принять эту удачную сделку (говоря научно: движение от негэнтропии к энтропии не стоит того). В конце концов, это выражение обращается к нам, к тем, кто пытается посмотреть на него еще раз. Это *нам* ничего не говорят этот взгляд и эти губы – они лишаются чувств, как чешские дети перед великорусскими танками, как выпирающие крошечные животики в Биафра [11], в Бангладеше, как ступни палестинцев, погрязшие в заботливо приготовленных БАГОР [12] отходах. Лишенные чувств, – внимание! – принадлежащие капиталу, знающему, как замечать следы, знающему как заполнить пустым содержанием живой взгляд будущих врагов, знающему, когда нужно «отлучиться», заставить смотреть на пустое место.

– Как бороться с подобным положением дел? Конечно же, не прекращая публикации таких фотографий (тогда следовало бы немедленно уничтожить всю сетку теле- и радиопередач практически во всех странах, равно как и печатную прессу, что, конечно, утопия). Нет. Можно публиковать их по-другому. И именно в этом «по-другому» звездам, в силу их финансовой и культурной значимости, предстоит сыграть некую роль. Сложнейшую роль, как говорится. И трагедия в том, что они понятия не имеют, как ее сыграть. То же касается и жертвующих собой вьетнамцев, звезд борьбы за независимость. Как сыграть эту роль? Как научиться ее играть? Еще много вопросов появится в Европе и США прежде, чем мы научимся давать внятные ответы. Некоторые вопросы мы задаем во «Все

в порядке» (подобно тому, как в свое время Маркс от «Немецкой идеологии» пришел к «Ниццете философии», отвечая Прудону, который только и знал, что философствовать о ниццете).



– Если внимательно посмотреть на вьетnamца, стоящего позади американской актрисы, сразу станет понятно, что его лицо выражает нечто совершенно отличное от лица американской активистки. Лучше уж не знать, на что он смотрит; если же выделить его, снять его одного, станет очевидным, что его лицо отсылает к тому, с чем он салкивается каждый день: шариковые бомбы, плотины, выпотрошенные женщины, ремонт дома или больницы по десятому разу; это урок, который нужно выучить (Ленин говорил: «Учиться, учиться и еще раз учиться»). И тот факт, что его лицо отсылает к повседневной борьбе, становится возможным по одной простой причине: это не просто лицо революционера, это лицо вьетнамского революционера. Долгое революционное прошлое впечатано в его лицо французским, японским и американским империализмом. По правде говоря, его лицо уже успело стать лицом революции во всем мире, его узнают даже враги. Не надо бояться слов: это лицо уже добилось независимости своего коммуникационного кода. Никакое другое лицо революционера не отсылает столь прямо к каждодневной борьбе – просто потому, что никакая другая революция, за исключением китайской, еще не шагала так широко, как вьетнамская. Вот, например, негр – мы не сразу поймём, за что именно он борется, где и как: в Детройте, на конвейерах Chrysler за лучшую зарплату, против отупляющего процесса производства? В Йоханнесбурге, за право пойти в кино, где белые крутят фильмы для белых? А араб, а латиноамериканец, европейская девушка, американский ребенок? Нужна смелость, чтобы признать: глядя на них, сказать

нам нечего; разве что: за этой легендой – ложь, которую мы перенимаем; нужна смелость, чтобы сказать: эта самая смелость – не что иное, как признание слабости: мы разбиты, и сказать нечего.



И напротив, при взгляде на лицо вьетнамца нам не нужна никакая легенда – кто угодно где угодно скажет: «Это вьетнамец, вьетнамцы сражаются за то, чтобы выгнать американцев из Азии».

Рассмотрим отдельно лицо американской актрисы. Становится ясно, что оно ни к чему не отсылает, разве что к самому себе; само же оно есть ничто, затерянное в бесконечности вечной кротости Пьеты Микеланджело. Лицо женщины, не отсылающее ни к какой другой женщине (лицо вьетнамца было функцией, отсылающей к реальности, лицо же американки было функцией, не отсылающей ни к чему, кроме функции). Лицо это могло быть и лицом хиппи, у которой закончились наркотики, и лицом студентки из Юджина, штат Орегон, чей любимчик Префонтейн проигрывает на Олимпийских играх на дистанции 5000 метров, и лицом брошенной влюбленной, и наконец, лицом активистки во Вьетнаме. Это уже чересчур. Слишком много информации в слишком маленьком пространстве/времени. Мы уверены в том, что речь идет об активистке, думающей о Вьетнаме, и одновременно не уверены в этом – поскольку она могла бы думать о чем угодно (в этом мы только что удостоверились). Нужно закончить вопросом: как так получилось, что фотография активистки (или актрисы), не думающей специально о Вьетнаме, была напечатана на месте актрисы (или активистки), действительно думающей о Вьетнаме? Реальность снимка: грим звезды снимается без остатка. Но в L'Express об этом – ни слова, иначе это была бы уже революция в журналистике. Для Европы и США сказать, что в настоящее время невозможно напечатать фотографию того, кто о чём-то думает (о Вьетнаме, о сексе, о Форде, о заводе, о пляже), стало бы началом революции.



– Нам скажут, что мы были неправы, рассматривая отдельно часть фотографии, ведь она же не была напечатана отдельно. Это плохой аргумент. Мы изъяли ее как раз для того, чтобы показать, что на самом деле она и так отчуждена, и что трагедия – именно в этой изоляции. Ведь если нам удалось отделить лицо от всего остального, значит, оно само позволило нам сделать это; тогда как лицо вьетнамца не поддается изъятию из контекста, несмотря на то, что находится в изоляции. – Выражение лица, используемое актрисой, во Франции известно давно. Оно принадлежит картезианскому *cogito* – я мыслю, значит, существую – мумифицированному Роденом в его Мыслителе. Следовало бы провезти знаменитую статую по местам больших и малых катастроф, пытаться разжалобить толпу. Фальшь капиталистического искусства, капиталистического гуманизма тотчас же становится очевидна. Нужно понимать, что звезда не может мыслить, звезда есть социальная функция: она мыслится, она наводит на мысли (достаточно посмотреть на игру таких таких мыслителей, как Марлон Брандо или Помпиду, чтобы понять, почему капитал нуждается в поддержке подобного искусства, подкрепляющего силу идеалистической философии в ее борьбе с материалистической философией Маркса, Энгельса, Ленина и Мао, представляющих в этой схватке свои народы).



– Мы говорим: давайте наоборот отделим лицо американской актрисы. Отделим слово «наоборот» от предшествующей фразы (отделять, делить: революционный передел, говорил Ленин, борется с капиталистическим разделением труда). Итак, мы пришли к тому, что американская активистка и вьетнамец противоположны друг другу. И на самом деле в вымышленной реальности этого снимка происходит, на наш взгляд, ни что иное, как борьба противоположностей.

– Американский взгляд довольствуется *чтением* слова «ужас» во Вьетнаме. Вьетнамский взгляд *видит* американскую действительность в ее ужасном состоянии. Позади фигуры вьетнамца уже стоит замечательная и невероятная конструкция, возведенная Северным Вьетнамом/Вьетконгом.

– Позади фигуры американской звезды до сих пор стоит сомнительная, гнусная капиталистическая машина со стыдливо-циничным выражением лица, создающая препятствия там, где их нет (на этот счет см. картину Лелуша «Приключение – это приключение»). Проще говоря, борьба между «ещё» и «уже», между старым и новым. Борьба, происходящая не только на этапе производства фотографии, но и во время ее распространения, в тот момент, когда мы рассматриваем её. Борьба между производством и распространением, в зависимости от того, кто занимается тем и другим, капитал или революция.

## **Другие элементы элементов**

– Вьетнамцы правы, когда берут на себя ответственность за распространение этой фотографии. Вернее, по-своему правы. Эта фотография играет роль небольшого винтика в общем механизме развития их сегодняшнего военно-дипломатического противостояния.



– Эта фотография – одна из тысяч, которыми вьетнамцы отвечают на военные преступления США, собственной кровью, око за око. Заметь, Джейн, что Вьетконг/Северный Вьетнам редко публикует ужасы, но часто – боевые действия.

– На сей раз правительство Северного Вьетнама, представляющее свой народ и представленное здесь Комитетом, который выступает за дружбу с американским народом, решило ответить, прибегнув к помощи актрисы Джейн Фонды. Речь шла об определённой роли.

– В отличие от многих других американцев актриса согласилась на эту роль и приехала во Вьетнам. Она прибыла в Ханой, предоставив себя в распоряжение вьетнамской революции. Отсюда вопрос: как именно

она предоставила себя в распоряжение революции? А точнее: как она играет эту роль?

– Американская актриса на этой фотографии своей работой служит вьетнамскому народу в его борьбе за независимость, но она служит не только Вьетнаму, но и США, а кроме того, Европе, поскольку снимок добрался и до нас. Это значит, что мы – те, кто смотрят на этот снимок – едва ли не обязаны спросить: служит ли нам эта фотография? И прежде всего: помогает ли она нам служить Вьетнаму (и именно Вьетнам обязывает нас задать такой вопрос)?

## **Синтезируемые элементы**

– Ни L'Express, ни американская активистка не видят никакой разницы между «Джейн Фонда говорит, расспрашивает» и «Джейн Фонда слушает».

– Для вьетнамцев тот факт, что она говорит (на наш взгляд, для них неважно, говорит она или слушает, поскольку тишина говорит сама за себя, но об этом не сказано ни слова), в данный исторический момент их борьбы, – есть важнейший факт. Важно то, что она там.



– Но сегодня, в 1972 году, всё уже не так. И это неизбежно. Нам нужно разобраться в том, какая сила стоит за этим «неизбежно».

– Итак, нам пришлось вскрыть то обстоятельство, что текст под фотографией лгал, когда заявлял, что актриса разговаривает с жителями Ханоя, тогда как на самом снимке видно, что активистка слушает. И для нас (тех, кто нуждается в неоднозначной, а не незабываемой правде) важно дойти до того, что L'Express лжет на всех уровнях; важно заметить, что если печатное издание может солгать, значит, фотография ему это позволяет. На самом деле, L'Express выгодно (убыток и прибыль) это скрытое согласие, ведь тем самым можно скрыть тот факт, что активистка слушает. Ведь если заявить, что она разговаривает, что она говорит о мире во Вьетнаме, то L'Express не сможет ответить, о каком именно мире идет речь. Таким образом, вопрос перейдет к самой фотографии, как если бы она сама определяла, о каком мире идет речь, хотя мы уже установили, что никакого разговора о мире в ней не содержится. L'Express может так поступать, вероятно, потому что американская актриса не сопротивляется иначе, чем лозунгом «Мир во Вьетнаме», она не задается вопросом о том, за какой именно мир она ратует, в частности, в Америке. И если она еще не задалась таким вопросом, еще не пришла к нему, то дело не в том, что она все еще действует скорее как актриса, а не как активистка, а ровно наоборот – в том, что в качестве активистки она не ставит перед собой никаких принципиально новых задач относительно своей актерской функции – как социальную, так и техническую. Она не сопротивляется, будучи актрисой, хотя вьетнамцы пригласили ее именно в этом качестве – актрисы-активистки. Она не говорит из того места, где находится сейчас, из Америки, что особенно важно для вьетнамцев. Следовательно, она скрывает кое-что очень важное – тот факт, что на этой фотографии она слушает, слушает Вьетнам прежде, чем начать говорить о нем, а Никсон, Киссинджер и негодяй Портер вообще не слушают, они ничего не хотят слышать на своей авеню Клебер [13]. Вот откуда весь их маскарад, на котором надо посрывать все маски. Сорвать маску с Никсона – не значит сказать: «Мир во Вьетнаме». Ведь он тоже так говорит (и Брежнев заодно с ним). Нужно сказать обратное. Нужно сказать: «Я слушаю вьетнамцев, и они расскажут мне, какой мир они хотят для своей страны». Надо сказать: «Так как я американец, мне остается заткнуться, потому что мне нечего сказать; слово вьетнамцам – они должны сказать, чего они хотят, а я должен слушать и делать то, чего они хотят, поскольку я ничего не понимаю в Юго-Восточной Азии». Остальное – маскарад. Еще раз: не все так очевидно в том, что мы говорим.

– Мы не против масок («Революция идет вперед в масках», говорил когда-то о Кубе Режи Дебрэ [14]. Маркс и Энгельс, 1848: «призрак бродит по Европе, призрак коммунизма»). Однако мы не можем не задаваться вопросами: Что кого скрывает? Кто что скрывает? За и против кого? Именно сейчас можно решить вопрос о социальной необходимости маски, ее стратегической и тактической ценности, ведь мы хотим быть актерами нашей собственной истории, мы, Жан-Пьер и Жан-Люк, нашей истории, так же как ты, Джейн, – своей (мы видим освободительные войны рабочего движения – как историю, которую они, ее актеры, хотят делать сами, а не по сценарию, написанному Капиталом и ЦРУ). Именно

сейчас мы можем раз и навсегда определить социальную необходимость актера в той или иной схватке. В экономическом смысле мы можем определить ценность его использования, определить его социальную полезность в обмен на взгляд, воспроизводимый на этой фотографии, и никогда более не верить в уникальность его меновой стоимости.



– Возможно, в долгосрочной перспективе Вьетнам уступит то, что, казалось бы, завоевал в краткосрочной – распространяя обмен взглядами между американской звездой и жительницей обстреливаемого Ханоя. Настоящий вопрос, таким образом: кто контролирует обмен и какие у него цели?

## **Первые выводы**

– «В конце концов», - говорят писатели и философы. «В конечном счете», - говорят банкиры. Мы видим, что исследование, посвященное этой фотографии, приводит к правильной постановке вопроса, к правильному экспонированию (мы по-прежнему говорим о фотографии) проблемы звезды. Кто вершит Историю – звезды, герои или же народы?

– В таком случае нужно поставить вопрос о представительстве, вопрос репрезентации. Кто что представляет, как именно? «Я представляю немецкий рабочий класс», говорит немецкая Коммунистическая партия прежде, чем перебросить свои основные отряды под Сталинград, который вскоре будет взят в кольцо. «Я представляю социализм», - говорит молодой кибуцник [15], выращивающий апельсины на арабской земле, чтобы увеличить доходы банка Леуми [16]. «Я представляю американскую стабильность», - говорит Ричард Милхаус Никсон. Одни – как вытяжка, другие – как дыхание. Но в данном случае это одно и то же.

– Нам показалось уместным сделать то, чего никогда не делают журналисты, а именно – расспросить фотографию, которая также репрезентирует реальность; не просто какую-то фотографию, и не какую-то там реальность. Значит, и не как-то там репрезентирует.

## Вторые выводы

– Наше желание расспросить фотографию появилось не на пустом месте. Механизм «Все в порядке» также функционирует с помощью звезд. Это звезд из звезд, ведь речь идет о влюбленной паре (фаворите всех сценариев голливудской империалистической системы), сыгранной двумя звездами капиталистической системы, а к ним прилагается звездный режиссер. Все эти звезды в фильме делают ни что иное, как прислушиваются к гулу забастовки рабочих, совсем как Джейн Фонда, слушающая грохот вьетнамской революции на фотографии. Но на фотографии об этом никто не говорит. В отличие от фильма, где все проговаривается.

– Можно сказать, что вьетнамцев интересует перемещение американской звезды. Именно этим перемещением они демонстрируют свою силу и справедливость своей борьбы. Но этим перемещением воспользовались силы капитала, которые перешли в атаку. Мы же должны воспользоваться перебросом военных сил капитала, чтобы атаковать самим.

– На наш взгляд, вместо этой фотографии должны быть две другие, содержащиеся в этой первой: старая фотография и новая фотография; под старой должен быть новый текст, а под новой фотографией – старый.

– Получилось бы так: мне весело во Вьетнаме, ведь несмотря на бомбы, здесь живет надежда на революцию; в Америке же мне грустно, несмотря на весь финансовый рост, ведь будущее схлопнулось.

– Реальность – вот она – два звука, два изображения, старое и новое, их комбинация. Империалистический капитал говорит, что два сливаются в одно (и показывает только твою фотографию), а социальная и научная революция говорит, что один делится надвое (и показывает, как новое борется со старым в твоей стране).

– Конечно, еще много можно было бы сказать. Надеемся, что в США у нас будет время увидеться, обсудить все это со зрителем. В любом случае, удачи.

*Жан-Люк и Жан-Пьер*

### ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Нгуен Ван Тхиеу – политический деятель, президент Южного Вьетнама в 1967 – 1975 годах. В апреле 1975 года, после неудавшейся попытки получить от США финансовую помощь, бежал из страны. 30 апреля северовьетнамские войска одержали окончательную победу над Южным Вьетнамом.

[2] Куангчи – город и провинция во Вьетнаме (Южном Вьетнаме – до 1976 года). В январе 1968 года войска Северного Вьетнама неудачно штурмовали город, в 1972 году им удалось-таки взять его. Однако через четыре с половиной месяца войскам Нгуена Ван Тхиеу удалось вернуть город себе. Северный Вьетнам окончательно завоевал город 19 марта 1975 года.

[3] Генри Киссинджер – помощник Ричарда Никсона по внешней политике с 1969 по 1973 год. Один из идеологов и инициаторов режима Южного Вьетнама.

[4] Рэмси Кларк – министр юстиции США в 1967 – 1969 годах. Правозащитник, известный своей критикой внешнеполитической агрессии США.

[5] «Классовая борьба, производственная борьба и научный эксперимент есть три великих революционных движения в строительстве могучей социалистической страны», Мао Цзе-дун.

[6] Из Предисловия к первому изданию «Капитала» (25 июля 1867 года): «Но товарная форма продукта труда, или форма стоимости товара, есть форма экономической клеточки буржуазного общества. Для непосвященного анализ ее покажется просто мудрствованием вокруг мелочей. И это действительно мелочи, но мелочи такого рода, с какими имеет дело, например, микроанатомия».

[7] GRP (Gross Rating Point)– сумма рейтингов всех выходов рекламных сообщений в рамках данной рекламной кампании.

[8] Трибунал Рассела – Международный трибунал по расследованию военных преступлений был создан в 1966 году по инициативе философа Бертрана Рассела. Президентом трибунала стал Жан-Поль Сартр.

[9] Опыты кинорежиссера Льва Кулешова («Эффект Кулешова») заключались в том, что он разрезал один план с актером Иваном Мозжухиным на три отрезка, каждый из которых последовательно сопоставил с тремя другими планами: ребенок за игрой, девушка в гробу, тарелка супа. Зрители приходили к выводу, что Кулешов использовал три разных плана с актером, тогда как в каждом случае повторялся один и тот же.

[10] В 1972 году на Олимпиаде в Мюнхене члены организации «Черный сентябрь» (Организация освобождения Палестины) убили двоих израильских спортсменов и захватили девятерых в плен. Они требовали от израильского правительства освобождения членов организации из тюрьмы. Однако Израиль отказался выполнить их требования. Уже в результате переговоров с ФРГ террористам был предоставлен самолет, на котором они вместе с заложниками должны были улететь в Египет. При заходе в самолет палестинцы были расстреляны, израильтяне также погибли во время перестрелки. Одним из результатов этих событий стала ответная операция Израиля – «Божий гнев», целью которой было физическое уничтожение всех людей, причастных к мюнхенскому захвату.

[11] Биафра – государство в Нигерии. Просуществовало с 30 мая 1967 по 15 января 1970 года. С его отделением от Нигерии началась гражданская война, которая продолжалась вплоть до подписания акта о безоговорочной капитуляции. За время войны погибло около 2 миллионов жителей Биафра (преимущественно – от голода).

[12] БАПОР – Ближневосточное агентство ООН для помощи палестинским беженцам и организации работ. Учреждено в 1949 году.

[13] Авеню Клебер – в отеле Мажестик на авеню Клебер в Париже во время оккупации находилось немецкое командование; с 1946 по 1958 здесь базировалась сначала подготовительная комиссия по созданию ЮНЕСКО, а потом непосредственно сама организация; затем – Министерство иностранных дел Франции.

[14] Режи Дебрэ – французский писатель, государственный деятель. Принимал участие в вылазке Че Гевары в Боливию, был схвачен властями. Под пытками подтвердил, что Че находится на территории Боливии. По возвращении во Францию в 1973 году принимал активное участие в политике и государственных делах.

[15] Кибуцник – член сельскохозяйственной коммуны в Израиле. Первый кибуц был организован в 1909 году. Особенно интенсивно движение кибуцев развивалось после установления британского влияния в подмандатной Палестине. После создания в 1948 году государства Израиль количество кибуц и кибуцников начало снижаться. Ханна Арендт в «Пересмотренном сионизме» (1944) пишет: «...им удалось создать новый тип еврея и даже новый вид аристократии, установившей новые ценности: искреннее презрение к материальному благополучию, эксплуатации и буржуазной жизни; уникальное соединение культуры и труда; строгое осуще-

ствление социальной справедливости внутри их небольшого круга; любовно-гордое отношение к плодородной почве, которая является делом их рук, а также удивительное отсутствие всякого стремления к личной собственности». Арендт отмечает, что движение это, несмотря на свои социалистические и национальные корни, было крайне аполитично. После прихода к власти в Германии Адольфа Гитлера кибуцники поддержали решение сионистской организации о торговых отношениях с фашистским режимом. Взамен фашистская Германия должна была обеспечить «благополучие немецкого еврейства». «Тем самым они еще раз подчеркивали тот факт, что их интересует только существующий ныне и будущий ишув, еврейское поселение, и что они совершенно не желают становиться протагонистами всемирного национально-освободительного движения».

[16] Леуми – национальный банк Израиля. Первоначально называвшийся Англо-Палестинская компания банк Леуми был основан в 1902 году в Лондоне.



# Угол и реальность: Годар и Горен в Америке

## *Роберт Филипп Колкер, 1972.*

*«Мы чувствуем, как мало можем сказать друг другу. Тем не менее, мы часть системы, системы звёзд – это храм культуры, мы верховные жрецы, а вы, не знаю кто... впрочем, знаю. Реальное противоречие, неразрешимое для нас, состоит в том, что нам нечего друг другу сказать, и вот мы корчимся друг перед другом, пытаюсь сказать хоть что-нибудь, и единственная игра, которую мы знаем, это игра в вопросы и ответы. Я не знаю, что делать с этим дальше, но мы по-прежнему что-то делаем. Мы понимаем, что вынуждены оставаться здесь из-за денег».*

В октябре прошлого года Жан-Люк Годар и Жан-Пьер Горен ездили в тур по США с фильмами «Всё в порядке», их первой 35мм «коммерческой» картиной, в которой снимались Ив Монтан и Джейн Фонда, и фильмом «Письмо к Джейн: Исследование образа» – 16мм 45-минутным «эссе» по поводу новостного фото Джейн Фонды, наблюдающей бедствия во Вьетнаме. Это упражнение в бартовской семиологии, исследование по кибернетике, истории кино, марксистская критика популярной культуры.

Я привожу здесь реплики Годара и Горена во время их двухдневного пребывания в Университете Мэриленда. Это не дословная стенограмма, поскольку я приблизил некоторые фразы к идиоматическому английскому (впрочем, некоторый колорит их речи сохранился) и сгруппировал разные высказывания.

Перед тем, как Годар и Горен уехали, мы пошли с ними в университетский магазин, где они купили рубашки Университета Мэриленда, чтобы носить в парижскую зиму. На улице Годар достал телеграмму от приятеля: «TOUT VA BIEN. JE T'EMBRASSE». [Все в порядке. Обнимаю.] Он указал на код Вестерн Юнион, занявший полстраницы перед текстом телеграммы. «Смотрите, сколько потребовалось информации, чтобы получить одну нужную строчку. Я мог бы снять фильм по этой телеграмме».

***В связи с вашими прошлыми фильмами вы говорили, что были буржуазным режиссером и снимали буржуазное кино.***

**Годар:** Я ошибался. Теперь я должен сказать, что я по-прежнему буржуазный режиссер, по-прежнему звезда, но я хочу быть звездой другого типа...

**Горен:** Но дело в том, что Жан-Люк Годар – единственный человек, что-то изменивший в кино за последние 20 лет. Он единственный, кто принял новые идеи, благодаря своим прежним фильмам. У нас получается работать вместе, потому что я смог поставить для него и для себя вопросы о предыдущих фильмах, находя в них то, что помогает нам немного продвигаться вперед. «Все в порядке» наполнен цитатами из предыдущих фильмов Жан-Люка. Он выглядит очень по-годаровски. На самом деле, эту годаровщину привнес я. Это нормально, потому что новое всегда происходит из старого.

Мы считаем, что разграничение между документом и вымыслом ложно. На экране все вымысел. Это доказал Дзига Вертов в кинохронике большевистской революции. Термин *синема-верите* идет непосредственно от Вертова, но его неверно переводят. Вертов использовал термин «Кино Правда». «Pravda» по-русски означает *правда*, но так же называлась и газета большевиков. Вертов подразумевал под «Правдой» «Кино Б». «Б» – первая буква в слове «большевик». Вертов делал самое что ни на есть художественное кино, используя элементы реальности, чем занимаются и все остальные. Нет большего вымысла, чем речь Никсона по ТВ. Это жуткий вымысел, хотя в нём есть и нечто реальное.

**Годар:** Реально твоё отношение к этому вымыслу. Вот почему мы сегодня предпочитаем говорить о материалистическом вымысле, в противовес вымыслу идеалистическому. Мы можем охарактеризовать «Все в порядке» как Историю Любви. Это настоящее название. Но мы пытались создать материалистическую историю любви в противовес идеалистической истории любви, которую вы могли видеть на экране в прошлом году.

**Горен:** Нас спрашивали, что мы думаем о современном американском кино. С таким же успехом можно спросить, что мы думаем про Нью-Йорк. Это то же самое. Мы видели два фильма: «Новые Центурионы», обычное кино в духе белого фашизма и «Суперфлай», обычное кино в духе черного фашизма. Мы были испуганы до смерти и глубоко потрясены. Это довольно устрашающе – находиться в Америке и видеть в Сан-Франциско реакцию черной аудитории на «Суперфлай», или видеть реакцию белой аудитории на «Новых Центурионов». А поскольку Франция это колония США, мы всерьёз обеспокоены по поводу того, что нас ждёт.

## **Все в порядке**

**Годар:** Что именно вы усвоите из «Все в порядке», зависит от обстоятельств и условий вашей жизни. Нам нравится считать экран классной доской, чистой классной доской. На эту доску мы наносим три элемента, три социальные силы, представленные тремя «шумами». Администрация, голос босса; голос Компартии и голос леваков – мне не нравится это определение, ну, скажем так, голос с обочины. Вот три социальные силы, действующие сегодня во Франции. Мы взяли эти шумы из реальности. Мы

не придумывали их, мы просто расположили их в определённом порядке. На самом деле, этот фильм – ни что иное, как кинохроника. Мы, можно сказать, сделали полуторачасовое резюме двух последних лет жизни Франции.

**Горен:** «Все в порядке» устроен просто, хотя и не «в лоб». Сцена в супермаркете подлинная. За неделю до съёмок этой сцены Компартия продавала в том самом супермаркете свою программу. За три месяца до того, как мы сняли эту сцену, леваки ограбили очень фешенебельный супермаркет и раздавали товары в парижских пригородах. Таковы составляющие. Мы впервые сделали очень реалистический фильм. Но что это за реализм, и как нам это удалось? Нам это удалось с помощью определённой «дереализации». Вот почему фильм полон театральных метафор; в этом смысле «Все в порядке» – глубоко брехтианское кино. Это была возможность продолжить традицию, скажем, «Соли земли», то есть, основную традицию, на которую опираются режиссеры, снимающие про пороки общества. Но делать проще не значит делать тривиальнее. Например, мы воспринимаем наши перегруженные звуковые дорожки как музыку общества, мы связываем друг с другом шумы, которые мы слышим все время, мы пытаемся разорвать обычные связи, к которым нас принуждает ТВ, газеты и так далее.

Весь фильм построен на противоречиях, противоречивых традициях игры. Настоящие звезды это не Джейн Фонда и не Им Монтан, а те 20 статистов, которые играют рабочих в сцене на фабрике. Эти люди никогда раньше не играли в кино. Они открыли определённую актёрскую традицию, сформировавшуюся во французском массовом кино 1930-х. Мужчина играет как Габен, девушка играет как Арлетти. Мужчина играет как персонаж первого фильма Жана Виго. То же самое происходит, когда актер играет босса. Он режиссер и брехтианский актер. У нас нет задачи сделать из него клоуна. Наша задача – показать, что эти речи, которые каждый день произносятся по ТВ – а ведь Никсон играет практически так же, как наш босс, – нас не трогают. В фильме ты вдруг понимаешь, что это чушь.

### ***А персонаж Монтана – это Годар?***

**Годар:** У вас в голове по-прежнему миф об авторе. Поскольку я звезда, люди всегда связывают монолог Ива Монтана со мной. В жизни я режиссёр. Мне ближе монолог Фонды, в котором она говорит, что не может больше писать всю эту чушь для газет. Это заявление – из журналистской жизни Жан-Пьера.

«Всё в Порядке» удалось снять во многом благодаря поддержке Джейн Фонды и Ива Монтана. Их имена и моё имя помогли нам найти четверть миллиона долларов, это наш самый большой бюджет за всю историю. Он был нужен, чтобы сделать картину для «большой аудитории». Но прокат фильма во Франции полностью провалился, и вот мы в туре по Америке. Десять городов – значит, как минимум десять человек нам обеспечено.

## **Письмо к Джейн**

**Горен:** Для нас в этом фильме, возможно, есть пять интересных минут, которые представляют собой квинтэссенцию очень старого эксперимента, сделанного в начале русской революции. Для нас это возможность рефлексировать по поводу выстраивания кадра и ракурсов, о том, что совершенно ушло из кинематографа сегодня. Мы постоянно задавались вопросами по поводу Джейн и по поводу нас самих. «Всё в порядке» более или менее отвечает на эти вопросы. Один из вопросов по поводу Джейн был связан вот с чем: вы приезжаете во Францию, чтобы сделать с нами «Всё в порядке»; вы только что сделали «Клют»; после «Все в порядке» вы собираетесь сделать ещё один «Клют»; а потом, возможно, поедете в Ханой. Наряду со многими режиссерами и журналистами мы интересуемся – нужно ли вам для того, чтобы поехать в Ханой, сделать «Клют»? Может быть, делать «Клют» это неправильный способ съездить в Ханой. Вот одна из проблем, которые мы пытаемся решить в «Письме к Джейн».

**Вы могли бы заменить фотографию Джейн Фонды фотографией неизвестного?**

**Годар:** Не думаю. Северным вьетнамцам не нужно, чтобы известные американцы говорили «мир Вьетнаму». Им нужно, чтобы это говорили очень известные люди, ведь Никсон это весьма известный американец. Система звезд очень важна. Вы видите себя звездой собственной жизни. Возможно, это не фильм подвергается обработке, отправке в лабораторию, а это вы каждый день что-то строите, у вас есть для себя некоторая программа, вы есть свой собственный компьютер, нечто вроде машины для пастилы маршмаллоу[. Каждое утро вы кодируете себя, программируете и компьютеризируете, вы играете главную роль в вашем собственном фильме. Вы также фотограф, актер, статист, лаборатория.

**Вы критикуете выражение на лице Фонды. Что бы вы от неё хотели?**

**Годар:** Я не снимаю в Ханое. Мы можем снимать только в Париже. Мы попросили Джейн приехать во Францию, чтобы сыграть в нашем фильме под названием «Все в порядке». Два месяца спустя северные вьетнамцы попросили её приехать и сыграть в нашем их фильме под названием «Победа над Америкой». В «Письме Джейн» два образа: прежняя Джейн Фонда и нынешняя Джейн Фонда. Нам нужно увидеть различия между старым и новым, потому что нам интересны различия. На фотографии старое и новое вместе, и нам не видны различия. Это эстетика, это кино, связанное с эстетикой, понимаемой как политическая категория. Мы теперь предпочитаем говорить об эстетике, а не о политике. Нас интересует здесь только выражение лица. Если бы я был во Вьетнаме и смотрел на мёртвого вьетнамского ребёнка, у меня было бы такое же выражение, как у Никсона и Джона Уэйна.

Мы остро чувствуем, что люди сегодня полностью утратили способность видеть. Мы только читаем, мы больше не видим изображения. Именно Дзига Вертов говорил, что мы должны увидеть мир заново, научиться и научить людей видеть мир. Он говорил, что мы должны видеть мир во имя пролетарской революции. Мы не можем повторить это сегодня. Термином «пролетарская революция» слишком много злоупотребляли в нашей стране, поэтому мы предпочитаем говорить, что нас интересует эстетика. Мы пытаемся изобретать, находить новые формы для нового содержания. Но новые формы и новое содержание означают, что ты должен думать о старых отношениях формы и содержания, с которыми мы по-прежнему имеем дело.

Мы хотим коммуникации. Но спрашивается, с чем мы хотим коммуницировать, с чем мы должны коммуницировать, какого рода коммуникацию мы получаем? Мы можем противопоставить картине за миллион долларов картину, состоящую из двух неподвижных планов. Северные вьетнамцы, Вьетконг изобрел оружие – картинц из двух фотографий против картины голливудского Пентагона за миллион долларов. Мы много лет говорили, что иногда можно делать фильмы с помощью минимальных средств, просто двух или трех неподвижных планов и кассеты. И мы считали, у нас есть хорошая возможность показать, что возможно сделать полнометражный фильм о вьетнамской войне, о Джейн, о Северном Вьетнаме и о нашем взгляде на всё это. Работа заняла один день – конечно, на написание текста ушло две недели, но съёмки были сделаны за один день, ещё один день ушёл на монтаж, один день на проявку и фильм окупился тоже за один день, здесь. Картина стоила 500\$, а за проезд сюда нам заплатили 1000\$.

**Горен:** Весьма прибыльная картина! И мы сами прокатываем её. В Палестине во время съёмок фильма два года назад, в южной Иордании мы нашли доктора, который делал фильм из фотографий. Каждую неделю он получал из Аммана, от ФАТХ, несколько фотографий, монтировал их, вставлял черные кадры, комментировал фильмы перед зрителями. Это был настоящий режиссёр. У нас есть такая же возможность.

Вы целый час смотрели фильм о фотографии, на которую обычно тратите две секунды. Я думаю, за этой фотографией можно было бы провести 10 часов. Пока ты две секунды смотришь на кадр, происходит миллион вещей. Медиа, информация – все это очень действенно. Это помогает тебе быть тем, кто ты есть в жизни, тем, кто я есть в жизни. Я живу в мире, в котором я подчинен тысяче звуков и изображений в секунду. Я хочу увидеть, как это работает. Вот вопрос, поставленный «Письмом к Джейн». Я мог бы сделать фильм и по рекламному объявлению.

**Годар:** По долларовой банкноте.

**Горен:** Говорят, кино это эмоции, эмоциональная вовлечённость. Что это за эмоциональная вовлечённость? Ты видишь вдруг на экране человека, держащего в руках те же кусочки того же пазлла, с которым ты имеешь дело постоянно. Кино – это способ разорвать обычные связи реальности, которым мы подчинены. Нет ничего более абстрактного, чем изображение или звук, но эта абстракция происходит из определённой реальности, и эта абстракция может привести вас к вашей собственной

реальности. Вот почему мы делаем фильмы, которые возвращают зрителей обратно, так что во время просмотра они могут собрать один, два, три элемента и попытаться применить их в своей жизни. В этом состоит обратная связь.

## **Видеопленка**

### **Вы экспериментировали с видео?**

**Горен:** Оно нас озадачивает. Здесь, в Штатах, мы видели людей, балующихся с видео. У нас есть твердое ощущение, что видео не имеет отношение к кино. Это нечто очень специфическое и нам ещё предстоит осмыслить эту специфику. Люди, использующие сейчас видео, берут от кино худшее. Вот человек снимает меня прямо сейчас, а мне кажется, что он существует в мире CBS. Он делает кино в духе CBS. Он считает так: если кто-то говорит, его нужно снимать.

### ***А вы что предлагаете?***

**Годар:** Стоп!

***Нам кажется, что видео можно использовать для коммуникации с людьми.***

**Годар:** Для какой коммуникации? Какой информации? Мы не можем говорить об информации самой по себе, она не падает с небес. На нашем снимке Джейн Фонды мы видим процесс внутри информации. Существуют очень тесные отношения между дешевой и стоимостью информации. Это кибернетика. У вас не так уж много способов работать с видео иначе, чем с кино, и вы должны знать, что стандарты кино обусловлены стандартами ТВ, отношениями миллионов телеприемников. Был такой американский ученый Шеннон, выдвинувший основные идеи об информации тридцать лет назад. Он говорил, что есть передатчик и канал, и есть другой передатчик и ещё приемник. На канале, например, кабельном, стоит шум. То, что до нас доходит, это шум. Для нас, как для кинематографистов, шум это не просто нечто техническое, это нечто социальное. Социальный шум из Северного Вьетнама за 20 лет изменил восприятие вашей жизни здесь. Она передается иначе.

**Горен:** Мы видели одну интересную видеозапись. Её сделал наш друг, работающий в школе в Нижнем Ист-Сайде в Нью-Йорке. Она называется «Визит китайской команды по пинг-понгу в Нью-Йорк». Этот человек дал аппаратуру Sony детям. Поскольку они все такие высокие, единственное, что видно на плёнке, это трусы. Там была вся пресса, CBS, NBC, и слышно, как люди за кадром говорят: «Какого черта эти дети носят?» Вот вам медиа.

**Годар:** Возможно, в видео интереснее всего то, что вы можете запросто взять камеру и пойти. Но если вам легко её носить, может быть, вам будет легко и отложить её в сторону и получше осмыслить её.

## **Угол съёмки**

**Горен:** Никто не знает, почему мы используем те или иные формы. Почему в определённый момент мы подняли на щит имя Дзиги Вертова, когда его почти никто не знал? Он оказался заслонён Эйзенштейном. Например, Эйзенштейн считал себя изобретателем монтажа, но на самом деле он изобрёл угол съёмки. А в то же самое время Вертов изобретал именно монтаж. Изобретение монтажа не было случайностью. Они изобрели эти вещи, потому что были кое-с-чем связаны, с тем социальным круговоротом, которым была русская революция. Так называемые изобретения Гриффита, вроде крупного плана, представляли собой лишь традиционный, психологический, эмоциональный подход к реальности. В этом смысле никакого изобретения не было. Сейчас представление об угле съёмки полностью исчезло из кино. У нас есть только позиции камеры, а это не угол съёмки. Угол съёмки – вот настоящее проникновение в реальность.

**Годар:** Угол это просто перекресток. Это точка. Угол интересует тебя только в связи с началом. Чтобы начать, ты должен включиться в совершенно определённый момент, как бы на перекрёстке. Потом перед тобой стоит выбор нового пути. Я могу описать это скорее математически: есть поток, направление. Ты хочешь остановиться посреди потока, потому что ты устал. Ты хочешь сменить направление. Угол прорезает реальность, как лодка в море. В масштабе общества это и есть революция, создание нового вреза, нового вида прохождения сквозь реальность. Большевицкая революция изобрела новый угол, новый способ организации жизни.

Изучая историю Гриффита, мы видим, что он искал нечто, когда изобретал крупный план. Дело не только в том, что он хотел быть ближе к девушке, которая ему нравилась, или что-то в этом роде. Дело в том, что через 15 лет после Люмьеров ему был нужен способ прорезаться сквозь реальность. Но поскольку в США революции не было, он оказался совершенно один. На самом деле, он был реакционер. Он мог изобрести только новую позицию камеры. Ему был необходим монтаж, потому что когда он изобрёл новую позицию камеры, он понял, что у него есть два кадра вместо одного. Ему нужно было свести эти два кадра. Но его монтаж был параллельным, два действия одновременно. Параллель это не то же самое, что перекресток, линии никогда не пересекаются и не образуют угол.

Эйзенштейн не работал с внутренним монтажом, он просто ставил угол за углом. А вот Вертов работал с монтажом, по-настоящему работал – назовём это не параллельным, а перпендикулярным монтажом, перекрестки, куски реальности, сталкивающиеся друг с другом. Два изображения сделаны, чтобы пересекаться – не следовать друг за другом, а формировать третье изображение. Но из-за трудностей большевицкой

революции – а мы видели, что происходило в России – Эйзенштейн и Вертов противостояли друг другу. Вертов хвалил то, что он называл киноглаз, а Эйзенштейн – то, что он называл камера–кулак. Один отрицал важность другого. Четыре года назад репутация Эйзенштейна на Западе была так высока, что величие Вертова стало для нас своеобразной догмой. Теперь мы поняли, что на самом деле они оба – две руки от одного туловища. Так же в немецкой революции 1930-х Бертольд Брехт и Вильгельм Райх были двумя руками одного туловища. Но туловище оказалось рассечено, и две руки так и не поработали вместе.

**Горен:** Вам это может показаться слишком абстрактным, но мы задаёмся этими вопросами изо дня в день. Четыре года мы старались успокоиться, замедлить темп через статичную съёмку, такое фронтальное кино и работать с белым экраном как с чистой доской. Во «Всё в порядке» нам впервые удалось использовать подвижную камеру. Во «Всё в порядке» используются только две формы: статичная и подвижная. Мы хорошо знаем, зачем используем движение именно в этом месте. Мы можем говорить о наших фильмах и очень доступно объяснять, как они сделаны, почему мы используем это изображение, почему мы кадрили именно так, почему мы использовали эту форму после той формы и с какой целью. Это базовые практические вопросы. После трёх лет мы довольно-таки устали от плоских, фронтальных фильмов и собираемся работать с углом съёмки. Вот почему мы говорим об этом.

**Годар:** Мы впервые можем ответить на вопрос, каким образом мы связаны с рабочими. Если мы делали фильм во время майских-июньских событий, наша связь с простыми людьми, так называемыми массами, состояла в том, чтобы вернуться к нулю, в нулевую точку киносъёмки... не к панораме, не к дорожке, не к приближению – не ко всему тому, чем я занимался много раз, и думаю мне это удавалось лучше многих. Меня не устраивали эти техники, я понял, что они не выражают связи с реальностью. Потом я понял, что необходимо вернуться к неподвижности, к среднему плану, потому что именно так простые люди делают своими «Инстаматиками» праздничные семейные фото. Теперь мы поняли, что эти самые простые люди, эти реальные люди двигаются вперёд, изобретают новые формы борьбы против того, что их угнетает, против босса, если это рабочие, против мужа, если это женщины, против американцев если это вьетнамцы. Поэтому мы больше не можем использовать фронтальную съёмку. Мы должны изобрести новый способ создания движения внутри и вовне кадра, даже если технически он смотрится так же. Но поскольку мы марксисты или маоисты, важно именно социальное использование техники, а не техника как таковая. Я понял, что мне нужен «угол». Потом понял, что я не знаю, что такое угол. Жан-Пьер понял, что ему нужен угол больше чем мне, потому что он моложе и более угнетен.

Во «Всё в порядке» всего три движения. Это было необходимо как параллель к фону из трех «шумов»: шум босса, шум Компартии и левацкий шум. Они смешиваются – вот так выглядит сегодня Франция. И через движение мы смотрим на пороки общества. В начале фильма – мы на фабрике, где производятся товары. В конце – мы в супермаркете, где товары потребляются. На самом деле весь фильм можно воспринимать как движение во времени, не в пространстве. Он начинается с производ-



ства товаров и заканчивается потреблением товаров. Между тем и другим вы видите связующую стадию, распространение. Джейн играет женщину из газеты, журналиста, она продаёт идеи. Ив играет человека из рекламного бизнеса, он продает сами товары. В конце фильма проезд подводит итоги. Вы снова слышите вдалеке три шума и музыку, песню, лидировавшую во французских хит-парадах тех дней. Слова которой, подозреваю, были написаны каким-нибудь Помпиду, а музыка каким-нибудь Никсоном или Эгнью.

**Горен:** Проблема не в том, быть оптимистом или пессимистом. «Все в порядке» – радостный и ироничный фильм. И это нам в нем нравится. Мы знаем, почему мы делаем фильмы. Мы снимаем фильмы, которые произведут другие фильмы. Поэтому мы не слишком отличаемся от Paramount. Есть только небольшая разница. Они говорят: «Мы произведем фильм, который произведет другой фильм, который будет таким же». Мы говорим, что произведём фильм, который произведёт другой фильм, который будет другим. Так что следующий фильм будет другим.

\*\*\*

«...когда мы работали над «Здесь и там» /Ici et ailleurs/ в Палестине, в голове у нас были только лозунги. Однажды мы снимали палестинцев, федаинов во время собрания, а потом через два года мы спросили себя, о чем же они говорили? Мы попросили перевести беседу, и оказалось, что там, где раньше звучали “революционная борьба!” или “до победы!”, палестинцы выговаривали своему командиру: “Каждый раз ты заставляешь нас переправляться через реку в одном в том же месте, враг-израильтянин отстреливает нас как зайцев. О чем это говорит? Почему бы нам не устроить переправу в другом месте?»

*Из беседы Жан-Люка Годара с Ренэ Вотье (4 ноября 2002 года)*

«Для некоторых это был миф – через группу “Дзига Вертов” – о самоубийстве художника в духе Рембо: теперь он превратился в миф о тандеме, Эркманн и Шатриан. Мы очень скупы на теоретические тексты, поэтому нам будет сложно выдвинуть новую концепцию автора».

*Жан-Пьер Горен в интервью Le Monde, 27 апреля 1972*

«Я никогда не занимался активистским кино. Мне, как никому другому, нужно было зарабатывать на жизнь тем, что я делаю. Меня всегда приводило в изумление, что те, кто занимается активистским кино, не нуждаются в этом. Мы не живем в бесплатном обществе. Не знаю, как им это удастся. Работать на общественных началах или попрошайничать, а затем идти интервьюировать того, кто протестует – это не нормально».

*Жан-Люк Годар отвечает на вопросы Témoignage chrétien, 25 июля 1975*

«Выдвинем тезис: “Все в порядке” – это аллегория конца левого движения. Этот фильм посвящен событиям 1968 – 1972 годов, однако это посвящение возможно только в качестве неэксплицитной (бессознательно?) гипотезы конца.

Точнее: конца начала. Нерешительность начал (открывает ли конец «настоящим» началам и началам, начатым заново, то, что было до них?) делает этот фильм одновременно рассветным и сумеречным, в пестроте красного и синего».

*Ален Бадью в статье «Конец начала: заметки к «Все в порядке» (Жан-Люк Годар и Жан-Пьер Горен)», Art du cinéma №46-49, 1972*

**Какова ваша политика сегодня, то есть, есть ли у вас какая-либо политика?**

Только та, которую вы видите на экране.

**Одно время вас считали марксистским активистом.**

Нет, нет.

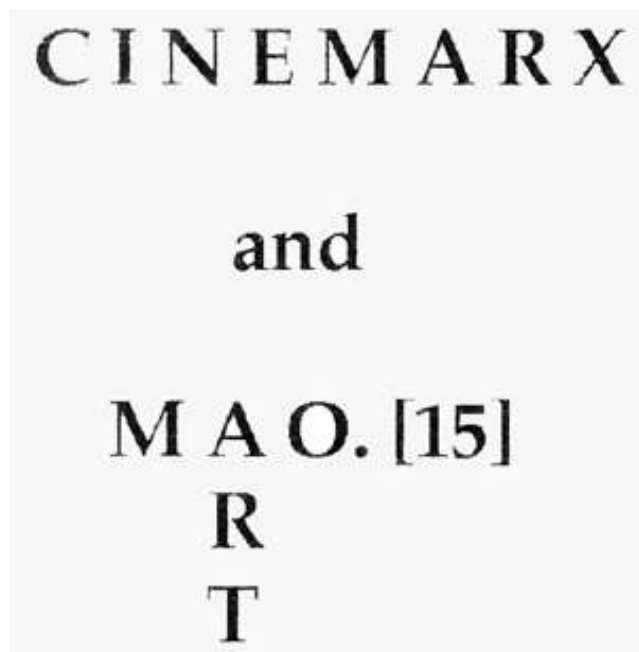
**Разве вы не были марксистом?**

В жизни не читал Маркса.

**Но вы же говорили про Маркса.**

Да, но это была провокация, мешанина из Мао, Кока-Колы и прочего.

*Жан-Люк Годар в интервью Эндрю Саррусу, Interview magazine, июль 1994*



...Вопрос не в том, чтобы сделать марксистский фильм об истории, а в том, чтобы сделать исторический фильм в марксистском ключе. Понятно, что мы полностью отвергаем легкую славу репортажного кино. Мы не снимаем фильм, в который можно вставить закадровый голос, как глас Божий, который овладевает всеми сторонами изменяющейся реальности. Мы хотим делать нечто гораздо более сложное, из чего родились бы новые эстетические и политические ответы.

Любой фильм является политическим. Любой фильм сознательно или бессознательно выступает за что-то, и вопрос вот в чем: какого рода политика действует внутри фильма? В фильме политика выражает себя в эстетике, поскольку фильм это переход некоторого содержания в некоторую форму. Брехт говорил:

*«Я ставлю перед собой вопрос формы, потому что я ставлю перед собой вопрос политики».*

Мы сталкиваемся сегодня с тем, что смысл слова «политика» расширяется с каждым днем. Отсюда наша позиция по поводу «политических фильмов», то есть фильмов о политике. Фильмов, герои которых, помимо всего прочего, также занимаются политической деятельностью. Так определяет политику правящий класс. А люди отказываются от такой политики, и в нашем мире это серьезное политическое заявление. Зависимость от деятельности людей в социальных структурах иногда бывает очень реакционна. Но есть и примеры, когда такого рода отрицание кодифицированной политики правящего класса имеет революционный смысл и революционное воздействие, и вот тут возникает проблема эстетики и новых культурных форм. Вот почему мы не снимаем кино для больших аудиторий, это идеология Голливуда. Мы не верим, что фильм что-то изрекает. Фильм сам по себе речь. В определенный момент трансформация, на которой ты сфокусирован, должна трансформировать фильм. В истории кино есть масса фильмов о безумии, о любви, о политике – их герои трансформируются в плоть и кровь фильма.

Возьмем шизофреников: они одержимы историей, так же как Арто или Батай. Они носят историю на собственных телах. Они непрерывно татуируют историю на собственную белую кожу, а когда мы делаем фильм, экран это и есть белая кожа для татуировок. Шизофреники могут путешествовать через столетия, а чем мы занимались в фильмах «Ветер с Востока» и «Борьба в Италии»? Эти фильмы несут в себе совершенный образ активизма тех дней, того невероятного порыва безумия, охватывавшего всё и вся. Эти фильмы поражены историей, но не на теоретическом уровне, а в своей крови и плоти. Это своеобразный эксперимент: когда обретаешь себя, но не виде эго, а как невероятный объем

коллективной энергии. Назовем это просто поэтическим мышлением. Но ведь люди, создававшие теорию истории, имели дело с той же самой поэзией. Вы не поймете Маркса, если не увидите, что этот парень, анализируя капиталистическую машину, всё время мастурбировал. Он обожал сводить вместе разные элементы, а ведь это очень важно – любить то, что ты делаешь.

Многие люди, связанные с политикой, имеют осознанные и декларируемые интересы, которые они называют революционными. Но они имеют также и неосознанные интересы, которые могут быть совершенно реакционными, даже если они связаны с революционными интересами. И вот здесь я говорю:

Приятель, встряхнись, попробуй врубиться в своё подсознание, пойми, ради чего ты вкладываешься, в чем твой интерес.

Мы – внутри безумной структуры, оторванные от корней холодным чудовищем, идеологией правящего класса. Нам нужно порвать с индивидуальным в себе и перестать воспринимать рабочий класс как абстракцию. Мы должны искать конкретные тела здесь и сейчас. Че был прав, когда говорил, что настоящим революционером движет величайшее чувство любви, и в этих словах нет никакой метафизики. Я говорю это как стопроцентный материалист. В определённый момент, в определённом состоянии сознания дух переживает ошеломляющий опыт материи. В этом состоянии нет ни добра, ни зла, ни отчаяния, ни радости. Ты за пределом этих противоречий, есть только полнота и тотальность переживания. В революционные моменты массы ищут именно этого. Май 68 был тотальным переживанием. Люди общались и танцевали на улицах, творили разные безумства. Тому, кто прошел через это, хочется ещё и ещё.

Жан-Пьер Горен, в интервью Кристиану Бладу Томсону, *Jump Cut*, no. 3, 1974

# СОДЕРЖАНИЕ

Ситуационистский интернационал. Роль Годара **3**  
Перевод К. Медведева

Жан-Люк Годар Что делать? **5**  
Перевод. К. Адibeкова

Фильмография группы «Дзига Вертов» **8**

Джулия Лесадж. Левая политика Годара и Горена, 1967-1972 **16**  
Перевод Б. Нелепо

Философствуя через борьбу. Интервью Жан-Люка Годара 19 марта 1969 года. **42**  
Перевод Ст. Дорошенкова

Ситуационистский интернационал. Кинематограф и Революция **51**  
Перевод К. Медведева

Гэри Элшоу. «Один плюс один» **53**  
Перевод kinote.ru

Манифест из брошюры к фильму «Китайка» **63**  
Перевод. К. Адibeкова

Жан-Люк Годар. Манифест El Fatah **64**  
Перевод. К. Адibeкова

Давид Фару. «Вертовизм” группы Дзига Вертов **71**  
Перевод. К. Адibeкова

Жан-Люк Годар и Жан-Пьер Горен. Исследование образа. **76**  
Перевод. К. Адibeкова

**110**

Роберт Филипп Колкер. Угол и реальность: Годар и Горен в  
Америке. **95**

Перевод. К. Медведева

«...Когда мы работали над «Здесь и там»... **104**

Перевод. К. Адибекова

«...Вопрос не в том, чтобы сделать марксистский фильм об исто-  
рии» **106**

Перевод. К. Медведева