

Міністерство освіти та науки України
Національний університет “Києво-Могилянська академія”
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології



Кваліфікаційна робота
“Ліва ідеологія у французькому кінематографі 60-70-их рр.”

Виконала: студентка 4 р. н.
Новосільна Наталія Анатоліївна
Науковий керівник: доктор
філологічних наук, професор
Собуцький Михайло Анатолійович

Київ 2010

План

Вступ	3
Розділ I. Поняття ідеології	5
I. 1. Підходи до поняття ідеології.....	5
I. 2. Великі ідеології XIX-XX ст. за І. Валлерстайном	10
I. 3. «Нові ліві»	14
Розділ II. Політичне кіно до 68-ого	16
II.1. «Нова хвиля» та її концептуалізація	16
II.2. Колоніальне кіно	20
II.3. Кіно і війна у В'єтнамі.....	22
II. 4. Репрезентація радикальних рухів у Ж.-Л. Годара	24
II.5. Робітничий рух і класова ідентифікація в кіно	26
II.6. Ситуаціоністське антикіно Гі Дебора як критична теорія	29
Розділ III. Кінематограф у контексті подій «Червоного травня».....	32
III.1. Кіно у «Травневих подіях».....	32
III.2. Репрезентація «Травневих подій» у кіно.....	36
Розділ IV. Контр-кіно: група «Дзига Вертов» та спроби робити кіно <i>політично</i>	40
IV.1. Принципи та генеалогія контр-кіно.....	40
IV.2. Критика та зауваження до теорії контр-кіно	48
IV.3. Політична проблематика у стрічках групи	51
IV.4. Найближчі аналогії до творчості групи «Дзига Вертов»: Ж.-М. Штрауб та Д. Юїє	54
Висновки	57
Список використаної літератури	59
Фільмографія	64
Додатки.....	70

Вступ

Актуальність. Ми вважаємо тему політичного мистецтва актуальною, покликаючись на on-line журнал на тему сучасного мистецтва «Bottega-magazine»(<http://bottega-magazine.com/topic/read/575/>), котрий у списку десяти найважливіших подій та тенденцій у сучасному мистецтві «нульових років» зазначає поживлення інтересу до лівого мистецтва під впливом фінансової кризи та активізації лівих рухів. У цьому ракурсі у журналі згадується і поява нової нечіткої концепції «альтермодернізму» французького критика Н. Бурріо, що була виголошена на Стамбульському бієнале 2009 року.

Ми вибрали вказані хронотопічні рамки для дослідження через те, що період мав благодатний ґрунт для появи ангажованого кінематографу, адже був позначений такими важливими подіями, як війна в Індокитаї, Алжирська війна, війна у В'єтнамі, появою та активною діяльністю «нових лівих», поширенням страйків, «Червоним травнем», зростаючою політичною рефлексією населення, що, безперечно, знайшло своє відображення у кіно.

До того ж ангажоване кіно часом вирізнялося й нестримним формальним новаторством, що дало привід Д. Лесадж стверджувати, що «зрілий» Ж.-Л. Годар та створена ним група «Дзига Вертов» стали проривом у світовому кінематографі, аналогічним до мистецьких революцій ХХ ст. у поезії(сюрреалізм), театрі(Б. Брехт, театр абсурду), прозі(Д. Джойс, новий роман), музиці(електроніка), живописі(абстрактний експресіонізм)[32].

Отож **об'єкт дослідження** – французький кінематограф 60-70-их років. **Предмет дослідження** – взаємозв'язок лівої ідеології та кіно. **Мета** – розглянути французький кінематограф зазначеного періоду у контексті активізації руху «нових лівих» та подій травня 1968-го року.

Ми ставимо перед собою такі **завдання**:

- оглянути підходи до визначення поняття ідеології;
- зробити огляд консервативної, ліберальної та радикальної ідеологій;
- провести «демаркаційну лінію» між «старими» та «новими лівими»;
- розглянути впливи лівих рухів на французький політичний кінематограф на рівні тематики та формальних характеристик;

- з'ясувати роль французького кінематографу у подіях травня 68-го: оглянути безпосередню участь кінематографістів у заворушеннях та кінематографічні репрезентації події у французькому кінематографі 60-70-их років;
- дослідити специфічне французьке контр-кіно 60-70-их років: творчість ангажованої кінематографічної групи «Дзига Вертов» та ситуаціоністське антикіно та знайти їхні найближчі аналогії.

Джерела дослідження: розглядаючи підходи до концептуалізації поняття ідеології використовуємо праці Л. Альтюссера, С. Холла, Р. Барта, П. Рікера, Л. Філіпс та М.В. Йоргенсен; для історичного огляду ідеологій та появи «нових лівих» рухів послуговуємося працями І. Валлерстайна та П. Блекледжа (Paul Blackledge); у дослідженні кінематографу спираємося на праці з історії та теорії кіно: Ж.-П. Жанколи, Ж. Садуля, Ж. Дельоза, С. Зонтаг, С. Форбеса (S. Forbes); праці з теорії радикального кіно, сформовані під впливом структуралізму та семіології: радикальні теоретичні маніфести часописів «Cahiers du Cinéma» та «Cinéthique», роботи теоретиків П. Уоллена, К. МакКейба, Д. Р. Макбіна; праці з американського кіножурналу лівого спрямування «Jump Cut» (статті Д. Б. Полан, А. Ловелла, Д. Лесадж); інтерв'ю та маніфести Ж.-Л. Годара, тексти Ситуационістського Інтернаціоналу; а також, звісно, французькі художні та документальні стрічки зазначеного періоду.

Розділ I. Поняття ідеології

I. 1. Підходи до поняття ідеології

Найпоширеніша концепція ідеології у західній традиції, за твердженням П. Рікера[12; 8], походить із творів К. Маркса, а саме із праць «Критика гегелівської «Філософії права», «Філософсько-економічні рукописи 1844 року» та «Німецька ідеологія».

Утім більш раннє та більш позитивне вживання цього терміну походило із філософського поля та позначало напрям французької філософії XVIII ст. Філософи, котрі називали себе ідеологами, обстоювали сферу ідей та твердили, що філософія узагалі не має займатися речима та реальністю, а натомість цікавитися лише ідеями. До речі, саме до цієї школи уперше було вжито термін «ідеологія» із негативним забарвленням. Прізвисько «ідеологи» вони отримали від Наполеона через те, що були противниками французької імперії під його керівництвом. Однак між французькими філософами XVIII ст. та негативним вживанням терміну «ідеологія» у колах лівих гегельянців, з котрих вийшов К. Маркс, навряд чи є якийсь прямий зв'язок.

У творах К. Маркса ж це поняття з'являється як метафора, запозичена із фізичного чи фізіологічного досвіду із переверненим зображенням, яке ми бачимо у камері обскура чи на сітківці ока. Тобто за Марксовим розумінням терміну стоїть принцип спотворення реальності як перевертання. У цьому моменті К. Маркс використовує запозичену у Л. Фейєрбаха модель, за котрою він змальовував та критикував релігію як перевернене відображення дійсності. За твердженням Л. Фейєрбаха[12; 9], християнство змінює місцями об'єкт і суб'єкт, адже тоді як людські істоти є суб'єктами, котрі переносять свої атрибути на небесних істот, люди, навпаки, твердять, що ці якості походять із неба. Отож, наслідуючи Л. Фейєрбаха, К. Маркс приймає релігію за парадигму та перший і найпростіший приклад ідеології: переверненого відображення реальності. Згідно з цією першою моделлю ідеології, вона ставала головним чинником, що приховує процес реального життя та набувала однозначно негативного значення. Концептуальною альтернативою ідеології у молодого К.

Маркса є реальні виробничі відносини та умови життя, те, що він називає праксисом.

На основі цієї першої концепції ідеології виникає другий рівень марксистської концепції ідеології, втілений у «Капіталі» та пізніших марксистських творах. Марксизм у них набуває форми наукового знання, і з цього впливає трансформація поняття ідеології: тепер ідеологія визначається через протиставлення науці, а наука перетворюється на парадигму будь-якого знання. Тобто, ідеологія відсилає не до релігії у фейєрбахівському сенсі, як у ранніх творах К. Маркса, а охоплює всі донаукові підходи до суспільного життя.

Марксовий підхід до ідеології тісно пов'язаний із панівним класом та його ідеями та уявленнями, звідси теза про «хибні уявлення». Однак, поступово поняття ідеології значно розширилося, сприяючи легітимації та виправданню цього поняття як такого. Цьому сприяв так званий парадокс Мангайма, котрий полягав у тому, що поняття ідеології не можна застосувати до самого цього поняття. Тобто, якщо усе є упередженням та всі наші висловлювання зумовлені інтересами, то яким чином можна побудувати неідеологічну теорію ідеології? Отож марксистська критика ідеології виявляється поглинутою своїм предметом. Таким чином, поняття ідеології розширюється до всього поля символічного відображення.

Структуралістський марксистський підхід Л. Альтюссера тісно пов'язував ідеологію та суб'єкта. Л. Альтюссер визначає ідеологію як репрезентацію уявних стосунків індивідів до реальних умов існування[20]. Панівна ідеологія, за Л. Альтюссером, має на меті відтворення існуючих виробничих відносин(капіталістичної експлуатації) та поширюється ідеологічними державними апаратами: релігійними, освітніми, сімейними, політичними, комунікаційними, культурними та іншими. Згідно з Л. Альтюссером, усі аспекти соціального життя керуються ідеологією, що функціонує через зазначені ідеологічні та репресивні(армія, поліція, в'язниця) державні апарати. Ідеологія керує індивідом за допомогою процесу інтерпеляції – огукування – процесу, через який мова формує соціальне положення людини і, таким чином,

робить її ідеологічним суб'єктом. Як зазначають Л. Філіпс та М.В. Йоргенсен[16; 35], значною мірою культурологічні дослідження під впливом Л. Альтюссера ґрунтувалися на ідеї про те, що певна ідеологія домінує у суспільстві, практично не залишаючи жодних реальних можливостей для ефективного спротиву. Однак, з кінця 1970-их років, погляди Л. Альтюссера розкритикували з усіх сторін. Спочатку виникло питання про можливість спротиву ідеологічним повідомленням суб'єктом. Згідно з теорією С. Холла, реципієнти можуть перекладати чи «декодувати» повідомлення за допомогою кодів, котрі відрізняються від кода, застосованого у тексті. С. Холл закидає Л. Альтюссеру надто однобокий погляд на домінуючу ідеологію, як таку що неминуче транслюється ідеологічними державними апаратами, натомість він розглядає ідеологічне поле як арену боротьби за артикуляцію значення[29; 78]. С. Холл також звертає увагу на те, що ідеологічна влада – це влада позначати події. Ідеологія виявляється у мові, може ніби «говорити мовцем».

Ідеологію можна розглядати у контексті семіологічних досліджень Р. Барта продуктів масової культури. У статті «Міф сьогодні» - післямові до книги «Міфології» Р. Барт викладає теоретичні основи свого підходу, наслідуючи концепцію Ф. де Соссюра, але поширюючи її на все поле культури та впроваджуючи розрізнення первинної та вторинної семіологічних систем. До первинної семіологічної системи, котра складається із трьох компонентів: означника, означуваного, знака – і може бути представлена текстом, фотографією, репортажем, рекламою, тощо «прикріплюється» міф – вторинна семіологічна система. Міф ніби паразитує на мові, а за допомогою процесу «натуралізації» додане міфом значення розчиняється у первинній семіологічній системі, сприймається як щось саме собою зрозуміле. Міф для Р. Барта – це, перш за все, міф буржуазний. Дослідник проводить паралелі між «натуралізацією» доданих конотацій та «натуралізацією» класу буржуазії, що витісняється поняттями «нація» та «людина» та претендує на універсалізацію своїх норм та поглядів[1; 264-269]. Міф у правих – багатий та різноманітний, приймає численні форми. Натомість у лівих, з його точки зору, – міф убогий, майже неможливий. Тобто, для Р. Барта, поняття міфу більше стосується

ідеології панівного класу, що неминуче виявляється у всій сфері повсякденної культури.

Серед способів читання міфу Р. Барт виокремлює три[1; 153-154]: 1) позицію міфотворця, котрий підбирає матеріал під ідеологічні конотації; 2) позицію споживача міфу, котрий не розрізняє денотативний та конотативний рівні повідомлення, сприймає створений міф як природу, а не історичну конструкцію; 3) позицію міфолога, дешифрувальника міфу, що деконструює міф, чітко розрізняючи первинну семіологічну систему та додану до неї конотацію. Згідно з цією, викладеною у «Міфі сьогодні» класифікацією, якщо читач міфу не міфолог, він практично не має шансів уникнути впливу міфу, не зчитати його, чи прочитати «неправильно». Тому позиція, викладена Р. Бартом у «Міфологіях» ближча альтюссерівському погляду на суб'єкта, інтерпелюваного ідеологією, ніж позиції С. Холла, котрий надає значення опозиційним прочитанням ідеологічних повідомлень.

До поняття ідеології можна підійти в межах постструктуралістської дискурсної теорії Е. Лакло і Ш. Муфф, викладеної у праці «Гегемонія та соціалістична стратегія».

Їхня теорія ґрунтується на постструктуралістській ідеї про те, що дискурс формує соціальний світ за допомогою значень. А через нестабільність мови значення ніколи не може бути постійним, тобто дискурси не є замкнутими чи завершеними, а, радше, постійно змінюються завдяки взаємним контактам. Дискурс – сукупність фіксованих значень у межах специфічної області. Усі знаки у дискурсі – фіксовані у значеннях моменти, що зосереджуються довкола певних вузлових точок – привілейованих знаків. Однак моменти не можуть бути зафіксованими остаточно, можуть змінювати своє значення через практику артикуляції. Дискурс ніколи не буває настільки зафіксованим, аби не змінюватися через різноманіття значень із області дискурсивності(резервуару надлишкових значень поза межами дискурсу). Вузлові точки організують дискурси, ключові знаки організують ідентичність(наприклад, «людина»), і міфи організують суспільний простір(«суспільство»). Усі ці поняття становлять основні знаки в соціальній організації значення. Усі основні знаки – порожні

знаки, тобто майже нічого не означають самі собою, без поєднання з іншими знаками у ланцюжках еквівалентності. Л. Філіпс та М. В. Йоргенсен доповнюють теорію Е. Лакло і Ш. Муфф терміном «порядок дискурсу», що має позначати групу дискурсів, що існують одночасно в одній соціальній сфері – чи у стосунках конфлікту, чи як доповнення один до одного.

Теорія дискурсу спрямована на розуміння соціального як дискурсивної конструкції. Тобто соціальне явище ніколи не буває завершеним чи повним. Оскільки значення не може бути фіксованим – стимулюється постійна соціальна боротьба за те, як означити суспільство та особистість. Їхній метод однак не заперечує існування дійсності, фізичні об'єкти існують, але наш доступ до них завжди здійснюється через системи значення в структурі дискурсу[16; 63]. Суспільство не існує як об'єктивна цілісність, у котрій усе має стабільну позицію, натомість воно завжди структуроване лише частково та тимчасово. Наприклад, якщо люди ідентифікують себе з різними класами, це не тому, що суспільство об'єктивно складається з цих класів, а тому що існує часова межа, через яку інші можливості для ідентифікації (стать, етнічна приналежність) були виключені[16; 69].

Ключовою у їхній теорії є боротьба дискурсів, котрі становлять особливий спосіб спілкування та розуміння соціального світу. Підхід Е. Лакло і Ш. Муфф заперечує точку зору, згідно з якою соціальне керується однією спільною ідеологією. Цей підхід відхиляє теорію Л. Альтюссера, відповідно до якої одна ідеологія контролює всі дискурси. Із цього випливає, що різні дискурси звертаються до суб'єкта з різних позицій та дають різні, часом суперечливі, можливості для висловлювання. До того ж, згідно з Е. Лакло і Ш. Муфф, ми не маємо змоги отримати доступ до істини та реальних соціальних відносин, оскільки суб'єкти та відносини створюються безпосередньо у дискурсі, тобто немає можливості досягти «більш правильної» точки поза дискурсом. Отож будь-який соціальний устрій за межами ідеології неможливий для Е. Лакло і Ш. Муфф. Адже будь-яка об'єктивність соціальної структури будується шляхом формування знаків у дискурсі.

Для Е. Лакло і Ш. Муфф немає «істинних» соціальних відносин, визначених економікою, однак люди приймають певні позиції залежно від того, як вони інтерпелювані дискурсом. До того ж суб'єкт у Е. Лакло і Ш. Муфф завжди фрагментований, адже різними дискурсами йому приписуються різні позиції.

I. 2. Великі ідеології XIX-XX ст. за І. Валлерстайном

За І. Валлерстайном, ідеологія – не просто набір ідей чи теорій, більше, ніж моральний вибір чи світогляд, ідеологія – гармонійна стратегія поведінки на соціальній арені, на основі якої можна зробити певні висновки політичного плану[3; 149]. На думку цього дослідника, ідеології виникли вслід за Великою французькою революцією, яка привнесла у життя два принципово нових моменти: ставлення до політичних змін як до норми та перегляд концепції суверенітету, котрий став приналежним народу, що складався із громадян. Однак на практиці ця концепція не могла охопити усіх, що призвело до виникнення ідеологій, за котрими стоять конкуруючі групи з конкуруючими довготерміновими стратегіями(що мають своє бачення змін та суб'єктів, котрі ці зміни повинні очолити).

Першою, за І. Валлерстайном, народилася ідеологія консерватизму(основні тексти - Е. Берк, Ж. де Местр), що розуміла Велику французьку революцію та її принципи як соціальну катастрофу. Втручання людини у соціальний порядок консерваторам здавалося небезпечним нахабством, адже їхні погляди ґрунтувалися на вкрай песимістичному уявленні про моральні якості людини. Ідеологи консерватизму схилилися до того, що революція як процес майже незмінно призводить до терору. Консерватори були зовсім не проти еволюції правил та звичаїв, однак вони наполягали на крайній обережності та на тому, що приймати рішення про зміни можуть лише відповідальні люди у традиційних установах. Тобто вони ставили під сумнів ідею про наділення громадян рівними правами та обов'язками і вірили в ієрархію політичних та релігійних структур. І. Валлерстайн зазначає, що консерватизм узагалі вирізняється вірою у ієрархію, котру він вважає бажаною

та обов'язковою та яка може забезпечити порядок. Консерватори з підозрою ставилися до демократії, необхідності загальної освіти та були впевнені, що між верхніми та нижніми прошарками населення існує онтологічна, закладена у людській натурі відмінність.

Розквіт консерватизму почався після 1794 року, а після поразки Наполеона у 1815 він міцно закріпився в Європі. Тоді ті, хто був проти повернення старого режиму, перегрупувалися та виробили контр-ідеологію, яка стала називатися лібералізмом. Для лібералів зміни були не просто нормальним явищем, а необхідним, адже світ, на їхню думку, знаходився у постійному русі у напрямку до нормального суспільства. Ліберали визнавали, що поспішні зміни можуть призвести до зворотних результатів, але були впевнені у недоцільності та незаконності традиційних ієрархій. Ліберали бачили відмінність між різними видами ієрархій, тобто не заперечували проти тих ієрархій, котрі вважали природними, але були категорично проти спадкових ієрархій, що виключали можливість соціальної мобільності. Що ж до суб'єкта реформ, то ліберали вважали за доцільне доручити цю роль спеціалістам – освіченим людям, перш за все, представникам практичного знання, науковцям. Ліберальна ідеологія була досить поміркованою щодо перспектив змін у суспільстві. У першій половині XIX ст. не існувало жодного серйозного руху, здатного підтримати більш радикальну ідеологію; а схильні до радикалізму люди, за звичай, приєднувалися до лібералів, утворюючи невеликі групи, що називали себе демократами чи радикалами, а інколи – соціалістами[3; 154].

Суттєво ідеологічну панораму змінила світова революція 1848 року(народні бунти та національно-патріотичні повстання у багатьох країнах), тоді до консерваторів та лібералів додався третій ідеологічний противник: радикали, котрі вважали, що соціальні зміни не лише неминучі, але й бажані, і що до змін повинні прагнути ті, хто від них виграє. Так консерватори розташувалися справа, ліберали зайняли центр, а зліва опинилися радикали. Революція стала поштовхом до певного переосмислення стратегій у всіх трьох ідеологічних течіях. Провідну роль між 1848 роком та Першою світовою війною у країнах ядра сучасної світосистеми грали ліберали, а належні до цієї

системи країни намагалися перетворитися на «ліберальні» держави, засновані на концепції громадянства, із забезпеченими гарантіями проти свавілля влади, із певної відкритістю у суспільному житті. Розроблена лібералами програма містила три частини: поступове розширення виборчого права та доступу до освіти; захист громадян від несправедливості на робочих місцях, забезпечення медичного обслуговування та згладжування коливання доходу протягом життя людини; утворення «нації» із громадян. Цікаво, втім, що цю ліберальну програму далеко не завжди втілювали ліберальні партії. Програма була втілена у життя на пан'європейському просторі до початку Першої світової війни переважно консерваторами(котрі після 1848-го перейшли на стратегію «просвітленого консерватизму»): Дізраелі, Наполеоном III, Бісмарком.

З особливим ентузіазмом був прийнятий консерваторами останній пункт ліберальної програми – створення нації, що стало гарним способом згладити класові протиріччя та забезпечити лад у межах держави завдяки створенню зовнішнього ворога.

Ідеологія лібералізму, за І. Валлерстайном[3; 160], визначила геокультуру сучасної світосистеми на XIX та більшу частину XX ст. завдяки розробці правової бази ліберального суспільства.

Однак немале значення мали й антисистемні рухи, що також втілювали у життя принципи свободи, рівності та братства, але робили це в інший, аніж ліберали, спосіб. Перший антисистемний рух створив міський робочий клас, котрий стали називати пролетаріатом. Коли він почав формувати свою організацію було очевидно, що умови праці та рівень компенсації залишають бажати кращого, тоді як саме робітники відігравали головну роль у виробничих процесах, що створювали додаткову вартість. До середини XIX ст. почали з'являтися профспілки – місцеві робітничі організації та робітничі та соціалістичні партії – публічні організації. До антисистемних рухів належали і рухи таких груп як жінки та расові, релігійні, етнічні чи лінгвістичні меншини, що відбувалися паралельно рухові пролетаріату(котрий розглядав свою діяльність як боротьбу робітників із капіталістами, утім до категорії «робітник» потрапляли звичайно дорослі чоловіки основної національності країни). Як

зазначає І. Валлерстайн, стосунки між цими рухами та рухом робітників тривалий час були напруженими, часом мали характер прямої конфронтації, а періоди співпраці траплялися рідко; однак до початку ХХ ст. усі антисистемні рухи дійшли до єдиного плану дій, що складався із двох основних кроків: спочатку вони вирішили взяти владу у свої руки, а потім змінювати світ/державу/суспільство. Безперечно, у цій схемі було дуже багато неясного. Яким чином прийти до влади та як змінювати суспільство? Вичерпних відповідей на ці питання так і не з'явилося, а у більшості організацій уживалися прихильники найрізноманітніших варіантів. Антисистемні рухи ніяк не могли знайти спільну мову, що стало однією з найбільших їхніх проблем, починаючи з кінця ХІХ ст. Три основні антисистемні напрямки: 1) робітничий/соціалістичний; 2) етнічний/національно-визвольний; 3) жіночий – аж до 1945 року переважно лишались відокремленими, відстоюючи у першу чергу власні інтереси. Однак, як зазначає І. Валлерстайн, не зважаючи на брак узгодженості, дивує схожість стратегій різних рухів.

Після 1945 року антисистемні рухи прийшли до влади: на величезному просторі північної півкулі владу мали комуністичні режими, у пан'європейському світі до влади періодично приходили соціал-демократичні партії, та практично у всій Азії та Африці перемогли національно-визвольні рухи. Однак скоро прийшло розчарування через те, що не зважаючи на прихід до влади, другий пункт програми антисистемних рухів (зміна суспільства) виявився далі, ніж очікувалось, натомість утворилася нова привілейована каста. Приміром, чотири послідовні геополітичні рішення Радянського Союзу: відновлення імперії; відмова від всесвітньої революційної ідеології через доктрину побудови соціалізму в одній країні; намагання інтеграції у міждержавну систему з моменту виходу Радянського Союзу та Німеччини на світову політичну сцену в Рапалло у 1922 році; розпуск Комінтерну у 1943 році, на думку І. Валлерстайна, призвели до становлення СРСР як другої за своєю могутністю військової держави світу, котра створила свою зону виняткового впливу та вела геополітичну гру як прямий нащадок царів, до того ж однопартійна система означала наявність особливого привілейованого

прошарку – номенклатури, що перетворювала на насмішку будь-які ідеологічні претензії більшовиків на захист соціальної рівності[4; 19-24]. Саме поєднання незадоволення світосистемою та розчарування у можливостях антисистемних рухів перетворити світ й призвело, на думку І. Валлерстайна, до світової революції 1968 року, котра є смисловим ядром нашої роботи. Революція 1968-го – вибух, що трапився спонтанно та майже одночасно у Нью-Йорці, Парижі, Нью-Мехіко, Празі, Італії, Дакарі, Калькутті та Пекіні. Практично скрізь, де спалахувала революція 1968-го, повторювалися два мотиви: неприйняття гегемонії США та одночасне невдоволення Радянським Союзом; незмога антисистемних рухів виконати свої обіцянки після приходу до влади. Хоча революція провалилась, але призвела до суттєвих змін у сучасній світосистемі. І. Валлерстайн вважає 1968-ий шоком, котрий порушив домінування ліберального центру, що превалював із часів попередньої світової революції 1848-го. Світова революція 1968-го позбавила правих та лівих від ролі аватар центристського лібералізму[3; 190], інституціалізувала «нових лівих» та закріпила ліві цінності, перш за все, у стосунках рас та статей.

I. 3. «Нові ліві»

Для розуміння ідеологічної ситуації 60-их важливо диференціювати «старих лівих», тобто СРСР та Європейські комуністичні партії, що були під радянським впливом, та опозиційних до них «нових лівих», що намагалися дистанціювати ліву ідеологію від сталінізму і його жорсткої ієрархічної будови, що безперечно йшла всупереч базовій для лівих ідеї егалітарності.

«Нові ліві» як феномен виникли у кінці 50-их, були надзвичайно активними впродовж наступного десятиліття та об'єднували дуже різноманітні рухи у багатьох кутках світу, студентсько-робітничі хвилювання у травні 1968 року, до речі, також слід розглядати в контексті «нових лівих».

Становлення «нових лівих», згідно з дослідженням П. Блекледжа(Paul Blackledge)[21], слід пов'язувати з чотирма подіями, котрі відбулися 1956 року. По-перше, у лютому цього року на XX з'їзді КПРС М. Хрущов виступає з двома промовами: перша стосувалася розвінчання культу особи, а друга, так

звана Секретна промова, детально викривала конкретні злочини Й. Сталіна. По-друге, у 1956-му у Польщі та ще більш драматично в Угорщині наростають робітничі низові рухи, що мають на меті зміну режиму в обох країнах. По-третє, у листопаді радянські війська придушують Угорську революцію, чим остаточно руйнують ілюзію щодо можливості суттєвої демократизації режиму. Четвертою визначною для становлення «нових лівих» подією П. Блекледж вважає вторгнення британських, французьких та ізраїльських військ у Єгипет з наміром розподілу Суецького каналу. Останні дві події змусили помітити певні аналогії між імперіалістичними стратегіями правлячих груп по обидва боки фронту «холодної війни».

У відповідь на ці події в Британії, у Західній Європі та США утворився рух «нових лівих», що його основу склали дисидентські групи, котрі відокремилися від комуністичних партій та радикали зі студентського середовища.

Для переосмислення лівої ідеології та постулатів марксизму важливу роль відіграли часописи «New Reasoner», що згодом перетворився у «New Left Review», «Socialist Register» а також «Radical Philosophy». У часописах друкувалися роботи Е. Томсона, С. Холла, В. Беньяміна, Т. Адорно, Л. Альтюссера, Г. Маркузе та інших. Теоретики пропонували оновлений погляд на марксизм: відбулася критика економічного детермінізму(Е. Томсон) та визначального одностороннього впливу базису на надбудову(Л. Альтюссер, С. Холл), перегляд визначальної ролі робітничого класу у процесі соціальних трансформацій(С. Холл, Г. Маркузе).

«Нові ліві» звернули увагу й на інші, окрім економічної, форми пригнічення, у полі їхньої уваги опинилася боротьба за університетські свободи, громадянські права меншин, протест проти війни у В'єтнамі, симпатія до деколонізаційних рухів поруч із критикою імперіалізму. Згодом із надр руху «нових лівих» вирости рухи фемінізму, нетрадиційних сексуальних меншин, «зелених».

Розділ II. Політичне кіно до 68-ого

II.1. «Нова хвиля» та її концептуалізація

Політичний кінематограф Франції з'являється вслід за кінематографом «нової хвилі», що знаменував собою певний ідейний та формальний зсув. Ідеологічний статус французької «нової хвилі» трактувався дуже по-різному. З одного боку, як пише Ж. Дельоз[6; 311], їй закидалася «буржуазність», а з іншого – у «новій хвилі» постфактум намагалися побачити коріння травня 68-го. Так, наприклад, О. Тарасов пише про те, що «захисники барикад «Червоного травня» були дітьми «нової хвилі»[14] і що неправильні герої її стрічок були «тотальними бунтівниками», котрі мали величезний вплив на студентську молодь. Так, персонажі подекуди дійсно були бунтівними та «неправильними», втім ми не ризикнемо напряду пов'язувати ці їхні ознаки із поширенням лівих політичних рухів у 60-ті. Тотальний опір кінематографічних героїв, краще можна пояснити у рамках терміну «*passage à l'acte*» («перехід до дії»), що позначає своєрідний тип насильства, котре водночас є виворотом соціального безсилля, відсутності утопічних ілюзій, такий тип насильства не пов'язаний із жодним видом соціальної боротьби, а є радше самодеструктивним[9]. На підтвердження цієї тези слід згадати, що руйнівний потенціал персонажів реально самодеструктивний, хоча б згадуючи найвідомішого «бунтівника» - головного героя стрічки Ж.-Л. Годара «На останньому подиху»(1958).

Однак повернемося трохи до історичного контексту. Сам термін «нова хвиля» з'явився абсолютно безвідносно до кінематографу 3 жовтня 1957 року в журналі «Експрес» у рекламі великого загальнонаціонального молодіжного опитування, відповіді на котре наповнювали журнал наступні два місяці. Опитування отримало чималий резонанс, а «Експрес» присвоїв собі через це підзаголовок «журнал нової хвилі»[7; 102].

У нинішньому сенсі терміну вираз «нова хвиля» вперше вжив, мабуть, П'єр Біяр у лютневому номері «Сінема-58», склавши надзвичайно неоднорідний список молодих кінематографістів. Отож «нова хвиля» виникає у сезон 1958-1959 років, що був позначений виходом у комерційний прокат двох

перших фільмів Клода Шаброля («Красунчик Серж» та «Кузени») і показом на Каннському фестивалі стрічок «Чотириста ударів» Франсуа Трюффо та «Хіросіма, моя любов» Алена Рене. За твердженням Ж.-П. Жанколи, «нова хвиля» існувала всього чотири роки, виникнувши у 1958, вона «спала» протягом 1962[7; 105].

Протягом цих чотирьох років, мінімум дев'яносто сім режисерів поставили та зняли свій перший фільм. Отож важко взагалі говорити про якусь однорідність цього явища. «Нова хвиля» - радше назва покоління режисерів, аніж чітка ідейна чи формальна єдність, до того ж це хороша комерційна етикетка, що гарно продавалася на внутрішньому ринку та й закордоном. Стрічки, за виразом Ж.-П. Жанколи, не можна було відокремити від шаленого рекламного бурління довкола них[7; 106].

Задля якогось чіткішого уявлення про цей феномен, слід виокремити його різноманітні компоненти.

Дивним чином, під ярлик «нової хвилі» потрапили зовсім немолоді режисери, котрі прийшли до повнометражного кінематографу традиційним для того часу способом: як завершення *cursus honorum* – довгої та необхідної професійної кар'єри з усіма традиційними випробуваннями. Перш, ніж зняти свої повнометражні фільми ці режисери (П. Граньє-Дефер, Ж. Лотнер, Ж. Дерє, Ж. Жиро, Л. Маль...) побували стажерами, радниками асистента, асистентами. Поява їхніх перших повнометражних фільмів була збігом у часі із появою режисерів нового покоління.

Другою складовою «нової хвилі» стали режисери, котрі прийшли із короткометражного кіно: А. Рене, Ж. Франжю, П. Каст, А. Фабіані, Р. Менегоз та інші. До кінця п'ятдесятих цих режисерів уже знали й впізнавали завдяки розширеній діяльності кіноклубів, хоч їхні фільми не мали масового прокату. Ж.-П. Жанкола стверджує, що «протягом десяти років короткометражне кіно було притулком для тих, хто ставив перед собою високі цілі»[7; 109]. Від А. Рене та інших режисерів цього блоку очікували кіно лівого напрямку, так як більшість з них була лівою, а у їхніх короткометражних стрічках «жили сучасні

французи, ті, кого торкалася житлова криза, чи ті, хто брав участь у забастовках гірняків»[7; 109].

Третьою складовою «нової хвилі» стали кінокритики журналу «Cahiers du Cinéma», що ніколи не приховували свого наміру перейти до дії. Протягом двох років камерою оволодівають майже всі редактори журналу: К. Шаброль, Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годар, Е. Ромер, Ж. Ріветт... Досить скоро саме ці «аматори» присвоюють собі усіма визнану етикетку «нова хвиля».

Услід за розтиражованою у пресі ейфорією йде спад та критика «нової хвилі». Загалом режисерам закидають докори двох видів. По-перше, критикується технічна та естетична сторона фільмів, у котрих «некомпетентність» була піднесена як чеснота, а новаторська «неохайність» перших стрічок стала загальним місцем.

По-друге(і що у нашому контексті більш важливо), закидають і відмову стати на чітку політичну позицію. Можливо, зайве нагадувати, що у цей час саме у розпалі була Алжирська війна, події на станції метро «Шарона», рух ОАС, активізація крайніх лівих. У цей час найвідоміші режисери «нової хвилі» визнають себе аполітичними(Ф. Трюффо, котрий заявляє в інтерв'ю, що «людина має голосувати, художник – ні»[7; 113]), часом подають погляд «справа»: як пише уже цитований Ж.-П. Жанкола, фільми К. Шаброля, як, наприклад, «Кузени», «безперечно працювали на правих», а стрічка «Милашки» навіть роздратовала своїм неприхованим сексизмом глядачів, котрі починали захоплюватися ідеями С. де Бовуар[7; 114]. Про реакційний та тривожний тип гендерних взаєностосунків у стрічках цього режисера є стаття Т. Уільямс[48], у котрій, до речі, аналізуються й інші стрічки «нової хвилі» як такі, що у переважній більшості мають на собі слід сексизму. Як буржуазні тавруватиме свої ранні фільми згодом і Ж.-Л. Годар у період своєї радикальної творчості: «Я починав з того, що знімав буржуазні фільми, тому що я вихідець із буржуазії... Людина, котра знається на мурахах не може нічого створити про жорсткокрилих»[5]. Якись егалітаристські роздуми звучать хіба у закадровому коментарі фільму «Хіросіма, моя любов» А. Рене, та й «Чотириста ударів» Ф. Трюффо можна зінтерпретувати як критику державних ідеологічних апаратів

школи та сім'ї, що виявляються фантастично подібними до репресивного апарату дитячого виправного закладу, куди врешті-решт потрапляє головний герой.

Як бачимо, «нова хвиля» була явищем аж надто різномірним, аби можна було з легкістю звести її до спільного знаменника, тим паче не була вона й вираженням якої-небудь цілісної політичної позиції. Не можна її вважати і єдиною стилістичною течією[15]. Якщо ж спробувати визначити реальне значення й наслідки цього явища, то варто наголосити, що воно радше сприяло вивільненню кінематографу від умовностей, відмові від утратившої гнучкість професійної регламентації, зменшенню знімальних груп, поширенню зйомок на натурі, появі інтересу до реального життя, напівдокументальної манери та соціальних низів. «Нова хвиля» вивела кінематограф на вулиці та стала своєрідним французьким неореалізмом. Так коментує «нову хвилю» Ж.-Л. Годар: «Нам докоряють у тому, що ми говоримо лише про певні речі, але ми говоримо про те, що нам знайоме... Єдиним, хто до нас намагався побачити Францію, був Беккер. Усі решта ніколи не показували реальність. Саме їм треба докоряти у тому, у чому докоряють нам. Саме їхнє кіно було зовсім ірреальним. Вони були відрізані від усього...»[5].

Окрім цього повороту до реальності, знаковою, мабуть, є ще одна риса, що з'явилася у «новій хвилі» та мала значення і гіперболізувалася до крайнощів у політичному кіно групи «Дзига Вертов», - акцентуація кінематографічної природи кінематографу. Згідно з С. Філіпповим[15], режисери «нової хвилі», зберігаючи у фільмах усі зовнішні ознаки правдоподібності, постійно підкреслювали, що глядач дивиться кіно, тобто руйнували кінематографічну ілюзію реальності¹. На це працював і специфічний монтажний прийом – jump cut (буквально «стрибаючий монтаж», «склейка-скачок»), що пропонував «неохайний» монтаж, котрий викриває себе як монтаж(приміром, між кінцем одного кадра та початком другого персонажі переміщуються на кілька футів,

¹ Цікаво, що Ж.-Л. Годар навіть називав свою дебютну стрічку «На останньому подиху» документалістикою на гру Жан Себерг та Жан-Поля Бельмондо у фільмі Жан-Люка Годара[44].

від чого зображення «стрибає»). «Я часто видаляю багато планів, аби зруйнувати правдоподібність», - коментує Ж.-Л. Годар[5]. На «демонстрацію прийому» грала і надмірна інтертекстуальність «нової хвилі»(котра, до речі, також стане прикметною рисою контр-кіно групи «Дзига Вертов»): «Це цитатні фільми, у котрих сцена з Хічкока, підклеєна до сцени з Бюнюеля, передує довгому епізоду з Віго, знятому у роселінівському дусі, але омолодженому прийомами на манер Педді Чаєвські»[15].

II.2. Колоніальне кіно

Фільми, що торкалися такої больової точки французького суспільства 60-их, як Алжирська війна, мали безпосередній стосунок до організацій паралельного прокату, що давали можливість перегляду радикальних фільмів в умовах цензури, котра діяла на перших порах існування П'ятої республіки. У 1961-1962 роках вони набувають широкого розмаху і функціонують на основі кіноклубів, кіносекцій профспілок, комітетів захисту і численних організацій, що працювали поза прибутковою сферою та пропагували кіно без заборон цензури, обмежень у кіновираженні та, згідно із Маніфестом паралельного кіно, вільним обговоренням таких і подібних питань як «Алжир, заборона абортів, армія, комуністи, робітники, духовенство, тощо»[7; 144].

Починаючи із 1961 в організаціях паралельного прокату поширюються анонімні стрічки з алжирського партизанського підпілля: «Ясміна», «Алжир в огні», «Джазеруна». Демонструвалася у цей час стрічка «Мені вісім років», зроблена французькими кінематографістами, що ухилялися від військової служби, за малюнками алжирських дітей, котрі перебували в Тунісі у таборах алжирського Фронту національного визволення. Демонструвалися й фільми, зняті французами, що повернулися з Алжиру: «58 2/В» Гі Шалона, «Польова пошта 89098» Філіпа Дюрана. Утім, як зазначає Ж.-П. Жанкола[7; 145], котрий сам був постійним відвідувачем одного з кіноклубів організацій паралельного прокату, важливими були не лише самі фільми, а умови їхнього показу: стрічки часто демонструвалися таємно у залах університетського містечка, або

показувалися неофіційно одразу після заявленої короткометражки. Таким чином, демонстрація фільму ставала ніби частиною політичної діяльності.

Апофеозом діяльності організацій паралельного прокату стали демонстрації повнометражного фільму «Жовтень у Парижі»(реж. – Ж. Паніжель, однак стрічка демонструвалася анонімно). Фільм висвітлював події маніфестації 17 жовтня 1961 року алжирців, котрі працювали на підприємствах Парижа, та демонстрував сцени репресій, жертвами яких були алжирці включно із подіями 8 лютого 1962 року, коли на ст. метро «Шарона» загинуло вісім людей. Покази фільму у Парижі та провінціях закінчилися політичними маніфестаціями, тобто кіно спрацьовувало як мобілізуючий фактор.

До алжирської проблеми неодноразово звертається стрічка «Прекрасний травень» Кріса Маркера – французького документаліста, відомого реформатора жанру, котрий часто працював на перетині документального та художнього кіно. Стрічку «Прекрасний травень», випущену в 1962 році Ж.-П. Жанкола називає «найкращим документом про голлістську Францію, що досягла апогею» та свідомо зробленим політичним фільмом про Францію генерала, створеним і випущеним за життя Ш. де Голля[7; 150-155]. Автор торкається процесів реального життя суспільства, зачіпає соціальні проблеми: війну, умови праці та життя, соціальні рухи, феномен в'язниць; вважає необхідним згадати рух ОАС, замах, що мали місце у Парижі, напади на алжирців, події на станції метро «Шарона»; свідомо зіштовхує глядачів із застарілими пишними святкуваннями республіки, з відстороненістю від політичного життя зустрічних людей. У фільмі Кріс Маркер чергує традиційні для документального кіно описові плани та закадрові коментарі із прямим звуком та технікою фронтального репортажу, котра поширилася під впливом телевізійних жанрів. Загалом стрічка має сильний художній присмак, котрий відчутний у операторській роботі, музичному супроводі, дещо ліричному закадровому коментарі у фіналі. Питання Алжиру зачіпається у кількох інтерв'ю: з молодим зарученим солдатом, що має вирушити на службу в Алжир, з алжирцем, котрий мешкає у Парижі та із французом, котрий довгий час прожив у колонії, де було

вбито його сім'ю. Неодноразово обговорюється тема расового пригнічення, звучить думка про майбутнє Алжиру як вільної країни.

Після закінчення війни навесні 1962 року алжирських подій торкалися такі фільми, як «Битва на острові», «Той, що не змирився» Алена Кавальє; «Прекрасне життя» Робера Енріко.

До алжирського минулого звертається і «Мюріель» Алена Рене. На думку С. Зонтаг[10; 250], тема стрічки повторює теми взагалі всіх фільмів А. Рене, бо зосереджується довкола минулого як реальності, яка не може бути асимільованою. Фільм намагається розглянути реально існуючі проблеми – війну в Алжирі, ОАС, расизм колоністів. Один з головних персонажів стрічки – Бернар – колишній солдат, що повернувся зі служби в Алжирі і не може забути своєї причетності до злочину: катування і вбивства політичної бранки Мюріель. Муки сумління все більше заволодівають Бернаром, і він застрелює свого приятеля дитинства, що керував катуванням дівчини та згодом став цивільним членом оасівського підпілля. Тема стрічки – це тема вини, яку неможливо виразити: «Історію Мюріель неможливо розказати», - каже Бернар[10; 248]. Таким чином, «Мюріель» зосереджується на пошукові неможливого минулого, котре не підлягає висловленню.

II.3. Кіно і війна у В'єтнамі

Як зазначає Ж.-П. Жанкола[7; 151], на відміну від Індокитайської війни, війна у В'єтнамі отримала досить таки відчутний кінематографічний вияв, хоча й обмежений кількісно та з обмеженою аудиторією. Слід однак враховувати, що по відношенню до внутрішньої політики Франції це кіно не можна назвати опозиційним, адже воно підтримувало зовнішню політику Ш. де Голля у тому вигляді, який він формулює у своїй промові у Пномпені: «Війна несправедлива, війна відразлива»[7; 151].

Антиамериканська позиція французьких лівих у кіно знаходить на початку своє вираження у вигляді традиційного кіновиступу. Низку політичноангажованих репортажів з Південно-Східної Азії привозить Йорис Івенс. Серед них короткометражна стрічка «Небо, земля»(1966) та

повнометражна «Сімнадцята паралель», знята у 1967 та випущена у 1968 році. Поширюються й інші короткометражні фільми(Роже Пік), котрі зрідка надходять у комерційні кінотеатри, а натомість усе частіше демонструються організаціями паралельного прокату.

До типу кіновиступів зараховує Ж.-П. Жанкола і повнометражну стрічку «Далеко від В'єтнаму» - колективне дітище, авторами якого зазначається понад сто п'ятдесят французьких кінематографістів, серед яких Ж.-Л. Годар, Й. Івенс, Вільям Клайн, Клод Лелуш, К. Маркер, А. Рене, Аньє Варда[7;152]. Офіційний показ фільму відбувся 1967 року у присутності Май Ван Бо – Генерального представника Демократичної Республіки В'єтнам у Франції. Колективна зйомка стрічки, на думку С. Форбіса[26; 15], репрезентує колективну відповідальність за агресію проти В'єтнаму. На початку стрічки титри сповіщають про появу фільму як наміру ствердити солідарність із народом В'єтнаму у його боротьбі. На нашу думку, В'єтнам у стрічці – не лише конкретна проблема, а радше загальний символ спротиву. У фільмі є покликання на Кубинську революцію, а ближче до кінця в рамках демонстрації протестів проти війни зображені й мітинги чорношкірих у США, що переходять від антивоєнних протестів до проблем дискримінації та сегрегації(не маючи однакових із білим населенням громадянських прав, чорношкірі становили значний відсоток мобілізованих та загиблих).

Картина позначена впливом документального кіно та телевізійних жанрів, містить значну кількість новинних матеріалів, документальні кадри бомбардувань, мітингів та демонстрацій, інтерв'ю, котрі вказують на зв'язок між подіями у В'єтнамі та життям окремих людей у США та Франції. Ж.-Л. Годар у стрічці довгий час говорить прямо перед камерою. Ж.-П. Жанкола називає Ж.-Л. Годара «голосом совісті» і вважає, що саме у творчості цього режисера найбільше відчутний відбиток, що його лишила війна у В'єтнамі у свідомості французьких лівих[7; 152].

До теми В'єтнаму Ж.-Л. Годар звертається неодноразово. Це і стрічка «Безумець П'єро», в якій персонажі імпровізують спектакль для самовдоволених американських моряків, під час котрого зображення

іграшкового літачка супроводжується звуками реальних бомбардувань. Наприкінці сцени зі спектаклем уперше у Ж.-Л. Годара з'являється епізод, що буде тиражований у багатьох інших його фільмах[7; 153]. Це кадр бензоколонки чи рекламної вивіски, на котрій камера виокремлює крупним планом літери «СС» зі слова «ЕССО». Прозора критика американського імперіалізму. Згодом у «Китайці» Ж.-Л. Годар покаже бензоколонку «ЕССО» під безкомпромісним слоганом: «Напалм – суперпальне».

Стрічка «Дві чи три речі, котрі я знаю про неї» позначена таким епізодом: колажем фотографій та вирізок із газет та журналів, що зображують страхіття В'єтнамської війни, трупи та ранених під супровід звуків падаючих бомб та стрілянини, трохи згодом декламація слів «Америка понад усе! Америка понад усе!».

II. 4. Репрезентація радикальних рухів у Ж.-Л. Годара

Стрічка «Китайка»(1967) оповідає про життя групи студентів-радикалів, що намагаються застосовувати принципи маоїзму до свого повсякденного життя.

Фільм отримав найрізноманітніші відгуки критиків від проголошення його шедевром до закидів у «тривожній наївності» та «нудних вправляннях у формалістичній пропаганді»[40]. Утім, якщо облишити осторонь оціночні судження, цей фільм усе ж слід назвати знаковим. По-перше, багато уваги йому надають саме як кінематографічному передбаченню активізації лівих радикальних настроїв серед студентства й заворушень, що сколихнули Францію наступного ж року й почалися, до речі, саме у тому університеті, що його відвідували годарівські бунтівники. По-друге, фільм радикалізує політичну тематику та формальні прийоми, що вже траплялися у попередніх стрічках Ж.-Л. Годара «Дві чи три речі, котрі я знаю про неї», «Чоловіче/Жіноче» та набудуть гіпертрофованого вигляду у післятравневих стрічках Ж.-Л. Годара та групи «Дзига Вертов». Стрічка навантажена цитатами, алюзіями, великою кількістю титрів, що врізаються у кіноповідь, руйнується розповідний наратив, події заміщені діалогами та монологами персонажів,

виконаними у техніці фронтального репортажу; Ж.-Л. Годар рішуче руйнує ілюзію реальності, вводить у фільм операторів, викриваючи кінематографічну природу подій; у стрічці також цілком автономний звуковий монтаж, що не узгоджується з образами на екрані. Автор пропонує переглянути фільми «в процесі його створення».

Як пише О. Тарасов, «Китайка» мала значний вплив на французьку молодь, постфактум автори праці «Покоління», присвяченої поколінню 68-го року, навіть помістили дату виходу стрічки у хронологію найважливіших подій 1967 року[14].

Однак під питанням залишається власне ставлення Ж.-Л. Годара до своїх героїв. Хоча автор й має реноме чиненаярадикальнішого французького режисера, все ж не складно зауважити певну іронічну дистанцію Ж.-Л. Годара до бунтівників «Китайки». Персонажі – очевидно гротескні «нетривимірні» образи; комічно виглядає і їхній колективний невроз із розмальовуванням стін у кольори французького прапору, і невмілі спроби політичного вбивства, і їхнє палке захоплення маоїзмом під супровід звукового ряду із саркастичною знущальницькою пісенькою «Мао, Мао»[14].

Однак важко закинути Ж.-Л. Годару непослідовність, адже його найрадикальніші відверто ангажовані твори у «посттравневий» період неможливо звести до банальної пропаганди. Твори Ж.-Л. Годара критичні, але і самокритичні, і саморефлексивні, вони не пропонують жодного виходу чи «плану дій», натомість ставлять питання, зіштовхуючи різні дискурси. Це пов'язано з тим, що, як зауважує Ж. Дельоз[6; 487], у Ж.-Л. Годара руйнується сократичний ідеал знання, тобто «хороший» дискурс революціонера, феміністки, філософа, режисера, тощо вважається нічим не кращим за «поганий». Характер стосунків, що встановлюється режисером з «хорошим» дискурсом(з тими видами дискурсу, котрі він підтримує) за стрічкою не підлягає визначенню. Адже на слова, сказані іншим, Ж.-Л. Годар завжди відповідає тим, що сказав би інший інший.

До цілковитого абсурду доводить Ж.-Л. Годар репрезентацію радикального руху у своїй наступній стрічці «Week-End». Режисер візуально цитує фразу Мао

Цзедуна про те, що неможливо зробити омлет, не розбивши яєць, але вміщує її у гротескний сюжет канібалізму, у котрому кілька яєць розбивається безпосередньо на тіла людей, що передує їхньому приготуванню та поїданню. У фільмі «Week-End» абсолютно відразливе зображення революції відповідає настільки ж відразливій репрезентації капіталістичного суспільства, втіленій у пригодах буржуазної пари. «Week-End» - стрічка взагалі без «хороших» персонажів, Ж.-Л. Годар сам стверджував, що це – фільм про монстрів. Стрічка таким чином не надає жодного принадного для ідентифікації дискурсу, змушує глядача спостерігати відсторонено, знову ж таки вже використовуючи властиві у майбутньому групі «Дзига Вертов» принципи.

II.5. Робітничий рух і класова ідентифікація в кіно

Травень 68-го був унікальним явищем недовгої солідарності студентських радикальних рухів та робітників. Класова проблематика, втім, також почала висвітлюватися кінематографом ще «напередодні» «Травневих подій». У квітні 1967 року документаліста Кріса Маркера запрошують долучитися до страйку та захоплення текстильного заводу Родіасета(Rhodiacéta) у Безансоні. У співробітництві із Марію Марре та робітниками заводу Кріс Маркер створює стрічку «До скорого, сподіваюсь». Хоча це документальний фільм, що висвітлює двомісячні заворушення на Родіасеті, однак він репрезентує страйки не як поодинокі події, а радше як кроки у межах широкої боротьби: фільм розпочинається та завершується кадрами іншого страйку, що відбувся наприкінці того ж року.

Перша сцена стрічки демонструє активіста страйку Джорджа Морівара, що намагається згуртувати колег, котрі саме виходять з воріт заводу. М. Мюле (Maria Muhle)[39], вважає знаковим цей топос через те, що у ньому накладаються одна на одну публічна і приватна сфери, тобто він дає змогу зробити робітників видимими як соціальний клас і є місцем соціального конфлікту *par excellence*.

Провідною темою фільму стала вимога «права на культуру», котре розумілося передусім як політичне право, так як його актуалізація мала на увазі

скасування традиційної ієрархії соціальних ролей та занять з її протиставленням креативного та некреативного, активного і пасивного модусу проведення часу.

Стрічка пропонує новаторський погляд на документальне кіно. Поруч із традиційним документуванням подій, інтерв'ю з учасниками та наданням інформації щодо перебігу подій «До скорого, сподіваюсь» містить й інші тенденції. Трансцендентна постать автора відступає на задній план, і функція творця, наратора і коментатора частково делегується самим дійовим особам фільму, розмиваючи кордони між репрезентатором та репрезентацією. На думку М. Мюле[39], стрічка позначена коливанням між класичним застосуванням документальної техніки і визнанням необхідності зруйнувати властиві цій техніці ієрархії; загалом авторка виділяє кілька документальних стратегій, що співіснують у фільмі: 1) інтерв'ю – чергування питань автора Кріса Маркера та відповідей активіста страйку; 2) коментарі автора щодо завдань страйку; 3) коментарі активістів. Таким чином, Кріс Маркер намагається наслідувати роль інтелектуала, запропоновану М. Фуко: «боротися пліч-о-пліч з тими, хто бореться, а не висвітлювати їх збоку»[39].

Утім інновації Кріса Маркера не видалися достатніми самим робітникам Родіасети, що палко розкритикували стрічку після її демонстрації на заводі й сворили власний кіноколектив – групу «Медведкін»(Medvedkin Group), котрий у відповідь зняв свою стрічку – «Клас, що бореться» («Classe de Lutte»).

Група отримала назву на честь радянського режисера Олександра Медведкіна, котрий, окрім кількох фільмів, знаменитий своїм «кінопоїздом». На цьому «кінопоїзді» О. Медведкін та його команда їздили по Радянському Союзу, знімаючи роботу простих людей.

Група «Медведкін» становить цікаве явище створення робітничого кіно самими робітниками і досвід самоопису робочого класу через продукування власних контр-дискурсів та контр-образів. Стрічка «Клас, що бореться» становить собою інструмент, що має на меті сприяти робітничій боротьбі, демонструючи нестабільність соціальних поділів.

Головна героїня фільму – Сюзанна Зебе, працівниця на фабриці годинників, котра вже з'являлась у стрічці «До скорого, сподіваюсь». Стрічка складається з колажу образів, що поєднує приватні й публічні сцени й простори, фабрику й сімейне життя. Цей фільм – не коментар до робітничої боротьби та емансипації і не намагається її пояснити чи контекстуалізувати, на відміну від стрічки «До скорого, сподіваюсь». Натомість фільм вказує можливість перерозподілу часу і простору, «дезідентифікації». Наприкінці стрічки Сюзанна позбавляється своєї ідентифікації робітника-активістки, натомість робить доповідь про Пікассо та сучасне мистецтво, граючи роль художнього критика, що була б їй недоступна в її «натуральній» ролі жінки та робітника. Таким чином, жест «дезідентифікації», що відбувся вже через те, що робітники самі стали кінематографістами, дублюється на рівні сюжету.

«Клас, що бореться» становить особливу політичну платформу, демонструє занепад нормативного розподілу соціальних ролей, згідно з яким робітники працюють, інтелектуали думають, а кінематографісти знімають фільми. Стрічка також уникає будь-якого «трансцендентного» голосу, стверджуючи самоопис, котрий пориває з ієрархією традиційної наративної репрезентації і традиційною позицією інтелектуала, котрий говорить за інших. До того ж стрічка стверджує відсутність об'єктивного образу та об'єктивної реальності, трактуючи реальність радше як поле боротьби між різними стратегіями розподілу ролей та просторів[39].

У контексті репрезентації класової ідентифікації та класової боротьби варто згадати й невелику алегоричну сцену з уже згаданого годарівського «Week-End». Епізод показаний після титрів з написом «Класова боротьба» та зображує сварку між робітником та молодою багатю дівчиною, що відбувається після автомобільної аварії. Після жорсткої словесної перепалки вони звертаються до головних героїв стрічки – Ролана та Коріни, щоб вони у якості свідків допомогли вирішити їхню суперечку. Однак Ролан та Коріна швидко від'їжджають, покликаючись на брак часу. Після цього, назвавши протагоністів «брудними євреями», представники ворогуючих класів відходять убік, обійнявшись, тобто утворюють спільноту внаслідок винайдення

зовнішнього ворога. Після цієї символічної сцени Ж.-Л. Годар ще дає коментар, подаючи зображення неоднорідного колективу, котрий складається із представників буржуазії та робітників після промовистих титрів із написом «fauxtographie»(гра слів: слово «фотографія» - «photographie» - написане через слово «faux» - «неправда», «підробка»).

II.6. Ситуаціоністське антикіно Гі Дебора як критична теорія

Теоретик і критик розвиненого індустріального суспільства та суспільства розвиненого капіталізму – за Гі Дебором, суспільства спектаклю – був і автором кількох кінематографічних робіт. Хоча слова «кіно» та й «робота», як зауважує Дж. Агамбен[19], геть не пасують до стратегій Гі Дебора, котрі будувалися на запереченні кінематографу як складової суспільства спектаклю та й запереченні роботи узагалі(якщо згадати відомий ситуаціоністський лозунг «Ніколи не працюй!»). Оскільки творчість Гі Дебора переважно вкладається у хронотопічні рамки дослідження, а його критична концепція суспільства спектаклю(котра стала відправною точкою для його «фільмів») мала антикапіталістичний характер, вважаємо за доцільне торкнутися у нашому дослідженні принципів антикінематографу Гі Дебора.

Кінодебют Гі Дебора – «Верески на честь де Сада», хоча й не входить у хронологічні рамки дослідження(1952), втім є чиненаярадикальнішим, найскандальнішим та найпослідовнішим(з огляду на концепцію суспільства спектаклю) творінням цього автора. На парижській прем'єрі фільму трапився страшенний скандал і показ зупинили за менш, ніж десять хвилин після початку сеансу[43], глядачі вимагали повернення грошей і «самі того не бажаючи зчиняли той самий вереск, котрий був обіцяний заголовком стрічки»[11], та ж історія повторилася й на лондонській прем'єрі, хоча глядачі й були попереджені, що у Парижі фільм спричинив скандал. Що стало причиною роздратування публіки? Відсутність фільму як такого, якщо розуміти фільм як наявність зображення. У картині воно було відсутнє, натомість відбувалося лише чергування білого екрану із звуковим супроводом, що становив фрагменти речень із законів, газетних заміток і новел та чорного екрану, котрий

супроводжувався цілковитою тишею. Стрічка тривала 80 хвилин, а загальна тривалість звукового супроводу сягала лише 20 хвилин, отож у фільм входила година абсолютної темряви й тиші. Звісно, ця акція була радше провокацією, антифільмом, ніж фільмом. На початку стрічки один з голосів декламував: «Якраз коли фільм мав розпочатися, Гі-Ернест Дебор виліз би на сцену сказати кілька слів у якості передмови. Він би сказав просто: «Фільму немає. Кіно мертво. Більше не може бути фільмів. Якщо бажаєте, давайте проведемо дискусію».

Ця подія унаочнювала скептицизм Ситуаціоністського Інтернаціоналу не лише щодо фільмів, але й щодо зображення й візуальних образів узагалі. Відмову від зображення у «Вересках на честь де Сада» слід розуміти у контексті критики Гі Дебором та ситуаціоністами ролі зображення та образів у суспільстві розвиненого капіталізму. Згідно з концепцією суспільства спектаклю, повоєнний західний світ трансформувався у суспільство, в котрому виробництво й споживання товарів та образи формують стійкий синтез[43]. На думку Гі Дебора, європейська цивілізація окупується та бомбардується образами, котрі все більше споріднюються із рекламною індустрією та впливають на свідомість своїх споживачів, відводячи їм пасивну споглядальницьку роль. Зображення та образи самі отоварюються, а мистецтво інтегрується у капіталістичну систему.

На противагу інтеграції мистецтва у суспільство спектаклю ситуаціоністи пропонували контр-хід – привласнення мистецтвом готових репрезентацій із суспільства спектаклю, включених у інші контексти. Цей метод отримав назву детурнеман(від французького *détourner* – «незаконно привласнювати», «розграбовувати», або ж «змінювати напрямок») і використовувався у «Вересках на честь де Сада»(запозичені фрагменти для звукового супроводу), подальших фільмах Гі Дебора та іншій творчості ситуаціоністів.

Стрічка «Верески на честь де Сада» була втіленням критики модусу існування у суспільстві спектаклю, вона руйнувала пасивне занурення у споглядання отоварених образів і знищувала їхню однобоку трансляцію, викликаючи активну відповідь у формі обурення.

Слід також зазначити, що у подальших стрічках Гі Дебора(найвідоміша, мабуть, «Суспільство спектаклю»(1973), а також “*In girum imus nocte et consumimur igni*”(1978)) техніка детурнеману виявляється і у застосуванні візуальних цитат із журналів та старих кінокартин, що є близьким до колажної цитатної методики «зрілого» Ж.-Л. Годара та групи «Дзига Вертов». Окрім алюзійності, ситуаціоністські фільми, до речі, мають спільне з такими творчими принципами групи як руйнування ідентифікації та наративу і сумнівне ставлення до принципу задоволення в кіно. Дослідники зазначають вплив ситуаціонізму на стратегії Ж.-Л. Годара[11]. Приміром, у стрічці «Радість пізнання»(1969) Ж.-Л. Годар використовував кадри сцен, знятих у цілковитій темряві, а також демонстрував глядачам білий екран, тобто користувався прийомами, що вже були використані сімнадцять років до того у згаданих вище «Вересках на честь де Сада». Цікаво, що Гі Дебор палко критикував роботи Ж.-Л. Годара[25], звинувачуючи його у плагіаті ситуаціоністських методів без повного їхнього розуміння. Така критика видається дещо кумедною в контексті того, що сам Гі Дебор виступав апологетом копілефту і критиком авторського права.

Розділ III. Кінематограф у контексті подій «Червоного травня»

III.1. Кіно у «Травневих подіях»

«Як би там не було, - пише Ж.-П. Жанкола [7; 155], - травень 1968 року став однією з перших історичних подій, у перебіг якої кіно втручалось не лише в якості свідка, аби зазнімкувати розрізнені миттєвості неймовірного місяця [...], але і як учасник активної політичної діяльності, на яку воно саме могло впливати».

Кіно зустріло травень 1968 на фестивалі в Каннах, котрий був перерваний через рішучий виступ кількох кінематографістів на чолі з Ж.-Л. Годаром та Ф. Трюффо, що сповістили про свою солідарність зі студентським рухом у Парижі. Протестний запал кінематографістів виник однак ще за кілька місяців до «Травневих подій» у зв'язку з рішенням міністра культури Андре Мальро про звільнення Анрі Ланглуа з посади директора французької Сінематеки. Оскільки завдяки А. Ланглуа Сінематека була чи не єдиним закладом, де могли вільно демонструватися радикальні фільми в умовах жорсткого контролю голлістського уряду, то у відповідь на це було створено комітет захисту Сінематеки[36; 59], відбулися демонстрації підтримки, а ряд кінорежисерів заборонив показ своїх фільмів у Сінематеці, доки А. Ланглуа не поновлять[31].

А за два місяці безпосередньо під впливом травневих заворушень утворилися Генеральні штати французького кіно – «одне з тих потрясінь, котрі спричиняють багато галасу, але мало що змінюють»[7; 154]. Створені 17 травня під час Генеральної асамблеї у Вожирарі та згодом перенесені у передмістя Парижа - Сюрен - Генеральні штати були місцем активних дебатів щодо радикального оновлення структури французького кіно. Наприкінці травня Генеральні штати випустили перший номер свого журналу «Le Cinéma s'insurge» («Кіно повстає»), що став свого роду маніфестом та вимагав народної власності на кіно, повної перебудови засобів його виробництва та поширення, контролю працівників над виробництвом, поширенням та показом. В рамках дискусії за два тижні було презентовано дев'ятнадцять конкретних проектів, котрі на додачу до перелічених вище спільних цілей поділяли й презирство до

цензури, кінодистриб'юторів та Національного центру кінематографії(CNC), котрий керувався комерційними принципами[36; 60].

Проекти переосмислення кінематографу відрізнялися ступенями радикальності, втім єдиним справді революційним багатьма вважався лише проект № 4, запропонований Т. Дероклем та складений М. Демулем, К. Шабролем та М. Кармітцем. Проект був створений на засаді права кожного на культурний розвиток та на залучення у кіно зокрема. Згідно з цим проектом, аудіо-візуальна сфера мала б стати народною, незалежною від уряду, підконтрольною демократичнообраному Відомству, котре б об'єднувало разом кіно і телебачення. Проект проголошував вільний безкоштовний доступ до показів, децентралізацію культури, можливість для кожного стати професіоналом. Фінансування виробництва мало б забезпечуватися завдяки внескам громадян(наприклад, щорічний внесок розміром у 100 франків для кожного п'ятого мешканця), таким чином глядачі ставали б продюсерами[36; 74]. Усі суперечки, що могли виникнути через розподіл бюджету вирішував би комітет, утворений з робітників кіно та глядачів. Децентралізація культури здійснювалася б шляхом створення регіональних центрів, котрі б дбали про те, аби фільми досягали фабрик та віддалених сільських місцевостей. Проголошувалося безкоштовне навчання для майбутніх працівників кіно з обов'язковою участю у виробництві, а також створення експериментальних центрів, котрі забезпечували б вільний пошук нових технічних та виражальних можливостей. Автори проекту погоджувалися, що документ сповнений утопічним духом, але цілком у «травневих» традиціях стверджували, ніби очевидна божевільність є найкращим доказом серйозності.

Певно саме через утопічність проекту № 4 більшість голосів на зборах в Сюрені отримали проекти № 13, 16 та 19. Проекти містили багато спільних пропозицій, завдяки чому на їхній основі згодом було створено спільний синтетичний проект. Ключовими позиціями цього документу стали вимоги декомерціалізації кіно; свободи виражальних засобів та скасування цензури; мобільності працівників кіно та можливості вільного «обігу» робітників кіно та телебачення; створення народного сектору кіновиробництва, що ґрунтувався б

на засадах демократії та самоврядування; децентралізації кіновиробництва та показів. Однак через нездатність подолати доволі сильні протиріччя між авторами синтетичного проекту та опір з боку більш радикально налаштованих учасників Генеральні штати так і не затвердили цей проект і на третьому засіданні в Сюрені схвалили лише перелік загальних вимог перебудови кіно, що майже не відрізнялися втім від вищеперелічених.

Хоча Генеральні штати становили собою грандіозну дискусію щодо перебудови кіноіндустрії та зміни існуючих виражальних засобів в ширшому контексті опозиції економічному та ідеологічному ладу, вони дійсно не втілили в реальність свої наміри революціонізувати кіновиробництво (окрім безперечного впливу на дискредитацію цензури, котра хоч і була скасована лише у 1974 році, все ж «соромилася своєї діяльності після 1968» [7; 44]).

Утім про рішучу мобілізацію опозиційних сил кінематографу свідчать й інші феномени 1968-го. Насамперед це стосується окреслення нової критичної теорії кіно, здійсненої славнозвісним «Cahiers du Cinéma», за висловом С. Форсіса, - «найважливішим кіножурналом у світі в кінці 60-их на початку 70-их» [27; 268]. Наприкінці 60-их журнал прийняв марксистську орієнтацію і ствердив інтелектуальну гегемонію лівих. Після «Травневих подій» з'явилися маніфести нової кінокритики, наприклад стаття Ж.-Л. Комоллі та Ж. Нарбоні «Кіно/Ідеологія/Критика» [22], вперше надрукована у 1969 у тому ж таки «Cahiers du Cinéma». Проект «Cahiers du Cinéma», як пише С. Форсіс [27; 269], зазнав значного інтелектуального впливу альтюссерівського структуралістського марксизму, семіотики та лаканівського психоаналізу. Більшість фільмів розглядалася як ідеологічний продукт капіталістичної системи, абсолютно детермінований нею: «фільм – це презентація ідеології самій собі, її промовляння до самої себе, вчення про саму себе» [22; 684]. Функція переважної більшості стрічок трактувалася однозначно як безкінечне фіксування глядачів у межах домінуючої ідеологічної позиції. Проект розглядав як ідеологічно ангажований не лише зміст, але й форму, стиль, естетичну систему зображення та виокремлював сім типів стрічок залежно від їхньої позиції до домінуючої ідеології (за статтею – «капіталістичної ідеології» [22;

684]) на рівні змісту та форми. Проект передбачав можливості викрити суперечності панівної ідеології, зробити видимими її механізми та чинити спротив «інтерпеляції» суб'єкта через спротив домінуючим цінностям на двох фронтах: на рівні означуваного та означника. Тобто, на думку Ж.-Л. Комоллі та Ж. Нарбоні, ефективний спротив можливий лише коли критичний політичний зміст поєднується з радикальним розривом із традиційними засобами зображування дійсності.

Вплив альтюссерівського структуралістського марксизму та його концепція інтерпелюваного ідеологією суб'єкта позначилася і на теоретичних текстах іншого французького кіножурналу - «Cinématique». Цілком у структуралістських традиціях кіно розглядалося як ідеологічний державний апарат, котрий огукує глядача, вибудовує у нього «уявне відношення до реальних умов існування». Одним з перших писати про кінематограф, відкрито застосовуючи альтюссерівський підхід, став Жан-Луї Бодрі у статті «Ідеологічні ефекти базових кінематографічних апаратів», що була вперше надрукована у «Cinématique» у 1970 році. У статті Ж.-Л. Бодрі розглядає кінематографічний інструментарій – технічну основу – як таку, що може транслювати певні ідеологічні імперативи. По-перше, автор розглядає перспективу як фіксовану точку, відповідно до якої розташовані візуальні об'єкти, і котра модулює позицію суб'єкта. Тобто глядач виявляється позиційованим кінематографічним апаратом у надзвичайно могутній, але віртуальній позиції, як трансцендентний суб'єкт. Позиція глядача фільму збігається із позицією, що її пропонує винайдена в епоху Ренесансу пряма перспектива, з позицією «усеомогутнього» глядача, котрий має можливість усе бачити[18; 10]. Зображення сконструйоване для погляду глядача, однак видається результатом його погляду, приймається за його позицію. Винайдена у період Кватроченто перспектива розташовувала глядача як «мішень для свого звертання», однак приховувала цю позицію, надаючи глядачеві ілюзорне відчуття «виробника значень». По-друге, Ж.-Л. Бодрі стверджує, що не зважаючи на те, що кінематограф має можливість демонструвати множинність точок зору, він усе ж стверджує «монокулярне бачення»[18; 11] через те, що механізми демонстрації фільму нівелюють

різницю між кадрами та створюють одномірну континуальність. Третім важливим пунктом статті Ж.-Л. Бодрі є позначення ідентифікації, котра також моделює позицію глядача.

Критична теорія «Cahiers du Cinéma» мала практичне відображення у принципах діяльності радикальної кінематографічної Групи «Дзига Вертов», заснованої Ж.-Л. Годаром(котрий між іншим сам був одним з ключових критиків журналу) та Ж.-П. Гореном у тому ж таки 1968-му. Творчі засади групи, за влучним висловом Ю. Крістевої, поєднують екстравагантний формалізм та надзвичайно гострий реалізм та позначені поєднанням формального та ідеологічного[26; 27].

III.2. Репрезентація «Травневих подій» у кіно

Кіно відіграло свою роль у поширенні травневих інтенцій. «Паралельно сотні операторів, професіоналів, напівпрофесіоналів, любителів зазнімкували травневі дні у Парижі, Сен-Назері, Безансоні; вони знімали часом випадково, спонтанно, часом контактуючи з якоюсь політичною групою, що надавала перевагу тому чи іншому моменту боротьби»[7; 155]. Під час «Травневих подій» з'явилася нова форма кінематографічного вираження – кіно-листівки(ciné-tracts). Формат кіно-листівок використовувався рядом французьких режисерів, котрі симпатизували «Травневим подіям», серед них Ж.-Л. Годар, Кріс Маркер, Ален Рене. Формат кіно-листівки становив собою німу кінороботу, відзняту на 16 мм чорно-білу плівку, середньою тривалістю 2 хвилини 50 секунд[25]. Усі кіно-листівки зроблені анонімно та розрізняються за номерами. Утім деякі автори впізнаються за «почерком»(наприклад, характерні годарівські титри). Завданням кіно-листівок було створення, по-перше, альтернативного джерела інформації на противагу офіційним ЗМІ та, по-друге, свого роду брошури, котра мала б підбадьорювати та спонукати до революційних дій. Значна кількість кіно-листівок зображує обидві сторони «Травневих подій»: зображення барикад у Латинському кварталі контрастують з проголлістськими маршами на Єлисейських Полях. Часом ці кінокартини дуже емоційні, демонструють комічні, драматичні образи, викликають

обурення, тощо. Подекуди кіно-листівки використовують образи, розтиражовані офіційними ЗМІ, однак ставлять їх у інший контекст, переписуючи надане значення на свій лад, або ж піддаючи його сумніву[25]. Наприклад, одна з кіно-листівок komponує промову де Голля у титрах із кадрами студентської демонстрації, маючи на меті вказати на протиріччя між промовою та тим, як події відбуваються насправді. Тут застосовується прийом детурнеману, про який йшла мова вище. Кіно-листівки демонструвалися безпосередньо на місцях демонстрацій, на заводах та в аудиторіях.

У наступні після «Червоного травня» місяці з'явилися десятки короткометражних фільмів, змонтованих за матеріалами кінохроніки. Завдяки паралельному прокату вони потрапляли і поширювалися у провінціях. Невдовзі «Травневі події» стали предметом і повнометражного кіно, також насиченого документами та обмеженого мережею паралельного прокату: «9 травня, 9 червня» Ж.-П. Прево та М. Буйє, «Загальна конфедерація праці в травні 1968» П. Себана, анонімний «Насмілитися боротись, насмілитися перемогти»[7; 156].

Стрічка «Рік 01» («L'An 01») Ж. Дуайона створена за мотивами коміксу на хвилі утопічних настроїв подій «Червоного травня». Сюжет безпосередньо не торкається подій студентських та робітничих хвилювань, однак зосереджується довкола питання зміни соціальних взаємозв'язків та людських відносин, що було порушене «Травневими подіями». Як і новий календар революціонерів XVIII ст., що мав на меті розрив із традиціями минулого, стрічка своєю назвою мала намір показати можливість побудови нового світу після травня 1968-го. Фільм має оптимістичний та доволі наївний настрій і складається із серії скетчів та ситуацій, що зображують перевтілення суспільства, зміни у повсякденному житті та звільнення від усіх репресивних норм. Наприклад, одна зі сцен зображує групу людей, котрі спершу стоять біля таблички із написом «Ходити по газону заборонено», потім подивившись один на одного, вони спочатку дуже обережно та повільно торкаються трави кінчиками пальців ніг, зрештою один за одним ступають на траву і незабаром починають бігати, стрибати, танцювати, сміятися.

У 1977 з'являється дотичний до «Червоного травня» фільм Кріса Маркера «На червоному фоні»(Le fond de l'air est rouge), котрий згодом був у зменшеному обсязі перевипущений англійською мовою під назвою «Посмішка без кота»(A Grin without a Cat). Стрічка «На червоному фоні» становила незвичну 230-ти хвилинну антологію, в якій події «Червоного травня» подавалися у ракурсі активізації «нових лівих» з 1967 по 1973 рік у різних частинах Земної кулі: від Парижа до Праги і Белфаста, від Сан Франциско до Вашингтона та Нью-Йорка, від Гавани до Мехіко і Ла Паз, від Токіо до Пекіна. Назва фільму відображає загальну революційну ейфорію кінця шістдесятих, хоча стрічка представляє досить тверезий погляд на події(про це свідчить й іронічна назва англійського варіанту).

Стрічка становить собою величезну колажну роботу, котра містить значну кількість архівних матеріалів, активістську та аматорську зйомку; частина матеріалу відзнята самим Крісом Маркером, а решту він запозичив у інших кінематографістів та телевізійних організацій[46]. Так що у заключних титрах перелічено понад півдюжини документалістів та двадцять джерел новин та кінохроніки, чії наробки були використані автором. К. Маркер здійснив велику роботу з відбору та впорядкування матеріалу, його монтажна робота дотепна та асоціативна, становить суміш документальних та художніх кадрів. Наприклад, він перемежує кадри розігнаних службами демонстрацій із кадрами побиття на Одеських сходах, взятими зі стрічки «Панцерник Потьомкін». До речі, засоби, що ними послуговується К. Маркер, дуже близькі до монтажних стратегій радянського кіно 20-их і до ейзенштейнівського «монтажу атракціонів» зокрема(детальніше про «монтаж атракціонів» див. наступний розділ). Відеоряд К. Маркер супроводжує електронною музикою та коментарями, озвученими численними голосами, чоловічими та жіночими, котрі часто оповідають від першої особи та є альтернативою традиційному у документалістиці трансцендентному «голосу бога». Множині нараторів акомпанує візуальна множина кольорових площин[24]: присутня значна кількість монохромних кадрів, що за допомогою фільтрів забарвлені у різні кольори: червоний, жовтий, блакитний та зелений.

Безпосередньо події 68-го висвітлює і годарівський «Фільм як фільм». Стрічка складається з двох компонентів: документальної чорно-білої зйомки заворушень, змонтованої з відзнятих для кіно-листівок матеріалів, та кольорової зйомки групи молодих людей: студентів та робітників, котрі сидять на галявині на околиці Парижу, обговорюючи Травневу революцію та її цілі. Концепція стрічки зосереджується довкола зображення минулого та обговорення можливого майбутнього революції у Франції. Стрічка виконана цілком у стилістиці фільмів групи «Дзига Вертов». Персонажі, що дискутують про «Травневі події», абсолютно недосяжні для ідентифікації через особливості зйомки: вони зображені або у дуже близькому фокусі, так що у кадр потрапляють лише частини тіл, руки, ноги, голови ззаду(обличчя завжди залишаються за рамкою кадру), або у дальньому фокусі, але так що групу ледь видно через високу траву, за якою знаходиться камера. Через таку «незручну» візуальну репрезентацію глядач вимушений зосереджуватися на аудіальній частині стрічки, на діалогах, що не лише домінують у кольорових фрагментах, але й часто продовжуються на тлі чорно-білих документальних кадрів, прив'язуючи глядача до обговорення «Травневих подій».

Розділ IV. Контр-кіно: група «Дзига Вертов» та спроби робити кіно політично

IV.1. Принципи та генеалогія контр-кіно

Під групою «Дзига Вертов» розуміється переважно співпраця Ж.-Л. Годара та Ж.-П. Горена, проте до створення окремих фільмів долучалися й інші автори: до «Правди» були причетні Ж.-А. Роже та П. Бюррон. У 1970 році Ж.-Л. Годар зараховує до колег по групі, окрім Ж.-П. Горена, ще й Ж. Мартена, Н. Біллар та А. Марко. Д. Лесадж має інформацію, що неофіційною частиною групи були також Р. Сорен та Н. Бурже та що початковою функцією групи була подача пропозицій для сценаріїв[31]. Головною причиною колективної праці було засудження ідеї авторства. У період групи «Дзига Вертов» Ж.-Л. Годар називав себе не режисером, а «робітником кіно»[5], через що під лейбл групи потрапили й кілька стрічок, зроблених самим Ж.-Л. Годаром[45]. Головних діячів групи дійсно було двоє, тобто Ж.-Л. Годар та Ж.-П. Горен. До того ж Ж.-П. Горена дослідники часто обходять увагою, хоча, як зазначає Е. Ульман[45], стрічки «Боротьба в Італії» та «Усе гаразд» більше горенівські, ніж годарівські.

Група «Дзига Вертов» за недовгий час свого існування(група існувала з 1968-го по 1972-ий роки, хоча своєрідним додатком до стрічок колективу слід вважати і «Тут там»(Ici et ailleurs), випущену Ж.-Л. Годаром та А.-М. М'євіль у 1975 на основі відзнятого раніше Ж.-Л. Годаром та Ж.-П. Гореном матеріалу) випустила низку фільмів, котрі стали у подальшому предметом численних теоретичних пошуків та палких дебатів. Концепція групи «Дзига Вертов» полягала у спробах робити не просто політичне кіно, а робити кіно політично. Виходячи із пояснень Ж.-Л. Годара(на кшталт «знімати фільми політично – означає вивчати протиріччя між класами за допомогою зображень та звуків»[28]) можна зрозуміти, що діяльність групи була спрямована не лише на зміст, але на форму, естетику, кіномову.

На базі фільмів періоду групи «Дзига Вертов» виникла теорія контр-кіно, що її апологетами стали кінокритики, захоплені Л. Альтюссером, Р. Бартом, Ж. Лаканом та маніфестами «Cahiers du Cinéma», у першу чергу – Пітер Уоллен та

Ноель Берч(Noel Burch). Журналом-рупором нових критиків став британський «Screen». Варто зазначити, що теорія виросла із теоретичних роздумів, котрими наповнені самі фільми групи «Дзига Вертов», що багато розмірковують над природою кінематографу та самі становлять свого роду кінокритику.

Теорія контр-кіно полягала у слідуванні революційним кінематографом новим цінностям та естетичним принципам, відмінним від принципів так названого «домінантного кіно», під яким об'єднувалося виробництво Голівуду та Мосфільму[49]. Усі засоби ортодоксального доміантного кіно розглядалися як підпорядковані єдиній меті поширення й ствердження панівної ідеології, а тому справжнє контр-кіно не могло обійтися без винайдення своїх революційних рис.

П. Уоллен у статті «Годар і контр-кіно: «Вітер зі Сходу» конструює набір із семи чеснот революційного кіно, що становлять антитезу до семи гріхів доміантного кіно[49]. Утім автор зазначає, що контр-кіно не існує в абсолютному вимірі, але є антитезою до решти кінематографу, котрий воно підважує.

1. Наративній послідовності – порядкові подій, змальованому відповідно до правил причинно-наслідкового зв'язку, П. Уоллен протиставляє непослідовність, руйнування наративу, що його систематично здійснюють Ж.-Л. Годар та Ж.-П. Горен. Головна розповідна лінія, принаймні те, що від неї лишається через численні побічні втручання й відступи, втрачає будь-яку впізнавану послідовність й уподібнюється серії перервних спалахів. Відмову від принципу наративної послідовності П. Уоллен обґрунтовує як необхідність змусити глядача рефокусувати та реконцентрувати свою увагу, мислити та виховувати у ньому критичне сприйняття. Дійсно, стрічки групи становлять радше підбірку різноманітних сюжетів, кадрів, вирізок, фотографій, титрів, пов'язаних, але не спільним причинно-наслідковим зв'язком, а тематично, концептуально. Ці стрічки переважно не мають ніякої чіткої зав'язки, розвитку сюжету, кінцівки, часто закінчуються дуже несподівано, ніби обриваються.

2. Наступна опозиція – протиставлення ідентифікації, емпатії глядача до персонажів та відчуження, дистанціювання, котре досягається такими засобами як невідповідність голосу персонажеві(у фільмі «Вітер зі Сходу» один голос говорить за різних персонажів, а також різні голоси використовуються для озвучення одного персонажу), введення у кінореальність «справжніх людей»(наприклад, операторів), пряме звернення героїв до глядачів, техніка зйомки, коли нарація супроводжується фіксуванням камери на тривалому зосередженні на сторонньому кадрі. Як зауважує Ф. Альбера[8; 15], відбувається цілковите руйнування особистості, суб'єкту, а холодне відсторонення перетворює персонажів на фігури, котрі не відрізняються за своїм статусом від пейзажів та речей. Відчуження тісно пов'язане з руйнуванням наративу. Адже неможливо підтримувати послідовну зв'язність, коли персонажі самі є непослідовними, нецілісними та самокритичними. Так само й пряме звернення до глядача підриває не лише фантазію ідентифікації, але також і поверхню наративу. Це також має спонукати до роздумів. Контр-кіно заміщує викликане ортодоксальним наративом питання «Що далі?» на більш рефлексивне «Для чого це?»

3. Протиставлення прозорості, ясності означника домінантного кіно(«transparency») до притаманного творчості Ж.-Л. Годара прийому самодеконструкції, демонстрації прийому(«foregrounding»). Цей прийом полягає у викритті сконструйованої, фіктивної природи кіно через показ роботи механізмів кіновиробництва(наприклад, демонстрація камер, операторів, гонорарних чеків, введення у фільм самопідривних висловлювань персонажів на кшталт «Це я кажу глядачам» або «Він справжній чи з фільму?»). Таким чином контр-кіно позиціонує себе радше як процес творення знаків, а не як репрезентацію дійсності.

4. Конструкції гомогенного світу(«single diegesis») протистоїть гетерогенний(«multiple diegesis»), неінтегрований світ, а скоріше – множинність світів: можлива наявність персонажів з різних площин(реальність і фікція) та епох. Не лише різні персонажі, але й різні частини фільму можуть промовляти «з різних сторін». Таким чином контр-кіно демонструє плюралізм, існування

безлічі можливостей світоустрою, а отже спонукає ставити під питання існуючий лад.

5. Закритості, самодостатності та самозацикленості комерційного кіно («closure») протиставляється відкритість («aperture»), котра виявляється в інтертекстуальності, наявності значної кількості алюзій, цитат, зіставленні різних дискурсів, думок та значень. Для прикладу можна згадати стрічку «Усе гаразд» (Tout va bien, 1972), де автори дають змогу усім персонажам: начальникові заводу, представникам профспілки, радикальним активістам – говорити за себе, змушуючи глядача власноруч приймати свою позицію.

6. Традиційно присутньому у «розважальному кіно» принципу задоволення П. Уоллен протиставляє принцип незадоволення, що вписується у ширший контекст атак на споживацьке суспільство. Кіно як задоволення прирівнюється до наркотику, що заспокоює маси, придушує їхній революційний потенціал та віддаляє від істинних потреб. Контр-кіно може протиставити задоволенню нудьгу, роздратування, провокацію, відчуття згаяного часу, тощо. Слід зауважити, що не варто поширювати цей принцип до усього фільму в цілому. Адже «Вітер зі Сходу», на базі котрого П. Уоллен і виокремлює революційні ознаки, позначений візуальною красою (і це не лише наша думка – [45]), споглядання якої вже тотожне задоволенню. Ми б конкретизували, що принцип незадоволення радше присутній в окремих епізодах, наприклад, на початку стрічки «Вітер зі Сходу» глядачам пропонується кадр, у якому чоловік та жінка із зв'язаними ланцюгом руками лежать нерухомо на траві. Цей кадр ніби інтригує глядача, але викликана цікавість поступово сходить нанівець, переходячи у відчуття нудьги в міру того, як у застиглому кадрі нічого нового не відбувається десь понад три хвилини.

7. Нарешті останньою чеснотою із набору «virtus» контр-кіно П. Уоллен називає принцип реальності, що покликаний підірвати традиційно властиву кінематографу фіктивність, котра виникає, коли актори втілюються у запропоновані вигадані ролі. Контр-кіно атакує репрезентативність, зчиняє спробу показати справжній світ. Актори часто фігурують саме як актори, а не

як персонажі, а фарба чи кетчуп, що імітують кров, завжди виглядають у Ж.-Л. Годара саме як фарба чи кетчуп.

До формальних стратегій кінематографу групи «Дзига Вертов» звертається і Д. Р. МакБін. Автор приєднується до твердження, що у стрічках групи використовуються стратегії, антитетичні до стратегій комерційного – «буржуазного» кінематографу[35]. Д. Р. МакБін характеризує буржуазний кінематограф як такий, що «прикидається» ніби він є просто відображенням реальності та ніби він ігнорує присутність глядача. Насправді, пише автор, цей кінематограф увесь час грає на емоціях глядача та покладається на механізми ідентифікації, аби переконати його несвідомо брати участь у фантазіях, продюкованих капіталістичним суспільством. Стрічки групи «Дзига Вертов» натомість налаштовані на те, аби викрити ці механізми, продемонструвати, що вони ретельно сплановані та спрямовані на глядача. Д. Р. МакБін наводить приклад із стрічки «Вітер зі Сходу», у котрому привабливий актор на тлі гарного пейзажу із водоспадом звертається безпосередньо до глядачів, закликаючи молоду дівчину, котру він начебто бачить серед залу, «увійти» у світ фільму, аби долучитися до пропонованих у ньому насолод; зображення актора та водоспаду чергується із кадрами оператора, котрий його знімає; цей епізод становить ілюстрацію до акцентованої у стрічці критики домінантного кіно, що приховує реальні проблеми та за допомогою емпатії та ідентифікації цілком затагує глядача у ілюзорний світ. Стрічки групи таким чином мають на меті стимулювати критичну рефлексію глядача над своїм власним становищем, над повідомленням, котре хоче передати фільм, на противагу тому, аби він зосереджувався на репрезентації, пасивно «сидів в очікуванні, доки будуть грати на його емоціях» [35].

Часто генеалогію контр-кіно прив'язують до концепції епічного театру Б. Брехта. Вплив Б. Брехта на засоби контр-кіно зазначали П. Уоллен[49], К. МакКейб[37], Н. Берч[42]. Брехтова теорія ґрунтувалася на принциповому протиставленні двох видів драми – аристотеліанської, що вирізнялася наративною структурою, втягувала глядача у полон репрезентації й змушувала його щиро сприймати ілюзію реальності, котра відбувалася на сцені, та епічної,

яка натомість пропонувала незв'язний перервний наратив, тримала глядача на відстані від репрезентації та спонукала його до критичного мислення[33].

У численних інтерв'ю Ж.-Л. Годар сам вказує вагомість Б. Брехта для фільмів, що виникли після 68-го. Д. Лесадж зазначає особливо важливий вплив «Ме-ті» – незавершеної книги афоризмів та політичних анекдотів, написаної Б. Брехтом в еміграції[31]. У збірці Б. Брехт презентує невеличкі оповідання, в яких персонажі сучасної йому політики, Жовтневої революції та особистого життя Б. Брехта виступають під китайськими іменами як творіння китайського автора Мо-цзи(німецькою перекладено як Ме-ті). Збірка стала основою для звукових доріжок фільмів «Правда» та «Володимир та Роза». У «Правді» Ж.-Л. Годар та Ж.-П. Горен демонструють персонажів Володимира та Розу(Леніна та Люксембург), котрі розмовляють на дидактичний манер героїв Б. Брехта, зміст прямо запозичений з «Ме-ті»[31]. На думку Д. Лесадж, «Ме-ті» став базою і для основної теми фільму «Усе гаразд» - самоусвідомлення індивіда в історичних рамках, через яке проходять персонажі Д. Фонди та І. Монтаня, адже у збірці є окремий розділ під заголовком «Сприймаючи себе історично»(«On Looking at Oneself Historically»)[31].

Вплив на методи Ж.-Л. Годара та Ж.-П. Горена мали представники молодого радянського кінематографу 20-их років – Дзига Вертов(про що свідчить як мінімум назва творчого колективу), а також Сергій Ейзенштейн[41](про генеалогію контр-кіно від кіноавангарду 20-их писав також уже згаданий не раз П. Уоллен у статті «Два авангарди»[50]). Групу «Дзига Вертов» та двох представників радянського авангарду 20-их об'єднує насамперед любов до реальності та антипатія до фікції(сьома честнота контр-кіно). Як пише Ж. Садуль[13], Дзига Вертов та його група Кіноки засуджували будь-яку постановку, тобто узагалі будь-яке звернення до сценарію, акторів, декорацій, павільйону, й проголошували смерть традиційного кінематографу. Слово «сценарій» узагалі було табуйованим у середовищі Кіноків як втілення постановки, фікції, використовувався так званий «сирий матеріал» – зображення людей, котрі не були попереджені про зйомку, хроніки та архіви. Жага до витіснення фікції реальністю виявлялася й у С. Ейзенштейна, котрий

ще в часи своєї театральної кар'єри ставив п'єсу «Протигази» на території Московського газового заводу, а п'єса «Мексиканець» узагалі кожного разу закінчувалася по-різному через те, що сцена бою між двома персонажами замінювалася реальним боєм, в котрому брав гору то один, а то й інший актор. Це на додачу до того, що С. Ейзенштейн, будучи вже кінорежисером, знімав переважно непрофесійних акторів з реального життя, котрі часом грали самі себе. По-друге, стрічки радянських авангардистів безпосередньо зачіпали соціальну та політичну тематику, що близьке до політичноангажованого бачення Ж.-Л. Годара та Ж.-П. Горена. І по-третє, наріжним каменем у творчості Дзиги Вертова та С. Ейзенштейна був монтаж. Надважлива функція монтажу була характерною для усього радянського візуального авангарду. На початку 20-их майже синхронно Дзига Вертов та С. Ейзенштейн винаходять схожі теорії кіномонтажу – «монтаж у часі й просторі» та «монтаж атракціонів». Ці підходи об'єднувала доцільність використання непов'язаних між собою в реальності кадрів(віддалених у часі чи просторово у випусках «Кіноправди» Дзиги Вертова; чи кадрів з різних сфер – сцена розправи у «Стачці» С. Ейзенштейна, перемежована кадрами з бійні) задля досягнення цілісного тематичного ефекту. Використання таких розрізнених фрагментів із спільним тематичним остовом надважливе й гіпертрофоване у фільмах Ж.-Л. Годара та Ж.-П. Горена. До того ж передчуваючи методи Ж.-Л. Годара та Ж.-П. Горена Дзига Вертов передбачав виникнення «радіовуха» - аналогічного звукового монтажу і навіть використовував як елемент монтажу титри(тобто не як пояснення до візуального образу, а саме як елемент монтажу)[13].

Так Ж.-Л. Годар та Ж.-П. Горен широко використовували методи монтажу на різних рівнях кіномови, Р. Перлматтер виділяє такі монтажні стратегії, застосовані у фільмі «Радість Пізнання»[41]: 1) монтаж слів та зображень, що виявляється у відокремленні слів від їхніх значень та асоціацій із зображенням; 2) звуковий монтаж – аналіз окремого буття звуку, його функцій по відношенню до зображення та хронотопу; 3) просторовий монтаж – застосування *tabula rasa*, чорного екрану; 4) рольовий монтаж – чергування різних рефлексивних станів та свідомостей персонажів.

На думку кількох дослідників[41][38], у монтажних методах групи «Дзига Вертов» вагомим є концепт нуля – такого стану звуків та зображень, коли вони є ізольованими та звільненими один від одного, що дозволяє по-інакшому їх сприймати та розуміти. Базовою тут є потреба переоцінити свої асоціації із кінематографічними знаками, виявити додані до них конотації. Концепт нуля виявляється і самими персонажами стрічки «Радість пізнання» під час розмов про взаємостосунки між політикою та кіно:

- Давай почнемо з нуля

- Ні, необхідно спочатку повернутися до нуля[38].

Концепція нуля – кінематографічний варіант нульового рівня письма – впроваджена під впливом ідей Р. Барта. Нульовий рівень письма, за Р. Бартом, - нейтральний тип письма, мова на денотативному рівні, очищена від доданих конотацій, аксіологічних, моральних чи ідеологічних суджень. Таким чином монтаж Ж.-Л. Годара та Ж.-П. Горена можна порівняти із бартівським розумінням поезії, котра руйнує функціональний зв'язок між елементами мови, а отже намагається нейтралізувати письмо[2; 76-77].

Про особливості годарівського підбору візуальних образів пише і Ж. Дельоз. Згідно з його аналізом[6; 496], у монтажній методиці Ж.-Л. Годара не може йти мова про асоціації; коли обирається образ, йдеться радше про те, аби вибрати інший образ, що індукує прогалину між ними. Ця операція керується не асоціативністю, а радше диференціюванням; тобто якщо дано один потенціал, то потрібно вибрати інший, але не будь-який, а такий, аби між ними утворилася різниця потенціалів(про важливість зсувів та трансформацій у кінематографі Ж.-Л. Годара пише і М. Ямпольський[17; 244]). Мова йде про те, аби вийти за межі ланцюжка образів та асоціацій, а самі образи радикально поставити під сумнів. Згадує Ж. Дельоз[6; 497] і те, що звук стає також об'єктом особливого кадрування, котре нав'язує прогалини і диференційне прочитання кадруванню візуальному. Візуальним, звуковим образам та їх поєднанню – усьому притаманні численні прогалини. Сам Ж.-Л. Годар схожим чином характеризує свою монтажну роботу: «Інколи класова боротьба – це боротьба одного зображення з іншим чи одного звуку з іншим. У фільмі це

боротьба зображення зі звуком та звука із зображенням. Фільм – це звук, що протистоїть іншому звуку»[5], або ж: «Задача для нас полягає у тому, аби накладати правильні звуки на все ще брехливе зображення»[5].

Підсумовуючи ще раз наголосимо, що контр-кінематограф вимагає рефлексивності; як зауважує Д. Кономос[23], це кіно є медіумом із зображень та звуків, де перегляд тотожний думанню, а думання – перегляду. Творчість Ж.-Л. Годара та Ж.-П. Горена прекрасно демонструє, що фільм може бути засобом критики та навіть кінокритики. Усіма своїми ознаками їхнє кіно демонструє свою «штучну» природу, вип'ячує свій означник, не даючи змоги забути, що фільм – текст(а не безпосередньо реальність), висловлений власною знаковою системою. До того ж кожен фільм – це повідомлення, контр-кіно вимагає, аби глядач завжди мав це на увазі, бо він(фільм), як кожне повідомлення, має свого адресата, адресанта та мету. Стрічки групи «Дзига Вертов» становлять водночас і радикальну кінокритику у дусі «Cahiers du Cinéma»(наголошують на важливості форми і змісту, що гарно простежується у тому, що у стрічках критикуються як ідеологізовані формальні засоби домінантного кіно, так і відсутність політичного наповнення в авангардних, андеграундних фільмах).

IV.2. Критика та зауваження до теорії контр-кіно

Теорія контр-кіно та канон радикальної естетики, викладений вище, спричинили довколо себе цікаву полеміку. Як мінімум впродовж цілих десяти років після публікації статті П. Уоллена постійно з'являлися нові дослідження, присвячені цій темі, уточнення і критика.

Зазнала критики позиція про зв'язок естетики контр-кіно та ідей Б. Брехта. У статті «Епічний театр та контр-кіно» А. Ловелл вказує на значні відмінності між підходами Б. Брехта та стратегіями, задіяними у стрічці «Вітер зі Сходу»[34]. Ж.-Л. Годар та Ж.-П. Горен, на думку дослідника, пропонують агресивну щодо глядачів, наступальну позицію, настирливий швидкий темп, яскраві кольори, перевантаження політичними та художніми покликаннями, фільм провокує і дратує глядача, тоді як Б. Брехт надає значної ваги не

провокації, а насолоді у навчальній функції мистецтва, й подекуди всупереч концепції епічного театру від глядача радше вимагається не критичне відсторонення, а ідентифікація з персонажем-критиком чи з критичним підходом, що його пропонує автор(наприклад «Мати»)[33].

А. Ловелл критикує і саму контр-естетику фільмів групи, зауважує, що протиставляючи її голівудській продукції, критики, наприклад П. Уоллен, випускають і деякі її паралелі з тими ж голівудськими стратегіями[34]. На думку А. Ловелла, агресивний, провокативний та динамічний підхід, присутній у стрічці «Вітер зі Сходу», близький стратегіям шокування глядачів через ефекти, швидкість та перервність, що притаманно таким секторам голівудського кіно як кримінальні фільми, комедії (crazy comedy), мультфільми.

Контр-теорія та естетика зазнали й звинувачень у надмірному елітаризмі. А. Ловелл коментує фільм «Вітер зі Сходу»: «Кількість голосів, швидкість, з якою вони розмовляють, коло питань, яких торкаються, створюють складнощі у спробі відслідкувати будь-який наведений аргумент»[34]. Сприйняття фільмів групи і Ж.-Л. Годара зокрема схожим чином коментує і С. Даней[8; 7]: «Ім'я Годара – приблизно те ж, що колись ім'я Пікассо. Воно стало синонімом «мистецтва» у сенсі збоченого авангардизму, незрозумілого масам». Д. Б. Полан услід за Д. Альтер[42] закидає критикам «семіотичний тероризм», доступність радикальної теорії високочолом інтелектуалам, її відхід від завдань освіти широкого загалу, через що ряд редакторів звільнився з журналу «Screen», спричинивши після цього дебати про роль критичної теорії. Надмірну ізольованість та самозацикленість критичної кінотеорії засуджує і С. Форсіс, зазначаючи інституціалізацію критики та втрату контактів за межами академії[27; 269-272].

Теорія контр-кіно зазнала й звинувачень у формалізмі – наданні домінантного значення естетиці, що загрожує редукуванням політичного кіно до «нових авангардних форм». Так Дана Б. Полан зазначає, що багато елементів контр-кіно застосовується у фільмах, які зовсім не можна назвати політичними, більше того ці елементи часто трапляються у мультфільмах виробництва

Голівуду – цього, з точки зору контр-критиків, розсадника постулатів панівної ідеології. Отож, постулює Д. Б. Полан, текстуальна саморефлексивність властива мистецтву взагалі і не визначає мистецтво політичне. Задля ілюстрації дослідник наводить приклад використання саморефлексивного прийому у «Дак Амак» («Duck Amuck»), що його він називає кульмінацією експериментальних можливостей голівудських мультфільмів[42]. Цікаво, що мультфільм випущений у 1953 році, тобто аж за п'ятнадцять років до появи групи «Дзига Вертов» та її революційних методів. Отож, предмет стрічки – сама природа анімаційної техніки, герой мультиплікаційного фільму – Даффі Дак – зазнає різноманітних знущань від руки власного ж аніматора у постаті іншого персонажа – Багс Бані. Мультфільм цілком самосвідомий у своїй сутності кінопродукту і, згідно з коментарем Річарда Томсона[42], становить гарний зразок діалектичної ідеї про кіноелементи Ноеля Берча: плани, простори, дії, персонажі, зображення, звуковий ряд – усі елементи знаходяться у взаємостосунках постійного конфлікту. Отож, констатує Д. Б. Полан, діалектична ідея Н. Берча так далека від політики, як далекий від неї «Дак Амак»(тут ми відходимо від тези, боуцімто все кіно можна вважати політичним, тобто таким, що відображає ідеологію як дух часу, та маємо на увазі наявність очевидного політичного наповнення). Комерційне кіно не остерігається протиріч ні на рівні форми, ні змісту, адже песимізм і антагонізм також властиві Голівуду, однак(і це є наріжним каменем відповідно до викладу Д. Б. Полан), ці протиріччя від'єднуються від своїх соціальних та історичних умов. Тобто політичним кінематографом він вважає такий, що дані умови робить видимими та акцентує на них увагу, незалежно від того яку форму – реалістичну чи модерністську – такий кінематограф обирає[42].

Важливість експліцитного політичного змісту у фільмах Ж.-Л. Годара зауважує і згаданий вище П. Уоллен, викладена котрим теорія теж торкалася формальних характеристик контр-кіно. Не зважаючи на домінанту у радикальній творчості Ж.-Л. Годара означника, означуване, на думку дослідника, не розчиняється і грає свою вагому роль[50].

IV.3. Політична проблематика у стрічках групи

Дійсно стрічки групи «Дзига Вертов» постійно порушують політичні теми, що висвітлюються часом у сюжеті, інколи у закадрових коментарях, титрах та фотографіях. Наведемо перелік цих тем за працями Д. Лесадж «Ліва політика Годара та Горена, 1967-1972»[31], «Вітер зі Сходу» Годара та Горена. Дивлячись на фільм політично»[32] та із власного досвіду перегляду стрічок:

Тематика стрічок групи завжди зосереджена довкола соціальних рухів: робітничого – страйк працівників м'ясного комбінату в «Усе гаразд», виступи в рамках подій травня 68-го у стрічці «Фільм як фільм»; студентського – стрічки «Боротьба в Італії», «Фільм як фільм», «Володимир та Роза», в останньому фігурують покликання на рух чорношкірих, феміністичний рух. Активісти – персонажі всіх стрічок групи, часом грають самих себе. У центрі зацікавленості Ж.-Л. Годара та Ж.-П. Горена рух спротиву, котрий рівнозначно можуть представляти французькі гошисти та палестинські бійці.

Критика так званого «ревізійонізму»(цим словом таврувався Радянський Союз та західні комуністичні партії, трейд юніони), тобто антисистемних рухів(якщо згадати І. Валлерстайна), котрі прийшли до влади чи інституціалізувалися, однак не виконали покладених на них сподівань у «зміні суспільства», здійснювалася, приміром, у стрічках «Вітер зі Сходу» та «Правда». У «Вітрі зі Сходу» ревізійонізм уособлює вбраний у сюртук(що має викривати його пристосування до буржуазних цінностей) представник трейд-юніону, котрий замість того, аби допомагати мешканцям Третього світу на практиці, дарує їм книгу під назвою «Як читати Капітал» та з присвятою «З дружбою та співчуттям до населення Третього світу». Радянський Союз часто фігурує в одному контексті із західними агресорами – США, Ізраїлем. Ці країни разом із Францією розглядаються разом і зводяться до спільного знаменника у багатьох епізодах. Наприклад, у фрагменті зі стрічки «Володимир та Роза» один із персонажів по черзі виголошує назви цих країн, тоді як другий систематично повторює «Sieg Heil!», підіймаючи вгору праву руку. Славнозвісний американський імперіалізм узагалі тема, до якої Ж.-Л. Годар звертався чимало разів навіть у своїх ранніх стрічках. Що ж до фільмів групи, то у них ця тема

представлена у коротких символічних епізодах, титрах, натяках. Наприклад, ковбой із стрічки «Вітер зі Сходу», що веде за собою прив'язаного на мотузці бранця, проголошує: «Я – General Motor»; в іншому епізоді фільму у титрах бачимо слово «репресія» («répression»), написане через два значки \$\$, після цього у кадрі з'являється рука, що силоміць занурює голову персонажа у воду. Натяки на політику Радянського Союзу з'являються у вигляді плакату із зображенням Й. Сталіна, на котрому маркером дописана фраза: «Розшукується за вбивства». Аби продемонструвати свою опозицію до Ізраїлю Ж.-Л. Годар та Ж.-П. Горен приїжджали в Палестину для зйомок активістів ФАТХ та Демократичного Фронту, що мали стати основою для фільму «До перемоги» (Jusqu'à la victoire). Однак цей фільм лишився незавершеним через те, що за кілька тижнів після завершення зйомок більшість протагоністів стрічки загинула, що перевернуло концепцію фільму. Утім за відзнятими матеріалами був створений інший фільм – «Тут і там».

Має місце і висвітлення сексизму. Цьому присвячена сцена із фільму «Вітер зі Сходу», у котрій зображується ковбой із молодою жінкою у рожевій сукні, котрі їдять з однієї тарілки. На думку Д. Лесадж[32], зображення жінки, котра їсть з тарілки чоловіка, мало на меті продемонструвати залежність жінки від чоловіка у буржуазному суспільстві. До того ж нерівноправність та подвійні моральні стандарти демонструються через репліки персонажів: жінка говорить виключно правилами ввічливості на кшталт «Мий руки перед їжею», «Будь чемною зі своїм батьком», тощо, тоді як усі фрази чоловіка становлять вульгарні вислови. Тема патріархального суспільства зачіпається й у стрічці «Усе гаразд», один із епізодів котрої присвячений розмові героїні Д. Фонди зі своїм чоловіком, у котрій вона розповідає про «фалократію», демонструючи фотографію фалосу. Звернення до проблеми сексизму було вкрай актуальним, якщо згадати жорстку патріархальність тогочасної Європи, адже французькі жінки отримали право голосу не так давно – у 1944 році, а право на аборт та контрацепцію з'явилося на початку 70-их.

Порушується тема впливу ідеологічних державних апаратів на свідомість. У стрічках «Боротьба в Італії», «Радість пізнання» досліджується вплив

ідеології на повсякденну практику. На думку Д. Лесадж, фільм «Боротьба в Італії» структурований цілком довкола дослідження ідеології та щоденного життя та натхненний ідеями Л. Альтюссера. Стрічка зображує різноманітні сфери з життя героїні – політичну діяльність, сімейне життя, зустрічі з коханцем, покупки, відвідання занять. Візуально різні сцени об'єднані чорними кадрами. Поступово героїня розуміє, що ідеологія виявляє себе у цих практичних ритуалах, а кожна сфера її життя послуговує збереженню існуючих виробничих відносин, після цього візуальна репрезентація виробничих відносин у вигляді зйомки роботи на фабриці заміщує чорні кадри.

Втілення ідеології у ЗМІ та візуальній культурі висвітлюється стрічкою «Лист до Джейн», котра аналізує ідеологічні засновки на котрих ґрунтується фотографія(ракурс, фокус, коментар, тощо) Д. Фонди у Північному В'єтнамі, надрукована у журналі правого спрямування «Експрес».

Стрічка «Радість пізнання» цілком присвячена обмірковуванню зображень як кодифікованих ідеологією та маніпульованих технологіями та медіа. Ж.-Л. Годар систематично пропонує переопис зображень за допомогою текстового коментаря або через співставлення двох зображень задля того, аби здобути нове значення. Гра із значенням досягається також через сполучення одного й того ж зображення з різними коментарями задля того, щоб продемонструвати відсутність якогось остаточного стійкого значення. Наприклад, типова для реклами та решти продуктів масової культури світлина із зображенням напівроздягненої жінки, доповнюючись написом «être libre»(з французької - «бути вільним»), змушує критично прочитувати канонічну репрезентацію жіночого тіла у патріархальному суспільстві як об'єкта у першу чергу. Або ж режисери надають нового акценту фотографії облич двох в'єтнамських дітей крупним планом з написом «Джонсон», зіставляючи її із зображенням зазнімкованих більш загальним планом наляканих жінок разом з дітьми, на котрому написано «Гітлер».

Ідеологічна функція кінематографу є основною темою стрічки «Вітер зі Сходу». Закадровий голос у «Вітрі зі Сходу» прирівнює радянське та голівудське кіно, як таке, що послуговується однаковими зображеннями, а отже

однаковими ідеологічними засновками. Критики зазначають і фільми Третього світу, авангардне й андеграундне кіно. Як зазначає закадровий голос: «Кіно без табу, окрім класової боротьби».

На початку фільму «Усе гаразд» є фрагмент, котрий також можна трактувати як роздуми про функцію кінематографа. Режисери демонструють чеки із величезними сумами грошей, котрі вони заплатили зіркам, асистентам, операторам, декораторам і решті немалою складу кінематографічної групи. Ця сцена наштовхує на думку про кінематограф як сферу, що цілком контрольована крупним капіталом, а отже – обслуговує його інтереси.

Роль інтелектуала у боротьбі, тема співвідношення публічного та приватного зачіпається у стрічках «Усе гаразд», «Лист до Джейн», «Боротьба в Італії». Ж.-Л. Годар та Ж.-П. Горен завжди прив'язують персонажів до історичного контексту. У такому ж ракурсі можна дивитися і на роботу «Фільм як фільм», у котрій розмови окремих індивідів – двох робітників та трьох студентів – накладаються на документальні матеріали. Приватне демонструється як міцно сполучене з публічним, а особисте - з історичним.

Роблячи підсумок, наголосимо, що група «Дзига Вертов» становить дуже цікаве та особливе явище стильової та ідейної єдності. Адже, як зазначає Р. Барт: «Примітно, що супротивники буржуазії в естетиці, як правило, байдужі, а то й прив'язані, до її визначних рис у політиці. І навпаки, політичні суперники буржуазії нехтують критикою її глибинних уявлень, часом навіть їх поділяють. Буржуазії на руку така незгуртованість її супротивників, вона допомагає їй приховувати своє ім'я»[1; 266].

IV.4. Найближчі аналогії до творчості групи «Дзига Вертов»: Ж.-М.

Штрауб та Д. Юїс

Під кінець стрічки «Радість пізнання» персонажі, розмовляючи, вказують, що половина кадрів у фільмі відсутня та що їх дознімуть інші режисери: Бертолуччі, Роша, Штрауб.

З цих трьох, безперечно, найближчий Ж.Л. Годару та Ж.-П. Горену Жан-Марі Штрауб(Jean-Marie Straub), режисер французького походження, що

емігрував у 1958 році у Німеччину, аби не брати участь у Алжирській війні, та зняв більшість своїх фільмів у Німеччині та згодом в Італії у співпраці із Даніель Юїє (Danièle Huillet). Спорідненість між Ж.-М. Штраубом і Д. Юїє та групою «Дзига Вертов» полягала, у першу чергу, у спільному погляді на форму твору мистецтва, що має також бути радикальною на підтримку змісту [47]. Як і Ж.-Л. Годар, Ж.-М. Штрауб дотримувався лівих поглядів та засуджував політичні стрічки із лівим «повідомленням», якщо вони не поривали із детермінованими суспільством традиційними для «буржуазного» кіно засобами, як «ілюзіонізм», зазіхання на репрезентацію реальності, прозорість, психологічне залучення, чітка причинно-наслідкова зв'язність. Ж.-М. Штрауб та Д. Юїє натомість ставлять ці засоби під питання, деконструюють їх у найкращих традиціях контр-кіно, розміщуючи опозиційні змісти в опозиційних формах. Знаковим є те, що короткометражна стрічка Ж.-М. Штрауба та Д. Юїє «Будь-яка революція – кидання костей» присвячена серед інших і Жану Нарбоні, одному з авторів радикальної кінотеорії «Cahiers du Cinéma», про засади котрої ми вже писали вище.

Як ідеологічно навантажену розглядали режисери, наприклад, техніку дубляжу, що є, на їхню думку, засобом творення ілюзіоністського кіно, в котрому «губи, котрі рухаються на екрані, слова, які ми чуємо, й сам простір стають ілюзорними» [30; 323]. На противагу дубляжу Ж.-М. Штрауб та Д. Юїє надають перевагу прямому звукові, що часом може продовжувати лунати у пустому кадрі, нагадуючи про існування світу за межами рамки кадру.

Ж.-М. Штрауб та Д. Юїє не мають на меті презентувати ні мову, ні жести як натуралістичні чи правдоподібні, «замість бажання створити враження акторові радше слід показати правду, тобто те, що він цитує» [47]. На думку Ж.-М. Штрауба, будь-яка процедура «вживання в роль» уже є фікцією, через що він надає перевагу непрофесійним акторам, від котрих не вимагає ні «гри», ні жодної інтерпретації ролі.

Радикальним прийомом Ж.-М. Штрауба та Д. Юїє є і специфічне кадрування, протилежне до прийнятої манери репрезентації, що, на думку М. Уолша, підриває можливість ідентифікації з персонажами [47]. Режисери грубо

порушують правило 180 градусів, наголошуючи радше на матеріальності відзнятого, аніж на прозорості. Камера у Ж.-М. Штрауба ніколи покійно не слідує за рухом персонажів, а радше слідує власній логіці. Часом використовуються і «порожні» кадри, або ж частина тіла чи обличчя героя може бути «відрізана» рамкою кадра, що очевидно суперечить законам «гарної композиції». Ключові дії подекуди узагалі не репрезентуються.

Трапляється у авторів і систематичне розведення звуку та зображення. А другорядні звуки часом заглушують діалоги.

Стрічки Ж.-М. Штрауба складні, вимагають ментальної активності глядача, рефлексії.

Загалом усі методи режисерів націлені на те, щоб не дозволити глядачу «увійти» у вигаданий світ стрічки, ідентифікуватися з її персонажами.

Роботи Ж.-М. Штрауба та Д. Юїє переважно відсилають до інших творів, бо ґрунтуються на новелах, оперех, п'єсах.

Ж.-М Штрауб та Ж.-Л. Годар висловлювали обопільне захоплення, і Ж.-Л. Годар допомагав фінансувати стрічку «Хроніка Анни Магдалени Бах».

Висновки

Поняття ідеології неможливо обмежувати визначенням «хибна свідомість», ідеологія охоплює всі можливі символічні описи суспільства та ставлення до нього, до того ж будь-які знання про суспільство не можуть існувати поза межами якогось «словника», дискурсу – набору фіксованих значень.

Три найпотужніші ідеології XIX-XX ст. зародилися як відповідь на події Великої французької революції і відрізнялися ставленням до існуючих суспільних ієрархій та можливості їхньої зміни. Радикальна, або ліва, ідеологія виникла найпізніше, відокремившись після 1848 від ліберальної. Радикальна ідеологія вимагала якнайшвидших суспільних змін у напрямку демонтажу класової ієрархії та експлуатації. «Нові ліві» виникли внаслідок розчарування у політиці «антисистемних» режимів, що були при владі у більшості країн після 1945 року. «Новим лівим» рухам притаманне однозначне відмежування від політики Радянського Союзу та європейських комуністичних партій, а також засудження некласових форм пригнічення: расизму, сексизму, колоніалізму.

Активізація лівих рухів у 60-их сприяла виникненню лівого політичного кінематографу, котрий був чутливим до історичного та соціального контексту, торкався спектру таких політичних проблем, як деколонізація Алжиру, В'єтнамська війна, Арабо-Ізраїльський конфлікт, студентські та робітничі хвилювання.

Французький кінематограф перебував у тісному взаємозв'язку з подіями «Червоного травня», під впливом атмосфери якого відбулася дискусія про можливу перебудову кіноіндустрії у рамках Генеральних штатів французького кінематографу, а також з'явилася радикальна теорія кіно, що надавала великого ідеологічного значення кінематографічним засобам. На хвилі підвищення уваги до формальних ознак кіно з'являється радикальна кінематографічна група «Дзига Вертов», стрічки якої самі певною мірою були теоретичними маніфестами, присвяченими дослідженню ідеології на рівні граматики «домінантного» кіно. Через критику «ілюзійонізму» та ідентифікації режисери групи винаходять власні опозиційні кіно-принципи, у певних рисах подібні до

кінематографу ситуаціоністів. Окрім радикальної форми, стрічки групи «Дзига Вертов» порушували спектр політичних питань. Тобто своєрідною квінтесенцією творчості колективу була вимога вкладати «нові радикальні значення у нові радикальні форми».

Цікаво, що взагалі увесь ангажований кінематограф 60-70-их, окрім спільної тематики, мав схожі формальні риси: тяжіння до документального та телевізійного жанрів, застосування техніки фронтального репортажу, акцентуація на монтажній роботі, використання цитат та архівних матеріалів, тенденція до усунення фігури наратора.

Розглянувши французький кінематограф в ідеологічному та історичному контексті, ми зауважили, що тема радикального політичного кінематографу має перспективи подальшого дослідження, адже практично водночас він з'являється і в інших країнах: Німеччині, Італії, країнах Латинської Америки.

Список використаної літератури

1. Барт Р. Миф сегодня // Мифологии. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 2000. – С. 233 – 286
2. Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. - М.: ИГ Прогресс, 2000. - С. 50-96
3. Валлерстайн И. Миросистемный анализ: введение. – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2006. - 248 с.
4. Валлерстайн И. Конец знакомого мира: Социология XXI века. – М.: Логос, 2004. - 368 с.
5. Годар о Годаре // http://biblioteka.teatr-obraz.ru/files/file/Knigi_kino/Godar-o-Godare.doc
6. Делёз Ж. Кино. - М.: Ad Marginem, 2004. - 623 с.
7. Жанкола Ж.-П. Кино Франции 1958-1978. – М.: «Радуга», 1984. – 314 с.
8. Жан-Люк Годар. Страсть между черным и белым / Сост. Ямпольский М. – М., 1991. – 318 с.
9. Жижек С. Некоторые политически некорректные размышления о насилии во Франции и не только // Логос. – 2006. №2. – С. 3-25
10. Зонтаг С. «Мюриель» Рене // Проти інтерпретацій та інші есе. – Львів: Кальварія, 2006. – С. 244-253
11. Кузнецов С. По ту сторону иметь и казаться: от Исидора Изу до Малколма Макларена, далее — везде //«НЛО» 2003. №64
12. Рікер П. Идеология та утопія. – К.: Дух і літера, 2005. – 386 с.
13. Садуль Ж. Всеобщая история кино Т.4 // http://zmier.info/index.php?option=com_content&view=article&id=194&Itemid=236
14. Тарасов А. Годар как Вольтер // http://scepstis.ru/library/id_835.html

15. Филиппов С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа // <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/7261>
16. Филлипс Л., Йоргенсен М. В. Дискурс-анализ: теория и метод. – Харьков: Гуманитарный Центр, 2004. – 334 с.
17. Ямпольский М. Читая Годара. Заметки на полях годаровских текстов. // Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. - С. 244-248
18. Aaron M. Spectatorship. The power of looking on. – London: Wallflower press, 2007. – 322 p.
19. Agamben G. Le cinéma de Guy Debord // Image et mémoire. – 1998. №14. - P. 65-76 // <http://www.egs.edu/faculty/giorgio-agamben/articles/le-cinema-de-guy-debord/>
20. Althusser L. Ideology and Ideological State Apparatuses // Lenin and Philosophy and Other Essays, Monthly Review Press, 1971
21. Blackledge P. The New Left's renewal of Marxism // <http://www.isj.org.uk/?id=251>
22. Comolli, Jean-Luc; Narboni, Jean. (1969) Cinema/Ideology/Criticism. // Film Theory and Criticism. Introductory readings / Ed. by L. Braudy, M. Cohen, - New York, Oxford: Oxford UP, 1999. - P. 752 - 759.
23. Conomos J. Only the Cinema // http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/14/godard_conomos.html
24. Dewyer Stephen G. Recollecting Fragments of 1968 in Chris Marker's A Grin without a Cat // http://www.stephengdewyer.com/Recollecting_Fragments_of_1968_in_Chris_Marker%27s_A_Grin_without_a_Cat.html
25. Elshaw G. Cinétracts // The Depiction of late 1960's Counter Culture in the 1968 Films of Jean-Luc Godard// <http://elshaw.tripod.com/jlg/Cinetracts.html>
26. Forbes S. The cinema in France after New wave. – London: The Macmillan press LTD, 1992. - 337p.

27. Forsyth S. MARXISM, FILM AND THEORY: FROM THE BARRICADES TO POSTMODERNISM // THE SOCIALIST REGISTER. – 1997. P. 265-287

28. Godard J.-L. "What Is To Be Done?" // Afterimage no. 1, April 1970.

29. Hall S. The rediscovery of "ideology": return of the repressed in media studies // <http://www.ramwan.net/restrepo/hall/the%20rediscovery%20of%20the%20ideology.pdf>

30. Jean-Marie Straub and Danièle Huillet Direct sound: an interview // Film Theory and Criticism. Introductory readings / Ed. by L. Braudy, M. Cohen, - New York, Oxford: Oxford UP, 1992. – P. 320-323

31. Lesage J. Godard and Gorin's left politics, 1967-1972 // Jump Cut. – 1983. № 28. - P. 51-58
<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC28folder/GodardGorinPolitics.html>

32. Lesage J. Godard-Gorin's Wind from the East Looking at a film politically // Jump Cut. - 1974. № 4. - P. 18-23

33. Lovell A. Epic theater and the principles of counter-cinema // Jump Cut. - 1982. № 27. – P. 64-68
<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC27folder/EpicThCounterCinema.html>

34. Lovell A. Epic theater and counter cinema, part 2 // Jump Cut. – 1983. № 28. – P. 49-51
<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC28folder/EpicCounterCinema.html>

35. MacBean J.R. Vent d'Est or Godard and Rocha at the Crossroads
<http://books.google.com/books?id=eipFPdpVadgC&printsec=frontcover&lr=&hl=uk#v=onepage&q=&f=false>

36. Matias D. The Estates General of the French Cinema, May 1968 // Screen 13(1972). - P. 58-89

37. McCabe C. Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses // Screen 15,2 (1974). - P. 7-27
38. Monaco J. Le Gai Savoir Picture and act—Godard's plexus // Jump Cut. - 1975. № 7. - P. 15-17
39. Muhle M. Aesthetic realism and subjectivation. From Chris Marker to the Medvedkin Groups // <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=920>
40. O'Donoghue D. La Chinoise, ou plutôt à la chinoise: un film en train de se faire // <http://archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/05/37/chinoise.html>
41. Perlmutter R. Le Gai Savoir Godard and Eisenstein—notions of intellectual cinema // Jump Cut. – 1975. № 7. – P. 17-19
42. Polan Dana B. Brecht and the politics of self-reflexive cinema // Jump Cut. – 1974. № 1 <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC17folder/BrechtPolan.html>
43. Rasmussen M. B. Anti-film: Hurlements en faveur de Sade // http://pov.imv.au.dk/Issue_16/section_1/artc5A.html
44. Thirlwell A. Forever young // The Guardian, Saturday 18 April 2009 // <http://www.guardian.co.uk/film/2009/apr/18/nouvelle-vague-film-cinema>
45. Ulman E. Jean-Pierre Gorin // <http://archive.sensesofcinema.com/contents>
46. Walsh M. Chris Marker's A Grin without a Cat(1993, France). Reedited from Le fond de l'air est rouge, 1977 // http://muse.jhu.edu/journals/the_moving_image/v003/3.1walsh.html
47. Walsh M. Political formations in the cinema of Jean-Marie Straub // Jump Cut. – 1974. № 4. – P. 12-18
48. Williams T. Relations Between the Sexes in the Cinema of the Nouvelle Vague // <http://www.well.ac.uk/cfol/relations.asp>

49. Wollen P. (1972) Godard and Counter-Cinema: Vent d'Est // http://books.google.com.ua/books?id=g9Xra5RTVL0C&pg=PA74&lpg=PA74&dq=wollen+godard+and+counter+cinema&source=bl&ots=EMCC2YPw4j&sig=L_5cUp4aR6KsSAjPRMPtJcFAOMI&hl=uk&ei=2facS83rLoWqmgOI8a2fCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=8&ved=0CCgQ6AEwBw#v=onepage&q=wollen%20godard%20and%20counter%20cinema&f=true

50. Wollen P. THE TWO AVANT-GARDES: First published in Studio International, November/December 1975 // <http://www.medienkunstnetz.de/source-text/100/>

Фільмографія

1. «На останньому подиху»(À bout de souffle)

1959, Франція, 89 хвилин

Режисер: Ж.-Л. Годар

Сценарій: Ж.-Л. Годар, Ф. Трюффо

Оператор: Р. Кутар

Актори: Ж.-П. Бельмондо, Д. Сіберг

Виробництво: Impéria Films, Société Nouvelle de Cinéma

2. «Хіросіма, моя любов»(Hiroshima mon amour)

1959, Франція/Японія, 88 хвилин

Режисер: А. Рене

Сценарій: М. Дюра

Оператори: С. Верні, М. Такахасі

Актори: Е. Ріва, Е. Окада, Б. Фрессон

Виробництво: Argos Films, Como Films, Daiei Studios, Pathé Entertainment

3. «Чотириста ударів» (Les quatre cents coups)

1959, Франція, 99 хвилин

Режисер: Ф. Трюффо

Сценарій: Ф. Трюффо, М. Муссі

Оператор: А. Деке

Актори: Ж.-П. Лео, К. Мор'є, А. Ремі, Г. Декомбль, Ж. Фламан, П. Оффе...

Виробництво: Les Films du Carrosse

4. «Прекрасний травень»(Le Joli mai)

1962, Франція, 165 хвилин

Режисер: К. Маркер, П. Ломм

Сценарій: К. Маркер, К. Варлен

Оператори: Е. Беккер, Д. Клерваль, П. Ломм

5. «Мюріель, або час повернення»(Muriel Ou Le Temps D'Un Retour)
1963, Франція/Італія, 115 хвилин
Режисер: А. Рене
Оператор: С. Верні
Актори: Д. Сейріг

6. «Далеко від В'єтнаму»(Loin du Vietnam)
1967, Франція, 120 хвилин
Режисери: Й. Івенс, К. Лелуш, А. Варда, Ж.-Л. Годар, К. Маркер, А. Рене...
Монтаж: Ж. Меп'ель
Виробництво: SLON

7. «Безумець П'єро»(Pierrot le fou)
1965, Франція/Італія, 112 хвилин
Режисер: Ж.-Л. Годар
Сценарій: Ж.-Л. Годар, Л. Уайт
Оператор: Р. Кутар
Актори: А. Каріна, Ж.-П. Бельмондо
Виробництво: Dino de Laurentiis Cinematografica, Rome Paris Films, Société
Nouvelle de Cinématographie (SNC)

8. «Чоловіче/Жіноче»(Masculin/Féminin)
1966, Франція/Швеція, 104 хвилини
Режисер: Ж.-Л. Годар
Сценарій: Ж.-Л. Годар
Оператор: У. Карент
Актори: Ж.-П. Лео, М. Жобер, Ш. Гойя, М. Дебор
Виробництво: Anouchka Films, Argos Films, Sandrews, Svensk Filmindustri
(SF)

9. «Дві чи три речі, які я знаю про неї»(2 ou 3 choses que je sais d'elle)
1967, Франція, 95 хвилин
Режисер: Ж.-Л. Годар
Сценарій: К. Вімне, Ж.-Л. Годар
Оператор: Р. Кутар
Актори: М. Владі, А. Дюпре
Виробництво: Argos Films, Anouchka Films, Les Films du Carrosse, Parc Film
10. «Китаянка»(La Chinoise)
1967, Франція, 96 хвилин
Режисер: Ж.-Л. Годар
Сценарій: Ж.-Л. Годар
Оператор: Р. Кутар
Актори: А. Вяземські, Ж.-П. Лео, Ж. Берто, М. Семеньяко
Виробництво: Anouchka Films, Athos Films, Les Productions de la Guéville,
Parc Film, Simar Films
11. «Week end»
1967, Франція/Італія, 105 хвилин
Режисер: Ж.-Л. Годар
Сценарій: Ж.-Л. Годар
Актори: М. Дарк, Ж. Янн, Ж.-П. Калфон
Виробництво: Comaciso
12. «Суспільство спектаклю»(La Société du spectacle)
1973, Франція, 88 хвилин
Режисер: Гі Дебор
Сценарій: Гі Дебор
Виробництво: Simar Films

13. «Рік 01»(L'An 01)

1973, Франція, 87 хвилин

Режисери: Ж. Дуайон, А. Рене, Ж. Руш

Сценарій: Жебе

Оператор: Р. Поле

Виробництво: UZ Production

14. «Фільм як фільм»(Un film comme les autres)

1968, Франція, 100 хвилин

Режисер: Ж.-Л. Годар

Оператор: Ж.-Л. Годар

Монтаж: Ж.-Л. Годар

Актори: три студенти-активісти із Нантера, двоє робітників-активістів з заводу Renault-Flins

Виробництво: Anouchka Films

15. «Радість пізнання»(Le Gai Savoir)

1968, Франція, 95 хвилин

Режисер: Ж.-Л. Годар

Сценарій: Ж.-Л. Годар за романом «Еміль» Ж.-Ж. Руссо

Оператор: Ж. Леклерк

Монтаж: Ж. Коен

Актори: Ж. Берто, Ж.-П. Лео

Виробництво: ORTF, згодом Anouchka Films, Gambit, Bavaria Atelier

16. «Вітер зі Сходу»(Le vent d'est)

1969, Італія/Франція/ФРН, 100 хвилин

Режисери: Ж.-Л. Годар, Ж.-П. Горен

Сценарій: Ж.-Л. Годар, Д. Кон-Бенді, Ж.-П. Горен, Д. Барселлоні, С. Бацціні, М. Феррері, Г. Роша, Ж.-А. Роже...

Оператор: М. Вульпіані

Монтаж: Ж.-Л. Годар, Ж.-П. Горен

Актори: Д. М. Волонте, А. Вяземські, П. Поццесі, К. Т. Альтан, Д. Кон-Бенді,
Г. Роша....

Виробництво: CCC Poli Film, Kunst Film, Anouchka Films

17. «Володимир та Роза» (Vladimir et Rosa)

1970, Франція/США/ФРН, 96 хвилин

Режисери: група «Дзига Вертов»

Сценарій: група «Дзига Вертов»

Оператори: А. Марко, Ж. Мартен

Монтаж: Ж.-Л. Годар, Ж.-П. Горен, Ш. Коломер

Актори: Ж. Берто, А. Вяземські, Ж.-Л. Годар, Ж.-П. Горен, І. Альфонсо...

Виробництво: Munich Télé-Pool, Grove Press, Evergreen Films

18. «Усе гаразд» (Tout va bien)

1972, Франція, 95 хвилин

Режисери: Ж.-Л. Годар, Ж.-П. Горен

Асистенти: І. Понс, Ж.-Ю. Нелькен

Сценарій: Ж.-Л. Годар, Ж.-П. Горен

Оператор: А. Марко

Монтаж: К. Пельтьє, К. Мерлан

Актори: І. Монтань, Д. Фонда, В. Капріолі, Ж. Піньоль, П. Удрі, Е. Шован,
А. Вяземські...

Виробництво: Anouchka Films, Vicco Films, Empire Films

19. «Тут і там» (Ici et ailleurs)

1976, Франція, 55 хвилин

Режисери: Ж.-Л. Годар, А.-М. М'євіль(Ж.-П. Горен – матеріали, зняті
групою «Дзига Вертов» для стрічки «До перемоги»/Jusqu'à la victoire)

Сценарій: Ж.-Л. Годар, А.-М. М'євіль

Оператори: У. Любачанські(А. Марко – палестинські матеріали до стрічки

«До перемоги»/Jusqu'à la victoire)

Монтаж: Ж.-Л. Годар, А.-М. М'євіль

Актори: бійці ФАТХ

Виробництво: Sonimage, INA, Gaumont

20. «Будь-яка революція – кидання костей»(Toute révolution est un coup de dés)

1977, Франція, 11 хвилин

Режисери: Ж.-М. Штрауб, Д. Юїє

Додатки

1. Кадр з фільму «Безумець П'єро».



2, 3. Кадри зі стрічки «Вітер зі Сходу».



4. Кадр з фільму «Китайнка»



Характерне для Ж.-Л. Годара ототожнення американської агресії проти В'єтнаму з фашизмом

5, 6 «Класова боротьба» у стрічці «Week-End»



7. Примирення класів після конструювання спільного ворога



8. Іронія над концепцією нації у Ж.-Л. Годара:

колективне зображення представників різних класів як «fauxtographie» (каламбур слів «faux» - «брехня» та «photographie» - фотографія)



9, 10, 11. Кадри з фільму «Китайка»: «фільм у процесі створення»



Фільм Ж.-Л. Годара, як в майбутньому і стрічки групи «Дзига Вертов», демонструє свою кінематографічну природу

12. Кадр із стрічки «Вітер зі Сходу»



13. Перші кадри з фільму «Усе гаразд» зображують чеки із сумами, що знадобилися для зйомки стрічки



14, 15 Незручні кадри із стрічки «Фільм як фільм».



Кольорова частина фільму, що зображує розмову студентів з Нантеру та робітників «Рено», повністю складається із таких незручних кадрів, що унеможлиблює ідентифікацію глядача та його «злиття» із сюжетом фільму.

16. Перший кадр із стрічки «Вітер зі Сходу» свідомо інтригує глядача, зображуючи пару із зв'язаними ланцюгом руками. Проте інтрига поступово спадає, бо у рамці кадру нічого не відбувається понад три хвилини.



17. Дослідження зображень у стрічці «Радість пізнання». Варіювання значень світлин через їхнє співставлення та поєднання з різними коментарями.



18. Схожий прийом у фільмі «Вітер зі Сходу»: зміна значення зображення через письмовий коментар.

