

Культура и искусство*Правильная ссылка на статью:*

Попова Л.В. Реальное и фантастическое в фильмах «французской новой волны» // Культура и искусство. 2024. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.12.72516 EDN: FLZPQG URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72516

Реальное и фантастическое в фильмах «французской новой волны»

Попова Лиана Владимировна

ORCID: 0000-0002-9766-7535

кандидат культурологии

старший преподаватель; кафедра философии; Государственный университет управления

109542, Россия, г. Москва, Рязанский, 99, каб. У-463



✉ pliana@mail.ru

[Статья из рубрики "Эстетика и теория искусства"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0625.2024.12.72516

EDN:

FLZPQG

Дата направления статьи в редакцию:

30-11-2024

Аннотация: Объектом настоящего исследования является «новая волна» – течение во французском кинематографе к. 1950-х-1960-х гг. Предметом исследования является творчество режиссеров «французской новой волны»: Франсуа Трюффо, Жана-Люка Годара, Аньес Варда и др. Французские режиссеры ценили творчество Р. Росселлини, который находился под влиянием «синема-верите», то есть опыта русских авангардистов, в частности, Д. Вертова. Кроме того, Деятели «французской новой волны» воскрешают традиции немецких экспрессионистов в области света и тени, в чем велика заслуга операторов Джанни ди Венанцо и Рауля Кутара. Французские режиссеры призывали снимать вне павильонов, на натуре, показывать реальную жизнь людей. Наряду с изображением жизни простых людей, некоторые представители «новой волны» обращаются к фантастической реальности, что наиболее ярко проявилось в фильмах «Альфавиль» Ж.-Л. Годара и «451 градус по Фаренгейту» Ф. Трюффо. В данном исследовании применяется комплексный подход в сочетании феноменологического, сравнительного, философского методов в их сочетаемости и взаимодополнительности

Целью данного исследования является рассмотрение пространства, создаваемого режиссерами. Научная новизна данного исследования заключается в противопоставлении реального и фантастического в фильмах режиссеров «французской новой волны» (на примере фильмов Ж.-Л. Годара и Ф. Трюффо). Режиссеры «французской новой волны» призывали не снимать в павильонах, ценили натурные съемки, использовали ручную камеру. Наряду с изображением жизни простых людей, некоторые представители «новой волны» обращаются к фантастической реальности, что наиболее ярко проявилось в фильмах «Альфавиль» Ж.-Л. Годара и «451 градус по Фаренгейту» Ф. Трюффо. Основным выводом данного исследования является тезис о том, что реальное и фантастическое взаимодействуют друг с другом. В изображении фантастической реальности находят свое отражение глобальные проблемы современности.

Ключевые слова:

французская новая волна, Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар, Аньес Варда, Жиль Делез, Витторио Стораро, Рэй Брэдбери, Дзига Вертов, Маршалл Маклюэн, Роберто Росселлини

Введение

Творчество режиссеров «французской новой волны» изучалось в рамках общей теории кино такими исследователями, как Ж. Делез [8], А. де Бек [2], [3], А. Тассоне [33], В. Виноградов [5], К. Медведев [12], Ж. Душе [28], Ж. Сиклер [32], А. Бычков, Ф. Гиренок [21]. Выходили сборники с высказываниями и интервью режиссеров [31], А. Тассоне [33], а также сборники, посвященные отдельным режиссерам: А. Рене [1], Р. Бressону [4], Ж.-Л. Годару [7], Ф. Трюффо [23], [27]. Несмотря на наличие литературы и исследований, творчество режиссеров «французской новой волны» мало изучается. Актуальность изучения их творчества заключается в том, что они, наряду с итальянскими неореалистами [17], они возродили приемы «синема-верите», опыт русских авангардистов, а также приемы немецких экспрессионистов, создав свой язык и кинопоэтику. Целью данного исследования является рассмотрение пространства, создаваемого режиссерами. Научная новизна данного исследования заключается в противопоставлении реального и фантастического в фильмах режиссеров «французской новой волны» (на примере фильмов Ж.-Л. Годара и Ф. Трюффо). В данном исследовании применяется комплексный подход в сочетании феноменологического, сравнительного, философского методов.

Реальное и фантастическое в фильмах «французской новой волны»

Кинематографу 1960-х гг. были необходимы перемены. Зарождающееся телевидение набирало темпы. Кино нуждалось в новых формах и способах выражения. Ф. Трюффо в 1978 г. отмечал, что двадцать лет назад такой вопрос не стоял, потому что «...магия зрелища была органически присуща кинематографу. Теперь она утрачена им по вине телевидения» [23, с. 211]. Появление французской «новой волны» было вполне закономерным.

«Новую волну» Ф. Трюффо в одном из интервью охарактеризовал так: «Из небытия выдвинулось несколько блестящих личностей, и они стали активно работающими режиссерами. Кое-кому не повезло: первый фильм имел определенные достоинства, но

не получил того признания публики, которое позволило бы работать дальше; этим людям суждено было страдать от несправедливости, у них не было возможности попытать счастья во второй раз. Затем — ряд интересных фильмов-дебютов, которые, однако, еще не составляли начала карьеры.... Во всяком случае, можно сказать, что "новая волна" позволила некоторым некинематографистам приобрести интересный опыт. Должны же существовать люди, создавшие один-единственный фильм, так же, как существуют авторы одной-единственной книги» [\[23, с. 255\]](#). Ф. Трюффо больше верил в индивидуальность, чем в коллективные выступления. Он ценил творческую свободу, и многие фильмы «новой волны» были задуманы и сняты «в атмосфере полной свободы» [\[23, с. 255\]](#) хотя, свобода «не всегда способствует творчеству кинематографиста» [\[23, с. 255\]](#). Чтобы вернуть кинематографу его магию, Трюффо считал, нужно «с самой же первой части заявить цветовое решение фильма и дальше завоевать зрителя, не развлекая его, а, наоборот, привлекая, концентрируя его внимание...» [\[23, с. 255\]](#).

Наряду с Жаном-Люком Годаром и Франсуа Трюффо к представителям французской «новой волны» относят Эрика Ромера, Клода Шаброля, Жака Риветта. Связаны были с «новой волной» также Аньес Варда, Жак Деми, Ален Рене. Представители «новой волны» предлагали, создавая фильм, выйти из павильонов на улицу и снимать реальную жизнь людей. Именно поэтому Ф. Трюффо ценил творчество Р. Росселлини [\[23, с. 126\]](#), снимавшего реальную жизнь, без павильонов. По поводу съемки в павильоне Ф. Трюффо в интервью высказался: «Я вообще не снимал в павильоне.... Это не принцип. Тут дело скорее в экономии и в эстетике; чтобы создать в павильоне аналог того, что я до сих пор находил в естественной обстановке, пришлось бы потратить суммы, превышающие смету французского фильма. Даже если потратить весь студийный бюджет, не получится того эффекта, которого мы добились в «Жюле и Джиме» съемками в подлинном шале. Не говоря уже о том, что нельзя было бы перейти в пределах одного кадра снаружи — внутрь, с первого этажа — на второй, шале, сооруженное в павильоне, лишило бы нас всяких случайностей и неожиданных эффектов, например, эпизода в тумане» [\[23, с. 224\]](#). При этом он отмечал, что павильон может быть интересен тогда, «когда он может действительно соперничать с реальностью» [\[23, с. 224\]](#), как в фильмах Ф.В. Мурнау «Последний человек» или «Восход солнца».

Французские режиссеры ценили творчество Р. Росселлини, который находился под влиянием «синема-верите», то есть опыта русских авангардистов, в частности, Д. Вертона. В фильме Аньес Варда 1962 г. «Клео с 5 до 7» мы видим излюбленный вертовский прием — обратную съемку: фокусник глотает живых лягушек, затем выплевывает их. Фильм «Клео с 5 до 7» повествует об одном дне из жизни девушки, которая ждет диагноза, как приговора.

Фильм Ж. -Л. Годара «На последнем дыхании» стал неким прорывом. Помимо операторского мастерства Р. Кутара он явил нового для европейского кино героя, преступника Мишеля Пуаккара, угоняющего чужие машины, которого подруга-американка выдает полицейским. В фильме чувствуется влияние американского кино. Особое влияние на представителей «французской новой волны» имело творчество А. Хичкока [\[29, Электронный ресурс\]](#), который снимал в традициях экспрессионистов в своей особой манере короткими стремительными планами, что повлияло на стиль Годара, который получил название «рваный монтаж». Фильм снимался с применением ручной камеры, монтировался с нарушением законов монтажа.

Деятели «французской новой волны» воскрешают традиции немецких экспрессионистов в

области света и тени [15],[19]. В. Стораро, один из самых выдающихся операторов XX в., отмечал, что экспрессионизм изменил наше отношение к свету, противопоставив свет тени. Эстафету от экспрессионистов перенимает Орсон Уэллс в фильме «Гражданин Кейн» в 1941 г. Дальнейшее развитие светотени мы видим в фильмах «нуар», в духе которого снимал и О. Уэллс. Стирание граней между «черным» и «белым» происходит в фильме Д. Кассаветиса «Тени» 1959 г., повествующий об отношениях между «черными», мулатами и «белыми». По мнению Ж. Делеза, границу образуют «две мулатки, непрерывно пересекающие ее в двойкой реальности, которая уже сливаются с фильмом. Уловить эту границу можно лишь тогда, когда она становится ускользающей, когда мы уже не знаем, где она проходит, граница между Белым и Черным, но также и между фильмом и нефильмом...» [8, с. 466]. Возрождение светотени В. Стораро связывает с творчеством таких операторов, как Джанни ди Венанцо и Рауль Кутар, расцвет творчества которых пришелся на 1960-е гг. [22, Электронный ресурс]. Джанни ди Венанцо работал с Ф. Феллини («Восемь с половиной», «Джульетта и духи»), М. Антониони («Крик», «Подруги», «Ночь», «Затмение») и другими итальянскими режиссерами. Рауль Кутар работал с Ж.-Л. Годаром («На последнем дыхании», «Жить своей жизнью», «Презрение», «Альфавиль», «Безумный Пьеро» и др.), Ф. Трюффо («Стреляйте в пианиста», «Жюль и Джим», «Невеста была в черном») и другими режиссерами.

Наряду с изображением жизни простых людей, некоторые представители «новой волны» обращаются к фантастической реальности. В фильме «Альфавиль», снятом в 1965 г., Ж.-Л. Годар и Р. Кутар провели смелый эксперимент, снимая изображение на светочувствительную черно-белую пленку без использования осветительной аппаратуры. Город освещался как обычно в ночное время с помощью осветительных огней, благодаря чему выглядел зловеще. Подобно городу в «Метрополисе» Ф. Ланга [15],[19], Альфавиль — некий город, носящий название от первой буквы греческого алфавита, управляемый одним человеком — профессором фон Брауном с помощью компьютерной системы «Альфа 60». В фильме показано тоталитарное общество, где людям запрещено даже испытывать эмоции и чувства. Люди имеют порядковые номера. Основные слова, которые они используют: «хорошо», «спасибо», «пожалуйста». Каждый день исчезают слова, которые «прокляты»: «нежность», « сострадание», «плакать». Слово «почему» запрещено. «Сознание» — слово, жителям Альфавиля не известное. «Институт семантики» следит за использованием слов. Люди, пишущие поэзию, убивают себя. «Большая Омега» есть антиматерия, которая внедряется в Альфавиль, вызывая забастовки, революции. Умных людей посыпают разрушать другие страны. Лучше всего приспособливаются к режиму «Альфа 60» «пришедшие извне» — немцы, шведы. Тех, кто не приспособился, убивают. Существует «театр казни». Одного человека приговаривают к смерти, за то, что он плакал, потому что умерла жена.

У провинившихся людей есть некий «шанс»: попасть в «БДБ» — больницу долгой болезни, где люди «восстанавливаются» благодаря операциям и пропаганде. По мнению профессора фон Брауна, реальность слишком сложна, чтобы ее передать словами. Легенда создает ее в такой форме, которая позволит ей обойти весь мир. В фильме «Метрополис» ждут посредника «Сердце», в «Альфавиле» бытует легенда о прибытии некоего Ивана Джонса. Им оказывается агент ФБР, детектив Лемми Коушен. Цель его прибытия — уничтожить бесчеловечную систему Альфавиля, используя в качестве орудия поэзию. Лемми Коушену необходимо найти агента Генри Диксона, но агент погибает, успев рассказать о возможной моральной гибели людей в Альфавиле: «Возможно, 150 световых лет назад среди муравьев были артисты, писатели. Теперь их нет». Людей ждет участь насекомых. Лемми Коушену удается привлечь на свою сторону

дочь профессора фон Брауна, Наташу. Уничтожить бесчеловечную систему Альфавиля оказывается возможным, физически уничтожив систему «Альфа 60». Наташа и Лемми Коушен покидают Альфавиль. Наташа произносит, обращаясь к Лемми Коушену, доселе неведомые ей слова «Я Вас люблю».

Фильм «Альфавиль» построен на контрасте белого и черного. Картина имеет положительный финал, в конце появляется слово «FIN» белыми буквами в нижнем правом углу на черном фоне. Фильм Ф. Трюффо «451 градус по Фаренгейту», можно назвать триумфом световой, огненной стихии.

Фильм «451 градус по Фаренгейту» был снят в 1966 г. При съемках фильма возникли трудности: едва Рэй Брэдбери уступил права на экранизацию, Ф. Трюффо убедился, что никогда не найдет средств для финансирования этого фильма во Франции. Он признавался: «Американский продюсер Льюис Аллен обратился ко мне с предложением снять “День саранчи” по роману Натаниэля Уэста; а я выдвинул взамен идею “451° по Фаренгейту”. Он согласился при условии, что фильм будет снят в Англии, на английском языке» [\[23, с. 262\]](#). По собственному заверению Ф. Трюффо, фильм «451 градус по Фаренгейту» несколькими очень насыщенными ситуациями он обязан роману, так как при экранизациях важно каждое привходящее обстоятельство. Особенно важно «не упускать из поля зрения основную идею, ради которой была выбрана книга» [\[23, с. 216\]](#).

451 градус по Фаренгейту — температура сгорания бумаги. Действие в фильме, как и в романе, происходит в далеком будущем. Речь идет об обществе, в котором чтение книг запрещено законом, пожарные сжигают их. Когда-то в прошлом пожарные тушили пожары, а не сжигали их. «Книги — это мусор», — считает образцовый пожарный Гай Монтэг. Ф. Трюффо поднял одну из самых актуальных и насущных проблем — вытеснение книжной культуры экранной. В «Альфавиле» Годара речь о книгах не идет вообще.

Вытеснение книжной культуры экранной — это проблема нашего времени, на которую обращали свой взор еще Маршалл Маклюэн и Умберто Эко, и все же она остается актуальной в условиях развития электронных технологий. И книга, и экран являются изобретением человека. М. Маклюэн назвал книжную печатную культуру «галактикой Гутенberга» [\[9, с. 19\]](#). Технология печати, как и любая технология, по его мнению, ведет к изменению среды обитания человека. Поэтому, он считал, что термин «галактика» следует заменить термином «окружающая среда», которая меняется под воздействием технологии. Технологическое окружение не стоит рассматривать как пассивное сообщество людей, оно создается активными процессами, изменяющими как человечество, так и созданные им технологии. Печать породила новую среду — публику, то есть аудиторию. В настоящее время мы являемся свидетелями одной из важнейших исторических трансформаций — стремительного перехода «от механической технологии колеса к технологии электронных схем» [\[9, с. 19\]](#).

Закат «галактики Гутенberга» М. Маклюэн связывает с изобретением таких средств коммуникации, как телеграф и телефон и относит его к к. XIX — н. XX веков. Средства коммуникации Маклюэн рассматривает как расширение человеческого тела в пространстве и разделяет их на горячие и холодные. Радио является горячим средством коммуникации, телефон — холодным, так как ухо в данном случае получает скучное количество информации. Фотографию, кино и телевидение М. Маклюэн также определяет как средства коммуникации. Кино и фотография при этом — горячие средства коммуникации, телевидение — холодное. По его мнению, холодное средство коммуникации в значительной степени вовлекает зрителя, горячее — нет. В чем отличие

фотографии от телевидения? По мнению М. Маклюэна, фотография «обосабляет отдельные моменты времени» [9, с. 240], а телевизионная камера этого не делает. Печать М. Маклюэн относит к горячим средствам коммуникации. Сообщение печати и книгопечатания — сообщение о повторяемости. С рождением книгопечатания принцип съемных литер явил средство механизации ручной работы. Прообразом съемных печатных литер явилась гравюра. Холодное средство коммуникации, такое как иероглифическое или идеографическое письмо, очень отличается по своим воздействиям от такого горячего и взрывного посредника, как фонетический алфавит: «Алфавит отдал первенство в слове визуальному компоненту, редуцировав все прочие чувственные факты устного слова к этой форме. Это помогает объяснить, почему в письменном мире были так радушно встречены ксилография и даже фотография» [9, с. 240].

М. Маклюэн видит связь между кино и книжной культурой в связи с тем, что в кино значительную роль играет сценарий. Н.А. Хренов вслед за М. Маклюэном утверждает: «Кино, действительно, является продолжением письменных и печатных кодов, сохраняя принцип линейности и последовательности, о чем свидетельствует приверженность кино сюжетному принципу организации. Но если учесть, что в XX веке под воздействием электронных технологий радикально перестраивается вся культура, то эта верность кино гутенберговскому принципу организации дискурса оказывается лишь барьером к пути овладения им новым культурным кодом.... Такова природа возникшего в XX веке в кинематографической коммуникации противоречия» [25, с. 39].

Телевидение, по мнению М. Маклюэна, нанесло мощный удар по кино, национальным журналам, комиксам. «Крупный план, который в кино используется для произведения шока, на телевидении вещь совершенно обычная. И если глянцевое фото размером с телевизионный экран показало бы десяток лиц в адекватных подробностях, то десяток лиц на телеэкране — всего лишь неясно прорисовывающиеся очертания» [10, с. 405]. Для телевидения не подходит тот, чья внешность открыто декларирует его роль и статус, и наоборот, каждый, кто выглядит так, «словно он мог бы одновременно быть и учителем, и врачом, и бизнесменом, и вообще, кем угодно, подходит для телевидения» [9, с. 423]. В кино, наоборот, нужны люди которые вполне определенно выглядят «типажами» [9, с. 423].

Вслед за ученым М. Маклюэном, выпустившим свой классический текст «Понимание медиа» в 1964 г., в телевидении видели некую опасность многие деятели мирового кино 1960–1970-х г. Телевидение вело зрителя к потере индивидуальности, к «омассовлению». Эту проблему увидел еще раньше, в 1953 г., американский писатель-фантаст Рэй Брэдбери в своем романе «451 градус по Фаренгейту». Именно к этой литературной основе обращается с целью экранизации один из лидеров «французской новой волны» Франсуа Трюффо. Он высказался по этому поводу в 1964 г. в одном из интервью: «Меня увлекла сама идея книги, еще до того, как я ее прочел, и мне захотелось ее экранизировать. Мне сказали: "Речь идет о таком обществе, где запрещено читать; книги подлежат сожжению, но некоторые люди заучивают книги наизусть, чтобы спасти их". Эта идея показалась мне замечательной» [9, с. 216].

По сюжету фильма и книги, пожарные с обыском врываются в дома, их цель — найти книги. Гай Монтэг умеет хорошо искать, он знает потаенные места: за абажуром лампы, а главное — за экраном телевизора. Именно так люди научились маскировать книжные шкафы, поскольку телевизоры прочно вошли в человеческую жизнь. Эти кадры

символичны. Ф. Трюффо чутьем художника словно предвидит смену в ближайшем будущем книжной культуры экранной. Конечно же, этому посвящен роман Р. Брэдбери, но Ф. Трюффо удается перевести эту идею в зрительный образ. В романе Р. Брэдбери Монтэг и его жена Милдред имеют в квартире три телевизора. Милдред мечтает о четвертом: «Если бы мы поставили четвёртую стену, эта комната была уже не только наша. В ней жили бы разные необыкновенные, занятые люди». В фильме Ф. Трюффо этот вопрос решен несколько иначе, он предвидел современные нам домашние кинотеатры. В фильме показан один большой экран. Жена Монтэга мечтает о втором телевизоре: «Чем больше у тебя телевизоров, тем больше у тебя семья».

Сжигание книг в фильме напоминает сожжение еретиков в Средние века. Костюмы пожарных напоминают костюмы инквизиторов. В Средние века, помимо еретиков сжигали и книги, и это не единственный случай в истории. Книги сжигались в античности, на заре христианства, в эпоху Возрождения при Савонароле, нацистами в Германии (здесь налицо сакрализация одной единственной книги «Майн кампф» А. Гитлера и уничтожение книг «неарийских» авторов). Сжигались книги и большевиками в СССР. И не только большевиками. В.А. Гиляровский, который восхищался пожарными дореволюционной России, писал, что они «жгли запрещенные цензурой книги» [6, с. 168]. Однако этой привилегией наделяли только пожарных Сущевской части. Для этого использовали огромную решетчатую печь, похожую на клетку, «в которой Пугачева на казнь везли» [6, с. 168], ее «вытаскивали, обливали книги и бумаги керосином и жгли в присутствии начальства» [6, с. 168]. Почти как в фильме Ф. Трюффо и романе Р. Брэдбери.

Гай Монтэг — образцовый пожарный, который днем сжинает книги, вечером смотрит телевизор, но в его жизни случаются две судьбоносные встречи. Одна с Кларисой, девушкой, живущей по соседству, которая является «альтер-эго» Монтэга. Другая — с женщиной, которая сожгла себя вместе со своими книгами во время рейда пожарных. Монтэг решает прочесть книгу. Во время очередного обыска, он тайком уносит книгу с собой. Антагонистом Монтэга выступает его начальник, брандмейстер Битти, который за всю жизнь прочел много книг и пришел к выводу, что единственный путь к счастью — «сделать всех одинаковыми». Для этого все книги нужно сжечь. Битти носит на груди нашивку с изображением саламандры — духа огня. Когда пожарные начали сжигать книги? В уставах пожарных указано, что с эпохи «гражданской войны» в Америке, то есть во второй половине XIX века. Первым пожарным они считают Бенджамина Франклина. Многие идеи Р. Брэдбери перекликаются с мыслью М. Маклюэна, который связывает изобретение новых технологий с ускорением темпа жизни. Р. Брэдбери вкладывает похожие мысли в уста Битти. В XIX веке, по мнению Битти, темп жизни был медленный — «лошади, экипажи». В двадцатом веке темп жизни ускоряется, но настоящий расцвет наступает с введением фотографии. «А потом, в начале двадцатого века, — кино, радио, телевидение. И очень скоро всё стало производиться в массовых масштабах». Что же происходит с книгами? Книги сокращаются в объеме, выпускаются сокращенные издания. «Произведения классиков сокращаются до пятнадцатиминутной радиопередачи. Потом ещё больше: одна колонка текста, которую можно пробежать за две минуты, потом ещё: десять-двадцать строк для энциклопедического словаря...». В школах сокращается срок обучения, падает дисциплина, упраздняются философия, история, языки. На первый план в жизни людей выходит работа, а после работы — развлечения, спорт, игры. Если книги, то с картинками, а также комиксы и эротические журналы. Многое из представлений Р. Брэдбери оказалось «пророческим». Школы выпускают больше бегунов и спортсменов, автогонщиков, гораздо меньше людей

искусства. Слово «интеллектуальный» становится бранным. «Мы все должны быть одинаковыми. Не свободными и равными от рождения, как сказано в конституции, а просто мы все должны стать одинаковыми. Пусть люди станут похожи друг на друга как две капли воды, тогда все будут счастливы, ибо не будет великанов, рядом с которыми другие почувствуют своё ничтожество. Вот! А книга — это заряженное ружьё в доме соседа. Сжечь её!».

В фильме Ф. Трюффо нет длинных диалогов с философскими рассуждениями брандмейстера Битти, которыми изобилует роман Р. Брэдбери, и в которых видится современная картина мира. К моменту создания фильма они были не так актуальны иозвучны настоящему времени. В романе присутствует фигура профессора Фабера, которая отсутствует в фильме Ф. Трюффо. Фабер, по его собственным словам, был «одним из невиновных, одним из тех, кто мог бы поднять голос, когда никто уже не хотел слушать “виновных”, то есть, один из тех, кто смирился с тем, что стали жечь книги.

Экранная культура вытесняет «галактику Гутенберга». М. Маклюэн, говоря о переходе от технологии колеса к технологии электронных схем, отмечал, что появление колеса привело к созданию новых транспортных средств, начиная от колесных повозок до автомобилей, велосипедов, самолетов, что вело к ускорению темпа жизни людей. Р. Брэдбери в уста Клариссы вложил фразу: «...автомобили несутся по дорогам с такой скоростью, что рекламы пришлось удлинить, а то бы никто их и прочитать не смог». Ейозвучны мысли Фабера о том, что у людей много свободного времени, но на что они его тратят? «Либо вы мчитесь в машине со скоростью ста миль в час, так что ни о чём уж другом нельзя думать, кроме угрожающей вам опасности, либо вы убиваете время, играя в какую-нибудь игру, либо вы сидите в комнате с четырехстенным телевизором, а с ним уж, знаете ли, не поспоришь». Технология колеса, по мнению М. Маклюэна, нашла свое применение и в кинопроекторе, затем в кинокамере: «Колесо, родившееся как расширенная нога, совершило огромный эволюционный прыжок в кинотеатр» [\[10, с. 232\]](#). Фабер считает, что книгу заменил телеэкран. Четырехстенные экраны стали «реальностью»: «Вот они перед вами, они зримы, они объемны, и они говорят вам, что вы должны думать, они вколачивают это вам в голову. Ну вам и начинает казаться, что это правильно — то, что они говорят. Вы начинаете верить, что это правильно. Вас так стремительно приводят к заданным выводам, что ваш разум не успевает возмутиться и воскликнуть: “Да ведь это чистейший вздор!”». Книги не обладают такой реальностью, как телевизор, потому что книгу в любой момент можно закрыть. Телевизор, по мнению Фабера «мнёт вас, как глину, и формирует вас по своему желанию». Поэтому гостиная Фабера — четыре обыкновенные оштукатуренные стены.

Знакомство с Фабером не оставляет Монтэга равнодушным. У него созревает план: поджечь дома пожарных, подбросив им книги, но это не вызывает одобрения Фабера. Остается привлечь в свои ряды как можно больше неравнодушных людей, но писатели, историки, лингвисты либо умерли, либо очень стары. Остаются актеры, давно не игравшие в пьесах Шекспира, Пиранделло, Шоу и других, ибо эти пьесы «слишком верно отражают жизнь». Можно создать школу и вновь научить людей читать и мыслить, но Фабер считает, что дело не в том, чтобы просто взять в руки книгу, а в том, что «вся культура мертва». Люди сами, по собственной воле перестали читать. По мнению Фабера, сожжения книг — лишь цирковые представления, устраиваемые пожарными. Люди перестали читать книги и стали бесчувственными. Телевизор, хотя и вовлекает полностью, не делает человека чувствительнее. В книге Р. Брэдбери и в фильме Ф. Трюффо представлен эпизод, в котором Монтэг, придя домой, застает жену с подругами у телевизора. Он начинает читать им стихи Мэтью Арнольда «Берег Дувра», после чего

те начинают плакать. Литературное произведение вызывает полет фантазии, не дает готового образа, заставляет человека достраивать его. Телевидение же навязывает готовый образ, при этом человек не совершает внутренней работы.

Люди, подобные Монтэгу, должны сделать нравственный выбор. Украв книгу и прочитав ее, Монтег становится уже не тем человеком, каким был раньше: «Монтэг чувствовал теперь, что в нём заключены два человека: во-первых, он сам, Монтэг, который ничего не понимал, не понимал даже всей глубины своего невежества, лишь смутно догадывался об этом, и, во-вторых, этот старик, который разговаривал сейчас с ним, разговаривал всё время, пока пневматический поезд бешено мчал его из одного конца спящего города в другой.... Они будут вместе — Монтэг и Фабер, огонь и вода, а потом, в один прекрасный день, когда всё перемешается, перекипит и уляжется, не будет уже ни огня, ни воды, а будет вино. Из двух веществ, столь отличных одно от другого, создается новое, третье». Во время очередного поджога, Монтэг сжигает пожарных, в том числе и Битти. Теперь он вынужден скрываться. По совету Фабера, он пробирается по реке в лес, где встречает людей, которые хранят книги в своей памяти, выучив их наизусть. Они тоже сжигают книги но для того, чтобы пожарные никогда не нашли их у них. «По дорогам, на заброшенных железнодорожных колеях нас сегодня тысячи, с виду мы — бродяги, но в головах у нас целые хранилища книг». И Монтэгу предстоит стать одним из них, выучив «Книгу Экклезиаста». Образ книги в романе Р. Брэдбери, по мнению А.В. Щербитько, «восходит к своему первообразу — Книге книг, Библии, делая человека читающего носителем высочайшей духовной культуры» [\[26, с. 59\]](#).

Рэй Брэдбери в своем романе показал, что единственный способ сохранить культурную память лежит через устную традицию. М. Маклюэн в «Галактике Гутенберга» выделил регионы, которые являются аудио-тактильными, такие как Индия, Китай. При этом М.Маклюэн использовал терминологию К. Поппера: «закрытое» и «открытое» общества [\[20\]](#). «Закрытое» общество — общество устного типа. Фонетическая грамотность, проникая туда, «принесет весьма незначительные перемены» [\[9, с. 53\]](#). Россия, по мнению Маклюэна, также до сих пор тяготеет к обществам устного типа. Он отмечал, что печатное дело возникло в Китае в VII-VIII веках, но оно не стремилось создать однообразную продукцию для рынка и системы цен. Оно стало альтернативой «“молитвенных колес” и визуальным средством распространения молитвенных заклинаний, напоминающих в этом плане современную рекламу» [\[9, с. 76-77\]](#). Изобретение печатного станка в XV веке в Европе сделало книгу предметом массового потребления. В настоящее время книга перестает восприниматься как продукт массового потребления, приобретает культурную ценность. В 1960-е гг. эту проблему предвидел М. Маклюэн и прочувствовали такие художники, как Р. Брэдбери и Ф. Трюффо. Ф. Трюффо считал, что похожая участь ожидает кинематограф, который утратил свою магию по вине телевидения: «В былые времена главным было — развлечь зрителя разнообразием ситуаций, декораций, персонажей. В наши дни из-за усталости и отупения, которые наступают после вечера, проведенного перед телевизором, приходится действовать наоборот» [\[23, с. 277\]](#). Противостоять телевидению, по его мнению, можно сугубо режиссерскими методами. Он, к примеру, отмечал, что фильмы И. Бергмана и Р. Бressона идут на телевидении успешнее фильмов Хичкока. Почему это происходит? «Хичкоку нужен гул публики, заполнившей зал. И, наконец, поскольку телевидение ежевечерне предлагает нам нагромождение изображений и звуков, смешение всех стилей, я считаю, что по контрасту с этим в наших интересах соблюдать в кинофильмах единство и простоту» [\[23, с. 277\]](#).

С одной стороны, телевидение прочно вошло в нашу жизнь, вытеснив кинотеатр. С другой стороны, телевидение есть один из способов кинопроката. Многие фильмы можно смотреть дома по телевизору, который имеет множество разных программ. Телевидение предлагает различные шоу в своем множестве. Многие мероприятия, бывшие ранее художественными, превращаются в телевизионные шоу, как например, песенный конкурс «Евровидение» [16].

В настоящее время кино, телевидение, книжную культуру вытесняют «глобальные сети», электронные технологии, что происходит даже в России, культура которой, по мнению М. Маклюэна, литературоцентрична. Российские школьники читают очень мало, а, если и читают, то чаще всего зарубежную фантастику, но самым популярным автором является Рей Брэдбери, и особенно, его роман «451 градус по Фаренгейту», что само по себе символично. Одноименный фильм Ф. Трюффо сильно недооценен и неизвестен современной публике. В 2018 г. в США вышла новая экранизация «451 градус по Фаренгейту», которая имеет мало общего с книгой Р. Брэдбери (реж. Рамин Бхарани). В фильме предстает тоталитарное общество, в котором, наряду с книгами, запрещен и интернет, своего рода, «осколок» книжной культуры, так как содержит в себе «тексты». Людей, знакомых с алфавитом называют «углями», то есть предназначенными к сожжению. Группа ученых закодировала книги в ДНК птицы. Пожарные разоблачают заговорщиков. Монтэг выпускает птицу, сам погибает от огня в схватке с Битти.

Глобальные сети вовлекают человека в новую область — виртуальную реальность, которая опасна для людей духовно незрелых. Что представляют собой глобальные сети? Являются ли они антиподом книжной культуры или ее продолжением? У. Эко считал, что старые компьютеры — орудие письменности, которые возвращают человека в «гутенбергову галактику» [28, Электронный ресурс]. Телевизор же, по его мнению, — «это окно в мир, явленный в образах», а дисплей — «идеальная книга, где мир выражен в словах и разделен на страницы» [28, Электронный ресурс]. Через телевизор человек получает готовые образы, без права критического отбора. По мнению У. Эко, человечество разделится на два класса: на тех, кто смотрит телевидение, и тех, кто смотрит на экран компьютера и способен «отбирать и обрабатывать информацию» [28, Электронный ресурс]. Но дело в том, что для того, чтобы отбирать и обрабатывать информацию, нужно научиться ее анализировать. С помощью информационных технологий и интернета обрабатывать информацию можно быстрее, но с другой стороны, они опасны для людей несведущих. Поэтому, нельзя не согласиться с Н.Б. Маньковской, что виртуальная реальность — «terra incognita», возможности которой далеко не беспредельны и не безопасны для человека [11, с. 333].

Что роднит между собой указанные выше фильмы Ж. -Годара и Ф. Трюффо? Оба они связаны с отношением слова и образа. Образ связан с чувственным восприятием. Слово рождает образ в воображении. В фильме «Альфавиль» для того, чтобы исчезли образы, уничтожают слова. Слово порождает как книжную культуру, так и художественный образ, в том числе, экранный. Уничтожение слов ведет к уничтожению образов. Что ждет книжную культуру? Печать, кино, телевидение, интернет — технологическое окружение, созданное человеком, но технологическое окружение также влияет на человека, а порой и манипулирует им. Противостоять этому можно лишь с помощью осознанного выбора, продиктованного нравственностью и культурной традицией. Для этого необходимо сохранять культурное наследие, в том числе, и книги.

Заключение

Режиссеры «французской новой волны» старались показать реальную жизнь людей, используя для этого приемы документального кино. Наряду с Д. Вертовым, своим учителем они считали Р. Росселини. В операторском мастерстве у художников «французской новой волны» мы видим черты экспрессионистов, противостояние «черного» и «белого». В фильме Ф. Трюффо «451 градус по Фаренгейту» преобладает огненная стихия с использованием красного цвета, столь любимого экспрессионистами.

Помимо изображения реальной жизни, деятели «французской новой волны» тяготеют к изображению фантастической реальности, что мы видим в творчестве Ф. Трюффо и Ж.-Л. Годара. Реальное и фантастическое взаимодействуют друг с другом. В изображении фантастической реальности находят свое отражение глобальные проблемы современности.

Библиография

1. Ален Рене. М.: Искусство, 1982. 266 с.
2. Бек де А. Новая волна. Портрет молодости. М.: Rosebud Publishing, 2016. 128 с.
3. Бек де А., Тубиана С. Франсуа Трюффо / Пер. с фр. С. Козина. М.: Rosebud Publishing, 2020. 848 с.
4. Брессон о Брессоне. Интервью разных лет (1943–1983), собранные Милен Брессон. Пер. Сергей Козин. М.: Rosebud Publishing, 2017. 336 с.
5. Виноградов В. Антикинематограф Ж.-Л. Годара, или «Мертвцы в отпуске». Канон+РООИ «Реабилитация», 2012. 280 с.
6. Гиляровский В.А. Москва и москвичи. М.: Московский рабочий, 1983. 463 с.
7. Годар Ж.-Л. Страсть. Между чёрным и белым / сост. М. Б. Ямпольский. 1997. 156 с.
8. Делез Ж. Кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2004. 626 с.
9. Маклюэн М. Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего / пер. с англ. И.О. Тюриной. М.: Академический проект, 2013. 496 с.
10. Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева. М.: Кучково поле, 2018. 464 с.
11. Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 347 с.
12. Медведев К., Адибеков К. Борьба на два фронта. Жан Люк Годар и группа Дзига Вертов. М.: Свободное марксистское издательство, 2010. 111 с.
13. Попова Л.В. «Галактика Гутенберга» в свете французской «новой волны» // Человек. 2019. Т. 30. № 4. С. 176-190. DOI: 10.31857/S023620070005974-8
14. Попова Л.В. Книжная культура и средства коммуникации в цифровую эпоху // Коммуникация в цифровую эпоху: книжная культура, медиакоммуникации, бизнес-сотрудничество: учебное пособие. М.: РУСАЙНС, 2023. С. 7-20.
15. Попова Л.В. Конструкции человека в фильмах немецких экспрессионистов // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. № 4 (114). С. 108-116. URL: <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-108-116>
16. Попова Л.В. Кончита Вурст или Закат Европы // Наука телевидения: Научный альманах. 2016. Вып. 12. С. 174-181.
17. Попова Л.В. Миф и реальность в творчестве итальянских неореалистов // Культура и искусство. 2024. № 3. С. 153-164. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.3.70172 EDN: WZSLAY URL: https://e-notabene.ru/camag/article_70172.html
18. Попова Л.В. Проблема соотношения книжной и экранной культур: «451 градус по Фаренгейту» (Р. Брэдбери и Ф. Трюффо) // Высшее образование для XXI века: Роль гуманитарного образования в контексте технологических изменений. XV Международная научная конференция. В 2 ч. / под общей ред. И.М. Ильинского. – М.: МосГУ, 2019. – С.

561-566.

19. Попова Л.В. «Черное» и «белое» в фильмах немецких экспрессионистов // Культура и искусство. 2023. № 10. С. 51-64. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.10.39993 EDN: GIBTAO URL: https://e-notabene.ru/camag/article_39993.html
20. Поппер К. Открытое общество и его враги. В 2 т. Т. 2 / пер. с англ. В.Н. Садовского. М.: Культурная инициатива, 1992. 525 с.
21. Прощай, речь? Философия фильма Годара и современная концепция человека / А. Бычков и др. М.: Летний сад, 2015. 119 с.
22. Стораро В. Живопись светом (1992, видеозапись)]. URL: <https://yandex.ru/video/preview/11393440371511327337> (дата обращения 11.03.2023).
23. Трюффо Ф. Трюффо о Трюффо / пер. с фр. М.: Радуга, 1987. 456 с.
24. Трюффо Ф. Хичкок / Трюффо. Перевод, фильмография, примечания М. Ямпольского и Н. Цыркун. М.: Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры («Киноведческие записки»), 1996. 224 с.
25. Хренов Н.А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс Традиция, 2008. 536 с.
26. Щербитько А.В. Тема и образ книги в романе Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту» // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. 2011. № 4. С. 55-60.
27. Франсуа Трюффо / Сост. И. Беленький. М.: Искусство, 1985. 264 с.
28. Эко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и интертекст // URL: <http://vzms.org/umberto.html> (дата обращения: 28.11.2024).
29. Хичкок А. Хичкок / Трюффо (videозапись) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TI35tTF7ffY> (дата обращения 18.05.2024).
30. Douchet J. Nouvelle vague. Paris: Cinémathèque française, 1998. 358 p.
31. La Nouvelle vague: textes et entretiens parus dans les «Cahiers du Cinéma». Paris: Cinémathèque française, 1999. 318 p.
32. Siclier J. Nouvelle vague? Paris: Les Editions Du Cerf, 1961. 132 p.
33. Tassone A. Que reste-t-il de la Nouvelle vague? Paris: Stock, 2003. 349 p.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования статьи «Реальное и фантастическое в фильмах «французской новой волны»» выступает творчество французских режиссеров, обращенное к осмыслинию культурных изменений, произошедших в послевоенной Европе. Целью статьи является рассмотрение визуального и смыслового пространства, создаваемого режиссерами Ж.-Л. Годаром и Ф. Трюффо как представителями «новой волны».

Методология исследования включает комплексный подход в изучении кинематографа как социокультурного феномена, феноменологический подход, а также, сравнительный и философский методы.

Актуальность исследования вызвана параллелями, устанавливаемыми автором между культурными процессами 30-50 годов и современностью. Переход европейской культуры с логоцентризма на окуляцентризм, вызывал у современников этого феномена справедливые опасения в потере творческой самостоятельности человека, ухода его в потребление зрелища с отказом от самостоятельного мышления.

Научная новизна данного исследования заключается в противопоставлении реального и фантастического в фильмах режиссеров «французской новой волны» Ж.-Л. Годара и Ф.

Трюффо. Анализируя фильмы «Альфавиль» и «451 градус по Фаренгейту» автор статьи показывает, как в них взаимодействуют друг с другом реальное и фантастическое, и в изображении фантастической реальности находят свое отражение глобальные проблемы современности.

Стиль статьи характерен для научных публикаций в области гуманитарных исследований, в нем сочетается четкость формулировок ключевых тезисов и логически последовательная их аргументация. Так, автор определяет «новую волну» как направление в послевоенном кинематографе Европы, вызванное, с одной стороны, расцветом телевидения и идущем от него ощущением угрозы творчеству кинорежиссеров, а с другой – стремлением молодых режиссеров выйти из павильонов на улицу и снимать реальную жизнь людей. К представителям французской «новой волны» автор статьи относят Эрика Ромера, Клода Шаброля, Жака Риветта, Аньеса Варда, Жака Деми, Алена Рене, Жана-Люка Годара и Франсуа Трюффо.

Структура и содержание полностью соответствуют заявленной проблеме, ее основная часть может быть подразделена на четыре части. В первой – автор рассматривает специфику «новой волны», находящейся под влиянием «синема-верите», опыта русских авангардистов, в частности, Д. Вертона. Во второй – обращается к анализу творчества Ж. –Годара вообще и «Альфавиля», в частности. В третьей, рассматривает фильмы Ф. Трюффо. Самостоятельной часть работы является обращение к идеям М. Маклюэна о «закате галактики Гутенберга» (т.е. переориентации культуры с письменного текста на образ). Средства коммуникации Маклюэн рассматривает как расширение человеческого тела в пространстве и разделяет их на горячие и холодные. В этом контексте, автор рассматривает экранизацию Ф. Трюффо романа Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту». В заключении автор приходит к выводу, что кинопоиски Ж. –Годара и Ф. Трюффо связаны с осмыслинением отношения слова и образа.

Библиография статьи включает 33 наименования работ как отечественных, так и зарубежных авторов, посвященных рассматриваемой проблеме.

Апелляция к оппонентам присутствует в лице канадского культуролога, литературного и кинокритика М. Маклюэна

Статья представляет интерес для любителей и исследователей кино, историков кино и философов. Благодаря легкому для чтения тексту, она будет понятна широкой аудитории, которую, несомненно заинтересуют обсуждаемые в статье вопросы.