

Борис РЕЙФМАН

СТРУКТУРА ПРОТИВ СТРУКТУРЫ

Одна из возможных интерпретаций фильма
Ж.-Л. Годара «На последнем дыхании»

Задолго до того, как различные варианты постструктурализма предопределили теоретическое осмысление культурной ситуации, которая еще позже получила название «постмодерн», сама жизнь, слегка гиперболизируя закрепившийся в памяти нашего времени эпизод с недовольным своей работой сценаристом, начала раз за разом сминать и выбрасывать фрагменты все новых набивших оскомину силлогизмов. В конце концов маргинальное пространство, заполненное недопроизнесенными фразами, не связанными общей целью действиями, оборванными ритмами и, как можем сказать мы сегодня, прочими атомами великой диахронии, распространяясь, переместилось в самый центр ставшего неодолимо синхронным времени. Мэрилин Монро между братьями Кеннеди; братья Кеннеди рядом с Мартином Лютером Кингом и Никитой Сергеевичем Хрущевым, пожимающим руку Юрию Гагарину. Прибавим к этому группу «Битлз» с короткими волосами, улыбающуюся группе «Битлз» с длинными волосами, миниюбку, твист, а также что-нибудь из предметов туалета, понимаемого так или эдак,— вот и получился вполне соответствующий образцам поп-арта 60-х вариант коллажа.

Однако столь ярко выделенная во времени синхронность—своеобразное брикетирование «культурных отходов»—не могла бы осуществиться без «технологии», без отчетливо прорисованных рукотворных эйдосов. Жизнь объявила конкурс на лучшую модель душевной «полноты», интерпретирующей безупречность душевной «пустоты». Еще не были выдвинуты деконструктивистские программы тотальной дискурсивной антитоталитарности, и одним из победителей стал французский кинематограф «новой волны».

«У свободы нет психологического пространства; душа—это не то, что обретаешь внутри личности; она—то, чего можно достичь, лишь освободившись от всех личностных “оболочек”»¹,—так видит С.Зонтаг «радикальную духовную доктрину» фильма «Жить своей жизнью» Жан-Люка Годара. Такую же манеру быть свободным, действия, рождающиеся не из предшествующего им психологического «наличия», а как бы из пустоты, из «ничто», демонстрирует и персонаж первой годаровской полнометражной картины, «На последнем дыхании», Мишель Пуакар. Не «нечто» предопределяет его поступки, а поступки лишь сами по себе представляют собой «нечто». Впрочем, «другая оптика», напоминая о принципе дополнительности Н.Бора, заставляет увидеть в поведении Пуакара постоянную подключенность к тем или иным «жанровым» контекстам: угоняя машину, он

выглядит, говорит и действует, как герой Хамфри Богарта из «Мальтийского сокола» или «Касабланки»; сидя за рулем, громко и жизнерадостно исполняет свои «ла-ла-ла!» и «па-па-па!», явно позаимствованные из репертуара часто встречающихся на сцене, в кино и в жизни «опереточных» бодряков; реагирует на обгоняющий его или слишком медленно движущийся впереди автомобиль *отчетливо* адекватно, то есть в духе дорожной шоферской фразеологии; сам с собой обсуждает достоинства и недостатки стоящих на обочине дороги девушек, как персонаж, который «ни одной юбки не пропустит».

Перечень таких «жанровых» проявлений в действиях героя фильма не ограничивается двумя-тремя эпизодами, а составляет множество, представляющее собой «все поведение Пуакара». Тем самым обращает на себя наше внимание очевидный парадокс: с одной стороны, поступкам Мишеля не позволяется преодолевать диссоциацию, приобретать помимо простой смежности еще некую *идущую от субъективности персонажа* семантическую эквивалентность, становиться следствием какой-нибудь «осознанной необходимости» или любого другого замкнутого психологического пространства; с другой же стороны, поведение Пуакара постоянно ассоциируется с теми или иными «жанрами», а значит, имеет некую предысторию, что-то ему предшествующее.

Предполагать отсутствие психологической предопределенности в действиях Пуакара или, что то же самое, его свободу от «всех личностных “оболочек”» заставляет нас *фрагментарность* этих действий. Фрагментарность как знак не субъективно-психологического существования, а экзистенции автора и героя была кодифицирована в кинематографе экзистенциалистско-персоналистского периода, во всяком случае, после интерпретаций этого кинематографа А.Базеном. Слова и действия героя были *эллиптичны*, что и создавало эффект фрагментарности, и в комплексе с особым рода и повествовательной, т.е. идущей непосредственно от автора, *эллиптичностью*², указывало на «утверждение определенной глобальности реального»³. Носителями «глобальности реального» были экзистенциальное «Я» автора и экзистенциальное «Я» героя, часто являвшегося alter ego автора. Эта «глобальность реального» выражалась в синтезе переданного зрителю посредством внутрикадрового монтажа и других приемов построения кадра значения «*чистая фактичность*» и переданного зрителю посредством межкадрового монтажа (формы повествования) значения «*экзистенциальная целостность Судьбы героя*». При этом герой лишь интуитивно предощущал как некое воспоминание-апперцепцию собственную экзистенциальность, т.е. целостность своей Судьбы, и, по словам М.М.Бахтина, сказанным о подобном же литературном герое, охватывался «со всех сторон как кольцом <...> завершающим сознанием автора»⁴.

Однако случай Пуакара иной: его отдельные поведенческие целостности не кажутся фрагментами вспоминаемой («завершаемой») целостной Судьбы, ибо они воспринимаются как *пародийные и абсурдные*, а это несомненно с семантикой экзистенциального «завершения». Фрагментарность здесь—следствие причастности к *различающимся* поведенческим практикам, дающей ощущение полного отсутствия общего контекста действий.

Остраненная «жанровость» действий Мишеля, ситуация непрерывного столкновения разных систем (их можно назвать и «языками», и «жанрами», и «поведенческими практиками»), актуализирует восприятие их именно в качестве *различающихся систем*, заставляет видеть поведение героя как череду все новых, обрывающих друг друга на «полуслове» поведенческих *уподоблений*: он выглядит и действует именно, *как* герой Хамфри Богарта или *как* профессиональный Дон Жуан, или *как* участник боксерского поединка и т.д. «Онтологическая» (скорее, в том смысле, который образовался как «документалистская» интерпретация экзистенциалистской «онтологичности» Базена) форма «реалистичности» изображения и звука—пока она не «перебивается» вкраплениями «авторского присутствия», о которых речь пойдет ниже,—подчиняет себе эти постоянно обрывающиеся «как», и, таким образом, говоря о *киноповествовании*, о том нарративе, который не выходит за пределы событий, так или иначе связанных с историей взаимоотношений персонажей фильма, мы должны констатировать: в лице Мишеля Пуакара перед нами предстает *реальный человек*, являющийся одновременно и пародической личностью в духе описанного Ю.Тыняновым графа Хвостова, и вариантом *абсурдного героя*, которому, по словам А.Камю, «свойственно неверие в глубокий смысл вещей. Он пробегает по ним, собирает урожай жарких и восхитительных образов, а потом его сжигает»⁵.

Впрочем, абсурдный человек Мишель Пуакар, кажется, лишен не только веры, но и неверия. Он не восстает против «желания единства <...> требования ясности и связности»⁶ своей судьбы; такое восстание, как бы ни хотел избежать этого Камю, уже было бы «ясностью и связностью», чем-то цельным, какой-то абсурдистской идеологией, на словах отвергающей ту идею человеческой экзистенции, которая восходит к гуссерлевской и бергсоновской имманентной памяти, к хайдеггеровской памяти Судьбы в «бытии-временем», а на деле лишь радикализующей эту идею. Поведение же Пуакара еще более радикально: это осознаваемый Сизифов труд, разбитый на массу не подозревающих о существовании друг друга фрагментов.

Но все-таки как быть с тем, что это фрагменты «жанров»?

Представим себе такую картину: снятый средним планом красивый человек на киноэкране произносит красивый монолог о любви к животным. Если этот фильм показывается не в перерыве работы цеха скотобойни, в котором трудятся бывшие доценты или музыканты, т.е. люди со вполне интеллигентным чувством юмора, то все происходящее на экране отнюдь не пародийно: зрители проникаются искренним сочувствием и к животным, и к этому представителю общественного движения, руководимого Брижит Бардо. Но вот происходит смена кадра: вместо поясного плана появляется изображение героя во весь рост. Он по-прежнему говорит о любви к животным, но зритель видит, что стоит этот человек на каком-то конусе: одна нога опирается на вершину, другая болтается в воздухе. Открывается, что казавшаяся наполненной высоким смыслом жестикуляция—лишь инстинктивные движения персонажа, пытающегося сохранить равновесие. И здесь уже, несомненно, можно говорить о восприятии пародии—слова о любви к животным, перемещаясь в стихию жизни, представленную хаотическими дерганьями не желающего куда-то свалиться тела, становятся услов-

ностью, «жанром»: человек говорит, *как* говорят что-нибудь патетическое, причем это значение—«патетическое»—уже «смеется» над буквальным смыслом слов о любви к животным.

Но кадр опять меняется: говорящий о любви к животным человек оказывается персонажем, старающимся сохранить равновесие на остром клыке зубастой пасти какого-то животного-чудища.

И вот тут-то—после первой, нервно-смешливой, реакции, связанной со столкновением нового изображения с сохраняющимся в памяти предыдущим кадром, возможны *варианты* зрительского понимания ситуации. Если экранный персонаж полагается знающим свое реальное положение и при этом надеющимся избежать страшной участи быть съеденным, можно говорить о своего рода возвращении к самому первому положению вещей: патетика слов о любви к животным, старающихся умиловить зверя, и усердие жестов тела, стремящегося сохранить равновесие, вновь обретают патетическое, но отнюдь не пародийное единство—на этот раз единство борьбы за выживание.

Гораздо важнее для нас две другие возможности зрительского восприятия. Это, во-первых, делегирование зрителю предположения, что экранный герой ничего не знает о своей истинной ситуации. В этом случае персонаж воспринимается как «вдвойне» пародийный: и слова, и жесты идентифицируются как отдельные «жанры», как не зависимые друг от друга системы условностей.

Наконец, можно допустить, что зритель видит экранного героя все понимающим, но ни на что не надеющимся: он знает, что какие бы действия он ни совершал, конец будет одним и тем же—его съедят. Тогда слова о любви к животным должны восприниматься как бесцельная, но необходимая *жизненная работа слов*, ничего не желающих знать о бесцельной, но необходимой *жизненной работе жестов*. Эти две жизненные работы—слов и жестов—не зависят друг от друга и не планируются заранее—они просто совершаются.

Два последних варианта зрительского восприятия этой ситуации—*пародийный* и *абсурдный*—особенно интересны в контексте нашего разбора поведения Пуакара. Дело в том, что текст фильма Годара, как уже было сказано выше, дает нам одновременно и пародийное, и абсурдистское (в духе Камю) означаемые для интерпретации действий героя: эти действия фрагментарны, поэтому воспринимаются *нами* как не субъективно-психологические, а экзистенциальные, причем именно в духе Камю, а не Хайдеггера, как экзистенциальные действия «постороннего»; но они же и «жанровы», т.е. воспринимаются *нами* как обладающие некой психологической предысторией, как predeterminedенные бывшими в употреблении системами условностей и от этой своей вторичности—как пародийные.

Является ли это противоречие *для нас* также и противоречием для *автора* фильма?

О реальности такой соотнесенности мы могли бы говорить, если бы, во-первых, в информационной атмосфере времени создания картины нашлся дискурс, который бы снимал это противоречие; во-вторых, если бы в статьях и интервью самого Годара нашлись *сходные* с этим дискурсом

комментарии; наконец, в-третьих,—текст фильма должен предоставить и другие варианты *этого же самого* противоречия.

Именно в 1950-е годы, т.е. во времена, непосредственно предшествовавшие возникновению «новой волны», различные научно-гуманитарные, критические и художественные практики французской культурной жизни начинают испытывать все возрастающее влияние идей структурного психоанализа Ж.Лакана. Выстраивая свою версию «сверх-Я» («символического бессознательного») по аналогии с сосюрговской лингвистической моделью естественного языка, Лакан отдал все *рациональное* в этом «символическом бессознательном» системе детерминированных бинарными оппозициями «мифологических», по К.Леви-Стросу, *смысловых структур*, «означае-мых», а все *до-рациональное*—не образующим с «означаемыми» устойчивых связей и не составляющим с ними структурных смысловых единств, следовательно, «бессмысленным» в самих себе *фрагментарно-цитатным «означающим»*. Последним и единственным в человеке пристанищем *бытия* (Бога или «Бога»), отличного от любых рождающихся в процессе обретения идентичности «воображаемых» объективаций субъективности, является, по Лакану, как раз *фрагментарно-цитатный до-рационально-смысловой* уровень бессознательного, дискурс Другого. На этом *бытийном* уровне функционирует одновременно единый и множественный «внутренний потусторонний»⁷, осуществляющий, как пишет, интерпретируя Лакана, У.Эко, «комбинаторику сцепления означающих»⁸. «Тот факт, что говорят, остается забытым за тем, что говорится»⁹,—неоднократно повторял Лакан в своих лекциях и статьях, имея в виду первостепенную значимость и неуловимость этого дискурса Другого, той речи «внутреннего потустороннего», возможность непосредственного «озвучания» которой дана разве что бреду безумца или творческому акту.

Эта лакановская интерпретация бессознательного предопределила поворот от экзистенциалистского и религиозно-персоналистского «наивного убеждения, будто субъект представляет собой некую “полноту”»¹⁰ к пафосу онтологической «пустоты», трактованной как поток «цитат без кавычек»*. Творчество, или, говоря устаревавшим в новом контексте языком, экзистенция—как в искусстве, так и в жизни вообще, т.е. *факт, и автора, и его героя*,—становилось не некой иррациональной, но все-таки смыслообразующей деятельностью «Я», а проявлением бесконечного множественного Другого, тотальным «цитированием».

«Я всегда сохранял вкус к цитатам. Отчего меня за это упрекать? В жизни люди цитируют то, что им нравится. Следовательно, и мы вправе цитировать то, что нравится нам. Итак, я показываю людям, которые цитируют: правда, я делаю так, чтобы мне нравилось то, что они цитируют. В подготовительные материалы к фильму я вношу какую-нибудь фразу Достоевского, если она мне нравится. Зачем ограничивать себя? <...> К тому же “На последнем дыхании” принадлежал к такому роду фильмов, где все

* Понятие Р.Барта «цитата без кавычек», родственное «цитации» Ю.Кристевой и «следу» Ж.Деррида, появилось в конце 1960-х, однако смысл, подобный заключенному в этом понятии, имелся в виду последователями структурного психоанализа гораздо раньше.

было дозволено, такова была его природа. Все, что бы только люди ни делали, могло в него включаться. Таков был исходный принцип. Я говорил себе: Брессон уже был, “Хиросима” уже снята, определенный тип кино подходит к концу, может быть, с ним уже покончено, следовательно, поставим точку и покажем, что все возможно. Я, собственно, хотел оттолкнуться от традиционной истории и переснять, но совершенно иначе, все то кино, которое уже было снято. Я также хотел создать впечатление, будто выразительные средства кино только что открыты, или дать их ощутить как недавно найденные. Диафрагма в начале эпизода демонстрировала возможность возвращения к истокам кино, а наплыв возникал совершенно естественно, как будто он только что был изобретен»¹¹, — в этом фрагменте интервью, данного Годаром в 1962 году, как раз и прорисовываются контуры такого «цитатного» подхода к творчеству, причем «реальный автор» здесь, то авторское «Я», каким его осознает сам Годар, соединяет двух множественных Других «во мне»: один множественный Другой представляет самого «реального автора», его «текст», то есть *киноязыковые* «цитаты без кавычек»; второй множественный Другой—это поведенческие «цитаты без кавычек» героя («...я показываю людей, которые цитируют»).

Теперь, возвращаясь к анализу поведения Пуакара, мы можем четче и, главное, с большей верой в то, что угадан *один из* авторских замыслов, обозначить важный для нас контекст: соединением «жанровости» и фрагментарности, или, по-другому, пародийности и абсурдности, то есть противоречием между психологической предопределенностью и спонтанностью в действиях Мишеля, заявляет о себе этот самый множественный Другой, непрерывно творящий не обремененные структурным смысловым единством «цитаты без кавычек». По-видимому, «адекватное» восприятие этого повествования должно выявить, что в психике Пуакара как руководство к очередному его действию не воспроизводятся «жанры» целиком, не функционируют какие-то целостные «горизонты», но актуализируются именно *равные самим себе*, то есть «бессмысленные», *фрагменты «жанров»*, которые, очевидно, имея в виду их «дознаковость», «доинформативность», в чистом виде «графическую» явленность «сознанию» героя, можно сопоставить с дерридианскими «следами». Рождение этих все новых и новых фрагментов, которые «для себя» и не фрагменты, а целостности, всегда опережает рождение их смыслов, их «жанровых» означаемых. Пуакар, словно выхватывая из каких-то пролетающих мимо книжек или фильмов цитаты, непрерывно «пишет» что-то новое: то, весело вставляя подвернувшуюся цитату из кодекса «опровержений куртуазных правил», просто предлагает переспать с ним, то в неожиданном жанре «фрагмента из детектива» обсуждает с кем-то по телефону не очень понятные денежные дела, то вдруг гримасничает, объясняя таким вот первым попавшимся «под руку» способом, что означает слово «дуться». Эту образованную из трех «пустых» мимических состояний лица гримасу можно интерпретировать как «цитату» для будущих проектов Дерриды: любое визуальное нечто—это, прежде всего, *оно само*.

Такое растворение психологического «Я» во фрагментарных «голосах других»—та коннотация, которая снимает противоречие в поведении Пуа-

кара. Но и вся в целом часть киноповествования, которую мы обозначаем как «поведение Пуакара», оказывается «позитивным» членом бинарной оппозиции, связанной с тем же контекстом: «непсихологичный», свободный в постструктуралистском или протопостструктуралистском духе характер «субъективности» Мишеля становится еще более явным на фоне совершенно иного стиля поведения героини фильма Патриции Франкини. Вот, например, «сцена соблазнения» в гостиничном номере. Движения и слова девушки—и следующие друг за другом, и сосуществующие синхронно—образуют целостные комплексы: и здесь, как и в случае с Пуакаром, перед нами предстает определенная «жанровость». На вопрос Мишеля, о чем она думает, девушка отвечает: «Весь ужас в том, что я этого не знаю. <...> Нет, я ни о чем не думаю. Хотелось бы подумать о чем-нибудь, но не получается». Эти слова с *необходимостью*, о которой мы говорим как о необходимости *и для нас, и для автора*, соседствуют, с одной стороны, с «бесцельным» потягиванием, с принятием непринужденной позы на кровати, поглаживанием прижатого к коленям плюшевого мишки. В то же время складывается впечатление, что к этому единому «жанровому» комплексу принадлежат и объяснение Патрицией *цели* ее вчерашнего свидания с другим человеком («Он помог мне получить заказ на статью»), и риторический поиск *причины* появления в гостиничном номере Мишеля («Зачем ты сюда пришел, Мишель?—Я хочу спать с тобой.—Это не причина»), и желание придать отношениям с Пуакаром *определенную*, как бы уже существующую в природе взаимоотношений мужчин и женщин *форму* («Я бы хотела, чтобы мы были, как Ромео и Джульетта»). В той же самой копилке целостных действий находятся и отдельные небольшие фрагменты поведения Патриции во время этого длинного диалога. Например, придание лицу серьезного и строгого выражения—в ответ на уверенность Пуакара, что девушка рассмеется раньше, чем он досчитает до восьми,—тут же «включает» руки, начинающие быстро поправлять прическу.

В подобных длинных и коротких «жанровых» комплексах, больших и малых «единицах действия» с *явно не равными самим себе* более мелкими элементами членения перед нами, несомненно, предстает та двусмысленность отдельных «слов» любой мифологии, о которой писал К.Леви-Строс: «Мифемы—это тоже слова, но слова с двойным значением, *слова слов*, одновременно функционирующие в двух планах—в плане языка, где они сохраняют свое лексическое значение, и в плане метаязыка, где они выступают в роли элементов вторичной знаковой системы, которая способна возникнуть лишь из соединения этих элементов»¹². Слова Патриции «...я ни о чем не думаю», потягивание, непринужденная поза на кровати, прижимание к себе плюшевого мишки, а также весь каскад фраз, обозначающих желание действовать только целесообразно и реагировать только на целесообразные действия другого,—все это две оппозиционные группы «предикатов», тех или иных признаков «субъекта», место которого в структуре этого пространныго «предложения» чуть позже занимает, вероятно, сообщение Патриции о своей беременности. Можно также сделать предположение о природе мифологической двусмысленности, сказывающейся в синхронности строгого выражения лица и манипуляций с прической:

придание лицу строгого выражения магически воссоздает в памяти образ «перед зеркалом», другие «предикаты» которого—укладывание прически, подкрашивание губ и т.д.

Однако у этой магии есть и вполне рациональная сторона: зритель связывает отдельные действия героя и героини фильма в поведенческие комплексы по определенной подсказке. В качестве фона парадигмы, состоящей из отдельных пар элементов *радикально различающихся* «жанров», которую мы называем «поведением Пуакара», и, обнажая эту парадигму, в *повествовании* выстраивается множество *эквивалентных друг другу* поведенческих «жанров», составляющих «поведение Патриции». Вскоре после появления Патриции на экране складывается впечатление, что ее действиями руководит некая инвариантная программа. Повторяющееся выкрикивание героиней названия продаваемой ею газеты, ритмизирующее разговор с Пуакаром при их первой в фильме встрече на Елисейских полях, каким-то образом соотносится и с показанным через несколько минут ее переходом улицы строго по прямой линии разметки, и с упомянутым уже серьезным выражением лица в сцене в гостиничном номере, и с предваряющими информацией о беременности «правильными», выражающими стремление к *определенному регламенту*, словами. Схватывание зрителями этого сходства подготавливается еще в эпизоде, предшествующем первому появлению Патриции на экране: когда Пуакар приходит к одной из бывших подружек, та, как чуть позже и Патриция, словно опасается чего-то нецелесообразного для себя в общении с Пуакаром и несколько раз повторяет, что опаздывает; в то же время она явно не торопится, невзначай обращает внимание Мишеля на дырочку в своей пижаме («Ой, порвалось...»), долго причешивается, не спеша надевает юбку через голову. Вот эта-то эротичная неторопливость на фоне сообщения о нехватке времени предвосхищает угадывание «очертаний» обоих полюсов оппозиции и в поведенческом инварианте Патриции: с повторяющимся «деловым» выкрикиванием названия газеты соседствуют томная полуулыбка и мягкая беззащитная риторика ответов Пуакару; прямая линия уличной разметки лишь задает правило, регламентирующее легкие, грациозные движения, как в детской игре в классики; серьезное выражение лица Патриции всякий раз согласовано с действиями, ассоциирующимися отнюдь не со «строгостью», и т.д.

Эта психологическая ситуация напоминает ту, которая складывается при изучении незнакомого языка по учебнику или разговорнику. Под руководством опытного преподавателя языком можно овладеть и таким образом, однако определенная отметина не позволит этому факту укрыться ни за интонационной правильностью, ни за беглостью речи: все произносимые фразы будут производить впечатление отвечаемого перед учителем в классе урока или перманентного обращения к портье в гостинице. У интонационной правильности и беглости в этих фразах всегда будет конфликт с какой-то чрезмерной артикулированностью ударных и безударных слогов в словах, произносимых с чрезмерным выражением.

Не претендуя на большие познания в области «женской души», рискнем все-таки предположить, что действиями героини Джин Сиберг с согласия Годара руководит патриархальный, сколь бы, возможно, феминис-

тическим «для себя» он ни был, *миф о победе над мужчиной*—поведение потенциальной победительницы должно быть диалогом поступков (в том числе и вербальных), образующих множество «целесообразность», и поступков «беспричинных», соответственно, образующих множество «нецелесообразность». В случае превалирования «целесообразности» или «нецелесообразности» женщину ждет поражение.

Позже Годар опишет поведение женщин как нечто прямо противоположное: «... когда <...> анализируешь движения женщины, даже такие простые, как, например, покупка буханки, открывается множество различных миров внутри ее движения, в то время как замедления движений мальчика были гораздо менее интересны. Каждый раз, останавливая их, мы, в конечном счете, всегда обнаруживали одну и ту же общую линию. В то же время у девочки, даже исполнявшей самые банальные жесты, вдруг на протяжении трети секунды происходил переход от глубокой тревоги к радости <...>. А мне <...> все это представлялось корпускулами и различными мирами, каждый раз разными галактиками, где переход от одной к другой сопровождался серией взрывов, в то время как движения мальчика были гораздо более волнообразными и имели начало, из-за чего остановки были пластически менее интересными»¹³.

Несмотря на то, что речь здесь у Годара, по-видимому, идет о тех «жизненных», как сказали бы киноавангардисты, ритмах, которые, в отличие от поведенческих структур, на предыдущих страницах условно названных нами «жанрами», не являются ни структурами информативными, ни «графическими» фрагментами информативных структур, все же уже одного этого анализа хватило бы для того, чтобы усомниться в серьезности намерения режиссера противопоставить в качестве «реалистической истины» в последней инстанции столь откровенно представленные модели поведения мужчин и женщин.

«Мужское-женское»—важнейшая тема кинематографа Годара. Однако звучит эта тема всегда полифонично, участвуя одновременно во многих развивающихся структурных построениях. Актуальный для исследуемого нами построения повод усомниться в «истине о мужском и женском» *авторский текст* фильма дает в первых же эпизодах. Параллельно разворачивающемуся повествованию на экране происходит непрерывное превращение повествования в *повествовательную структуру*. Экранная «реальность» приобретает коннотацию, смысл которой можно выразить понятиями «построенный нарратив» или «структурированное повествовательное означаемое». Такая метаморфоза становится неизбежной из-за постоянного столкновения действия, вовлекающего зрителя в длянущуюся на экране «реальную жизнь», с короткими, но чрезвычайно важными в структурном отношении знаками соучастия зрителя в *киносъемке* этой самой «реальной жизни». Речь идет об элементах структуры, в семантическом измерении выпадающих из диэгезиса, который определяется К.Метцем как «совокупность фильмической денотации: сам рассказ, но также и пространство и время вымысла, задействованные в этом рассказе, а также персонажи, пейзажи, события и другие повествовательные элементы, рассматриваемые с точ-

ки зрения денотации»¹⁴. Почти в самом начале картины—в сцене проезда Мишеля по шоссе на первой из угнанных «при зрителях» машине—по меньшей мере дважды в кинорассказ внедряется то, что как раз во времена «новой волны» получает кодификацию, смысл которой можно определить как режиссерское «я снимаю фильм». Музыка, сопровождающая данное зрелище как «предикат», как то, что обычно означает «весело», «бесшабашно» или «страшно», «сейчас что-нибудь произойдет», без всяких «знаков препинания» занимает позицию «субъекта», становится «ритмичной мелодией, звучащей из радиоприемника автомобиля, на котором едет Мишель Пуакар». Это во-первых. И, во-вторых,—взгляд Мишеля «в глаза зрителю», т.е. в кинокамеру. В статье «Дискурс и повествование» М.Ямпольский пишет: «Итальянский исследователь Франческо Касетти, специально изучавший функцию взгляда в камеру, справедливо указывает: "... взгляды и слова, направленные в камеру, открывают то, что обычно скрыто,—камеру и ее работу; они также открывают единственное чужеродное пространство, единственное внекадровое пространство, которое не может стать внутрикадровым,—зал, расположенный напротив экрана; таким образом, они разрывают ткань вымысла вторжением металингвистического сознания—«мы в кино»,—выявляющего характер игры и тем самым ее разрушающего, где фильм сжигает сам себя»¹⁵. И далее Ямпольский поясняет: «Взгляд в камеру, выявляя наличие автора, подчеркивает сам факт существования дискурса...»¹⁶. Такая семантика неизбежно ведет за собой раздвоение зрительского сознания, которое в некоем третьем зрительском «Я» обретает единство в бинарном разделении *авторской структуры* фильма на «повествование» и «неповествование». В свою очередь, уже запущенное в программу восприятия понятие «структура» претерпевает следующий этап дихотомии: «повествование» разделяется на те два информационных подмножества, которые Ямпольский в своей статье и называет «дискурсом» и «повествованием», а мы определим как *означающее* и *означаемое* повествовательной структуры. И то, и другое представляет собой теперь уже *откровенно выступающую* авторскую инстанцию, но *означающее* («дискурс», по Ямпольскому)—это «те элементы фильма, которые находятся целиком в плане выражения»¹⁷: разные планы экранного изображения, монтаж, ракурсы, каше, наплывы и т.д.,—а *означаемое* («повествование», по Ямпольскому)—это то, что складывается в восприятии зрителя в диегезис и далее превращается в *идеологию* киноповествования, то есть в фильмические «постдиегетические» коннотации.

Превращение звуков из «предикатов» повествования в «субъекты» и наоборот; внедрение в звуковой ряд инородных диегезису шумов, например, полицейских сирен, разрушающих единство места, времени и действия диалога героев в гостиничном номере Патриции; внезапные—на долю секунды—полные затмения изображения, свидетельствующие либо о том, что *идут съемки фильма*, во время которых *актеров, играющих свои роли*, фотографируют со вспышкой, либо о процессе *монтажа фильма*, во время которого вклеивается кусок засвеченной пленки; повышенное внимание случайных прохожих к персонажам, разделяющее мир на *съёмочную группу* и всех остальных; выпадающая из «реализма» кинорассказа элект-

ронная бегущая строка, сообщающая, что «кольцо вокруг Мишеля Пуакара смыкается»; наконец, то откровенная пародийность многих сцен и сценок, связанная, в частности, с цитатностью речи Пуакара, то ритмичность этой речи, похожая на ритмичность закадрового текста в «Дневнике сельского священника», названную А.Базеном «необработанным эстетическим фактом»¹⁸, — все это, так же как и взгляд в камеру, «выявляет наличие автора, подчеркивает сам факт существования дискурса». А рядом с этим, все расширяющимся на временной оси фильма, множеством элементов структуры, означающих «неповествовательный дискурс» («неповествование»), как уже было сказано, тут же рождается оппозиция означающего и означаемого того знака («повествования»), который, не будь этой спровоцированной «неповествовательным дискурсом» оппозиции, просто прочитывался бы как история взаимоотношений персонажей фильма.

Результатом такого расщепления повествования на означающее и означаемое становится новое качество дуализма зрительской субъективности. Зритель, идентифицирующийся с автором, руководящим движениями кинокамеры, меняющим планы и ракурсы, варьирующим музыкальные темы и шумовые эффекты, оказывается субъектом той свободы, идея которой была предсказана как мысль о «камере-стило» А.Астриюком, а чуть позже продублирована Базеном, говорившим о режиссере, который «непосредственно пишет камерой»¹⁹. Киноязыковые «цитаты» рождаются будто бы «здесь и теперь» как «бессмысленные», т.е. еще не обремененные никакой синтезированной киноязыковой семантикой, «чистые различия». Воспользовавшись постструктуралистскими понятиями Р.Барта, можно сказать, что эта, все же произведенная «автором» как *структурный элемент произведения*, свобода («свобода») есть *значение самопорождающейся продуктивности*, творящей не «структуру», не «произведение», а «текст»²⁰.

Другое зрительское «Я», идентифицирующееся с автором, выстраивающим историю взаимоотношений персонажей, оказывается, таким образом, наблюдателем своей несвободы, своей «психологии», своего собственного «произведения», «мифа», «структуры». Эта несвобода—процесс образования «третьих смыслов», организации «центра» повествовательной структуры, итог которого—прояснение того горизонта, где психологическое «Я» раздваивается на свободные действия героя и мифологически-структурированные—героини.

Ну, а элементарная обнаруживаемая зрителем его, зрителя (и автора, конечно), психологическая структура является в образе первичной денотации, простейших субъектно-предикативных отношений персонажей фильма. Грустная Патриция, держащая в одной руке свернутую репродукцию, а пальцем другой руки трущая глаз, смотрит на Пуакара; насупившийся Пуакар смотрит на Патрицию; девушка подносит свернутую в трубочку репродукцию к глазу и наблюдает за Мишелем, как будто в подзорную трубу; герои подходят друг к другу и целуются. Почему *смысл именно таков*? Ведь «в действительности» на экране предстает *крупный план* лица Патриции, с которым *соединена* лирическая музыкальная тема; затем *осуществляется монтаж*, и в *кадре уже крупный план* лица Мишеля; следующий *кинематографический прием*—и мы видим вновь *крупный план* лица Патриции,

смотрящей в свернутую в трубочку репродукцию; новый кадр, лирическая мелодия сменяется другой музыкальной темой, назовем ее «детективной», камера медленно приближает лицо Мишеля, постепенно превращая его в *кашированное*, окруженное затемненной плоскостью, изображение; еще один *монтажный стык*, и на экране—*крупный план* слившихся в поцелуе лиц Патриции и Мишеля; камера, словно занятая своим собственным судьбоносным делом, *отъезжает* от целующихся, переводя кадр в *средний план*.

Вместе с темой «бессмысленности» означающего повествовательной структуры, то есть свободы дискурса от повествования, зрителю, таким образом, сообщается и тема «киноязыкового смысла кадра»; этот смысл приобретает некую первоначальность, ту новизну, которая еще сохраняет память о своем образовании. Крупный план лица девушки и лирическая музыка, оставаясь в дискурсивном измерении («в плане выражения») «крупным планом» и «лирической музыкой», в то же время оказываются в *состоянии генезиса* сначала «Патриции Франкини» и «грустной жизни», и уже «после этого» наступает черед «эффекта Кулешова»: зритель видит «грустную Патрицию Франкини».

Но и сама «реальность», в которой разворачивается повествование, оказывается вовлеченной в этот процесс тотальной семиотизации.

В фильме «На последнем дыхании» вместе с другими киноязыковыми приемами лишается своей семантики и тем самым обретает эту семантику уже в качестве «языка», «системы», и та манера представления на экране «реальности», которая связана с уже упоминавшимся в начале статьи экзистенциалистско-персоналистским, «дотекстовым», «доцитатным» этапом истолкования бытийного «внутреннего времени». Запечатлеть *особое видение*, т.е. видение освобожденных от субъективно-психологических коннотаций «чистых фактов», данное автору и герою как следствие обусловленности восприятия экзистенциальной «внутренне-временной» целостностью памяти,—такова установка режиссуры на этом этапе. Систематизацию приемов, выражающих экзистенциалистско-персоналистскую «онтологическую» идею кино, провел А.Базен. Именно благодаря его критическим исследованиям кинорежиссура и теория кино, приняв за основу, что «в искусстве нет “реализма”, который не был бы прежде всего глубоко “эстетическим”»²¹, получили синтезированную картину экзистенциалистско-персоналистского кинематографа. Но, будучи признанными в качестве приемов воссоздания на экране «чистых фактов»*, одинаковая отчетливость в планах-эпизодах элементов экранного пространства в любых точках глубинной мизансцены, независимость построения экранного времени от сценарно-драматургической предопределенности, не субъективно-психологический, а экзистенциально-имперсональный «взгляд» кинокамеры, по существу, превратились из «чистых фактов» в *их означающие*, т.е. именно в *приемы* остранения привычного отношения между означающим

* Связанная у Базена с философией экзистенции онтологичность «чистых фактов» в интерпретациях сторонников стиля «под документ» в игровом кинематографе получала документалистско-реалистическое переосмысление.

и означаемым внутри традиционного экранного знака сценарно-драматургического повествования.

Фильм Годара изобилует кадрами, в которых те или иные денотации— окна автомобилей или помещений, верхние или нижние кромки каких-то предметов—теряя денотативный смысл, становятся *элементами композиции*: рамками или линиями, подчеркивающими вертикальные, горизонтальные, диагональные оси изображений. Виновники такого превращения, как правило,—долгая, свободная в этой своей длительности от повествования неподвижность камеры или, наоборот, «быстрый» монтаж—стыковка двух или трех коротких кадров, денотативно одинаковых, но по-разному снятых*.

Камера «ниоткуда» уставилась на текущую мимо только что угнанного Пуакаром автомобиля жизнь. Этот имперсональный взгляд, не будь он столь долгим и не имей зритель предварительной подготовки к восприятию «дискурсивности» (означающего повествовательной структуры), во-первых, не стал бы «имперсональным взглядом кинокамеры» и, во-вторых, не сообщил бы ничего о *прямоугольнике* форточки автомобиля, *взявшем в рамку* многочисленных пешеходов. Но информация о *прямоугольнике* тут же переводит жизнь на экране в *эстетическое*, а затем и в *семиотическое* измерение: движение толпы становится «снятой с одинаковой отчетливостью в разных точках глубинной мизансценой». Таким образом, онтологический реализм превращается в «реализм» не только для анализирующего критика, но и для воспринимающего зрителя.

Подобное же превращение в «реализм» случается, например, и тогда, когда на экране даются два коротких кадра, денотативно-повествовательный смысл которых одинаков: Патриция целуется со своим знакомым-журналистом. Не будь этого «странного» монтажного стыка, зритель едва ли обратил бы внимание на то, что в обоих изображениях *диагональная линия* верхней кромки дверцы машины *параллельна* верхней линии абриса слившихся в поцелуе голов персонажей.

Но эстетизированность этих онтологически «реалистичных» кадров, отличная от базеновской «эстетичности»** , выдавая секрет *структуры* «чистой фактивности», то есть и ее причастность к определенному *киноязыку*, в то же время еще более радикально разрушает нарративный смысл денотации. Это значит, что уже не только традиционные киноязыковые субъектно-предикативные смыслы становятся означаемыми, означающие которых—общепринятые приемы киноязыка; но и все *атомарные денотации*—движения рук или губ, данные крупным планом, или походка пешеходов, или сама глубина пространства в таких денотациях-нарративах, как, например, «вдали происходит то-то и то-то»,—оказываются *коннотациями*. Образуется новое состояние фактивности: она уже воспринимается не

* Этот прием известен еще со времен авангардистских фильмов Абея Ганса. Однако у Годара он «звучит» совершенно по-новому.

** У Базена «онтологическая реальность» эстетична («нет “реализма”, который не был бы <...> глубоко эстетическим») в силу ее экзистенциальной истинности, совершенно отличной от «реальности» обыденного восприятия. У Годара эстетизированность кадра указывает на семиотическую природу этой базеновской «эстетичности».

как *смысл*, не как *информация*, но воздействует на самые глубинные, *неинформативные*, трансцендентальные структуры восприятия.

Именно такое воздействие на зрителя, как бы адресованное зрителю зеркальное отражение самых глубинных структур его восприятия, имеет в виду М. Мерло-Понти в статье «Кино и новая психология»: «... часто фильм понимается как визуальная и звуковая репрезентация, максимально верное воспроизведение драмы, которую литература может изложить лишь словами, но которую кино имеет счастливую возможность сфотографировать. <...> Но это не значит, что фильм предназначен для того, чтобы дать нам возможность увидеть и услышать то, что мы увидели и услышали бы, стань мы в жизни свидетелями истории, которую он нам рассказывает <...> в фильме всегда есть история и часто идея <...> но функция фильма заключается не в сообщении нам фактов или идей <...> Смысл фильма включен в его ритм, как смысл жеста мгновенно прочитывается в самом жесте, и фильм не говорит ничего, что бы не было им самим <...> кино не передает нам, как это долго делал роман, мысли человека, оно дает нам его поведение, оно непосредственно являет нам этот специфический способ бытия в мире, общения с вещами и другими, который мы видим в жестах, взгляде, мимике <...> Для кино, как и для современной психологии, головокружение, удовольствие, боль, любовь, ненависть являются формами поведения»²².

«Формы поведения», так же как и «формы» человеческого восприятия пространства (о феноменологии восприятия глубины пространства речь у Мерло-Понти идет в работе «Око и дух»), становятся в фильме Годара теми *неинформативными временными структурами*, которые как бы спорят с *информативной* «полнотой» экзистенциалистско-персоналистских «чистых фактов». Сам режиссер неоднократно говорил об этом *смысле* фильма «На последнем дыхании» и других своих фильмов. В частности, в записи одной из бесед читаем: «Я, собственно, хотел проникнуть *внутри* изображения, поскольку большинство фильмов сделаны *снаружи* изображения <...>. Я <...> хотел увидеть оборотную сторону изображения, увидеть его сзади, как если бы мы были не перед экраном, а за ним. Или, вернее: внутри изображения. Точно так же некоторые картины создают впечатление, что ты находишься в их глубине»²³.

Но тем самым фильм порождает еще одну *родственную* оппозицию: если иметь в виду, что изображение, «затягивающее» зрителя «вовнутрь себя», не только реально «затягивает» зрителя, но все-таки является еще и именно *таким смыслом*, то годаровскую «феноменологию восприятия», выступающую против отчасти интроспективной феноменологии «чистого факта», можно сопоставить и с «поведением Мишеля», выступающим против «поведения Патриции», и с «дискурсивностью» фильма, выступающей своей «бессмысленной», «пустой» киноязыковой «текстуальностью» и против иррационально-структурированной экзистенциалистской «полноты», и против рациональной структуры повествования.

1. З о н т а г С. Фильм Жана-Люка Годара «Жить своей жизнью» // Киноведческие записки. № 22 (1994). С. 232.
 2. Б а з е н А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 267–277.
 3. Там же. С. 341.
 4. Б а х т и н М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Б а х т и н М. М. Работы 1920-х годов. Киев: Next, 1994. С. 97.
 5. К а м ю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. М.: Издательство политической литературы, 1990. С. 273
 6. Там же.
 7. Л а к а н Ж. О бессмыслице и структуре Бога // Метафизические исследования. Вып. XIV. Статус иного. СПб., 2000. С. 225.
 8. Э к о У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Петрополис, 1998. С. 336.
 9. Л а к а н Ж. Якобсону // Цит. изд. С. 233.
 10. Б а р т Р. Критика и истина // Б а р т Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 366.
 11. Г о д а р Ж.-Л. Страсть: между черным и белым / Сост. М.Б.Ямпольский. Совместное издание Министерства иностранных дел Франции и Министерства культуры Швейцарии к ретроспективному показу фильмов Жана-Люка Годара в Советском Союзе, 1991. С. 66.
 12. Л е в и - С т р о с К. Структура и форма // Семиотика языка и литературы. М.: Радуга, 1982. С. 428.
 13. Г о д а р Ж.-Л. Цит. изд. С. 95.
 14. Цит. по: Я м п о л ь с к и й М. Комментарий // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. Сборник статей. М.: Радуга, 1984. С. 256.
 15. Я м п о л ь с к и й М. Б. Дискурс и повествование // Киносценарии. 1989. № 6. С. 175.
 16. Там же.
 17. Там же.
 18. Б а з е н А. «Дневник сельского священника» и стилистика Робера Брессона // Киноведческие записки. № 17 (1993). С. 90.
 19. Б а з е н А. Что такое кино? С. 97.
 20. См.: Б а р т Р. Смерть автора // Цит. изд. С. 384–391; Б а р т Р. От произведения к тексту // Цит. изд. С. 413–423.
 21. Б а з е н А. Что такое кино? С. 262.
 22. М е р л о - П о н т и М. Кино и новая психология // Киноведческие записки. № 16 (1992). С. 21–22.
 23. Г о д а р Ж.-Л. Цит. изд. С. 79.
-