

Диана ГРИГОРЬЕВА

ЕВРОПЕЙСКАЯ МОЛОДЕЖЬ В КАРТИНЕ ЖАН-ЛЮКА ГОДАРА «МУЖСКОЕ И ЖЕНСКОЕ»

1.

«Известное изображение латиноамериканской девушки, которая дарит розу солдатам, стоящим с примкнутыми штыками,—это образ того, чем мы отличаемся от нашего врага. Роза как символ утверждения жизни вопреки лавине презрения и ужаса—вот то важное, о чем я попытался рассказать. И это утверждение должно быть самым благородным, самым стойким в человеке: жажда эротики и игры, освобождение от всяческих табу, требование достойного совместного существования на земле, свободной от вечно маячащих на горизонте клыков и долларов».

Я начала статью, посвященную картине Жан-Люка Годара «Мужское и женское», с цитаты из романа аргентинского писателя Хулио Кортасара «Книга Мануэля», текст которого во многом перекликается с фильмом французского режиссера. Если присмотреться к лицу девушки, держащей цветок, на фотографии, упомянутой Кортасаром (а судя по описанию, это знаменитая фоторабота Марка Рибу, сделанная им в Вашингтоне осенью 1967 года), то на нем можно заметить некую отрешенность от мира, если не сказать больше—меланхолию опьянения, транс, возможно, даже вызванный наркотиками. Равнодушие замутненного сознания ко всему вокруг, в том числе к полицейским штыкам, находящимся на расстоянии удара, и в тоже время невероятная концентрация на цветке как символе, знаке и метафоре.

Франция, шестидесятые годы. Сколько фильмов было снято, сколько поэтичных оборотов использовано, дабы описать дух протеста, властвовавший над умами молодых парижан! Они читали Сартра и Камю, ходили на митинги, пили кофе и маге, вели разговоры о литературе, потягивали «Голуаз» в старых французских кинотеатрах. Поколение киноманов и свободно мыслящих эстетов. Дети Маркса и кока-колы, чье стремление к свободе зачастую было продиктовано модными правилами.

Но что подвигло меня привлечь к рассказу о картине Годара цитату из романа Кортасара? Наверное, слишком схожими показались герои и атмосфера этих произведений. Совпадения отражений времени порой могут даже вызвать у современного зрителя и читателя подозрение, что авторы действовали сообща, создавая миф о том беспокойном поколении. Известно, что особое влияние на зарождение массового студенческого протестного движения оказала именно литература. В трудах популярных в молодежной среде того времени философов и писателей—Сартра, Камю, Маркса, Троцкого, Ленина, Альгюссера, Фромма—молодые люди черпали революционные идеи, и на основе изложенных ими концепций формировали свое миропонимание, с которым позже выходили на демонстрации.

Но нельзя забывать одну важную вещь: между французской революцией XVIII века, идейная основа которой была полностью сформирована философами Просвещения, и протестами 1968 года есть существенное различие—кинематограф. Именно кино смогло донести постулаты современных философов-экзистенциалистов до массового сознания, и главную роль в этом сыграли режиссеры «новой волны»—в том числе Жан-Люк Годар, чей фильм «На последнем дыхании» (1960) стал одним из первых, где эти идеи обрели свое воплощение. Но если ранние произведения «новой волны» можно назвать предтечей революционных событий, воспитательным пособием для людей, которые через пару лет выйдут на демонстрации, а рассматриваемый в этой статье фильм «Мужское и женское» (1966)—произведение, уже содержащее «текущую агитацию», то в последующих картинах можно увидеть, скорее, романтическое резюмирование событий шестидесяти восьмого года. Роман Кортасара «Книга Мануэля» относится как раз к постреволюционному периоду, когда события либо уже отгремели, либо медленно сходили на нет.

Наблюдая за происходящим, и Годар, и Кортасар были достаточно мудры, чтобы не ограничиваться позицией внутри «кипящего котла» и отстраниться, расположившись в точках, обеспечивающих более объективный взгляд. Между романом и фильмом есть существенные различия, ведь, как уже было сказано, Годар показывает период времени, предшествующий маю 1968 года, когда молодежные протесты только набирают свои обороты, а Кортасар рассказывает об излете молодежного революционного движения.

Отдельную, весьма важную, роль как в картине, так и в романе играет сам феномен кинематографа. В первую очередь, совпадают места обычного времяпровождения героев, и одно из них—кинотеатр. Мы знаем, что Годар сам был заядлым синефилом. Таковы и его герои, таковы и персонажи Кортасара. Они знают любимый кинематограф до мельчайшего кадра. В темных уютных парижских зальчиках происходит многое. В «Мужском и женском» во время киносеанса герои постоянно меняются местами, будто играя в прятки, каждый из них может неожиданно появиться за спиной у приятеля и, растрепав ему волосы, исчезнуть вновь. Десятки одинаковых пустых кресел позволяют поменять позицию относительно экрана: можно сесть дальше или ближе, смотреть под разными углами—но мир бескомпромиссных героев будет все так же недостижим, дистанция сохранится.

Кино выступает как новое, прогрессивное искусство, влияющее на жизнь. Часто сюжет фильма выстраивается таким образом, чтобы возникли условия, побуждающие персонажа протестовать, бороться, идти наперекор обстоятельствам. У многих зрителей, склонных примерять модель поведения героя на себя, появляется желание совершать «подвиги» в повседневности. В условиях, когда протест моден, актуален, экранная борьба переносится в реальность, а вопросы о ее смысле отходят на второй план. Заразившись романтикой любимых фильмов, герои Годара (как, впрочем, и Кортасара) протестуют зачастую бессмысленно,—в жизни оппозиция добра и зла не так очевидна, не так схематична, как в кино, да и сложно найти оправданный способ протеста, если не существует осознанной идеи.

Впрочем, отсутствие идей—лишь видимость, ведь на самом деле они умело спрятаны Годаром внутри таких картин, как «На последнем дыхании» и «Жить своей жизнью». Однако многие молодые бунтари, не раз пересматривавшие эти фильмы, зачастую даже и не пробовали читать авторов, на чьих философских идеях построены концепции режиссера. Зритель, заразившийся экзистенциальным нонконформизмом через кинематограф «новой волны»,—осознал ли он истинную суть протеста? Или же только почувствовал?

Каждый герой Годара мечтает снять идеальный фильм, в котором будут рассказаны все истории, переданы все мысли и образы, волнующие молодых людей. В одном из эпизодов «Мужского и женского» режиссер накладывает пространство просматриваемой героями картины на собственное киноповествование. Его герои смотрят фильм, и кадры из него монтируются с «реальными» событиями картины. Этим приемом Годар, в первую очередь, намекает на необходимость различения реальной жизни и кинематографа, в то же время предупреждая о возможности слияния. В романе Кортасара можно обнаружить похожий эффект. Один из героев видит сон, в котором он смотрит фильм Фрица Ланга. В разгар просмотра в зале неожиданно появляются незнакомые люди и отводят его в маленькую комнату, где происходит нечто важное—он получает какое-то задание, которое должен выполнить. Но проблема в том, что именно эта сцена оказывается вырезанной из сна. Даже еще не проснувшись, герой помнит себя только уже выходящим из комнаты с ноющим знанием в голове. Это чертовски похоже на всем известную жизненную ситуацию, когда нечто важное мелькает в сознании и тут же забывается. И как тягостно и мучительно знание об этом—может быть, очень серьезном, вдруг проявившемся и тут же исчезнувшем! (Кстати, самым известным фильмом Фрица Ланга является «Метрополис», в котором, напомним, был гениально создан мир будущего с людьми, действующими подобно машинным механизмам, и этот мир сейчас не кажется таким уж утопичным.) И вот главный герой «Книги Мануэля», подгоняемый тайной из сна, спрятанной где-то в глубине сознания, пытается докопаться до истины, прокручивая в голове события, словно пленку с недостающим фрагментом. И эта цель становится реальной, жизненной, перекидываясь в повседневность из сна и кинематографа.

Еще одно общее для героев романа и фильма место, где они частенько проводят время,—это маленькое парижское кафе. Кафе—вообще знаковое пространство для литературы и кинематографа шестидесятых. Оно становится интимным пространством встречи, вырывающим людей из открытого мира, из Парижа с его характерными для больших городов шумом дорог и кутерьмой пешеходов, своеобразным аквариумом, позволяющим молодым людям чувствовать себя в безопасности и в то же время наблюдать за происходящим на улице. Поэтому Полю, главному герою фильма Годара, так важно, чтобы дверь в кафе закрывалась. Любой звук (но не изображение!) извне, врываясь в пространство кафе, может принести хаос.

В кафе знакомятся Мадлен и Поль в «Мужском и женском». Там же неожиданно взбесившаяся жена вдруг убивает своего мужа. Хотя нет—это происходит уже вовне, но открытые двери, отделяющие тихие разговоры от

шума улиц, переносят звук выстрела внутрь. Иногда даже самое спокойное течение событий может быть прервано внезапной трагедией. Но у Годара нет в этом ничего мучительного—смерть появляется неожиданно, быстро, так же и исчезает, не неся в себе смысла и не пробуждая чувств. Когда замечтавшийся Поль своим присутствием разъярил посетителя игорного зала, тот, вытащив нож, вроде бы вознамерился поразить им молодого человека, но вдруг остановился и пырнул себя. Показывая этот бессмысленный акт, Годар провозглашает, что умирать надо легко и непринужденно, ведь смерть буднична. Тем самым он выводит умирание из трагедийного и мифологического дискурсов, предугадав то, что через полтора десятка лет сотворят телевидение и кинобоевики, а чуть позже—компьютерные игры.

В эпизоде с посетителем игорного зала представляется интересным еще и сам по себе способ выражения несогласия. Кстати, самоубийство—эта крайняя форма пассивного протеста—встречается в фильме еще раз, в сцене с человеком, за минуту до самосожжения просящим спички у прохожих.

Стоит вспомнить, что, пожалуй, самыми известными практиками пассивного протеста в двадцатом веке были хиппи. Изначальный смысл непротivления состоит в демонстрации силы духа и морального превосходства над противником, причиняющим физическую боль,—в сущности, как у Христа, учившего «подставлять вторую щеку». Вызов, бросаемый морально негибким человеком своему мучителю, всегда являлся действенным оружием, и пассивный протест шестидесятых в своих истоках наверняка опирался на идею, не претерпевшую изменений со времен Иисуса. Однако общество и, говоря точнее, обыватели относились к хиппи с презрением, как к асоциальным элементам, бродягам, наркоманам и грешникам, и потому не проявляли симпатии в моменты демонстрации ими моральной стойкости. Возможно, из-за этого несогласным приходилось прибегать к крайним мерам, доводя пассивный протест до предела, что выражалось в сценах, подобных тем, которые показал в своем фильме Годар.

И здесь происходит изменение сути пассивного протеста. Теперь он вовсе не демонстрация силы духа, а шокирующая акция, потрясение публики асоциальной выходкой, некий будоражающий эстетический акт, рассчитанный на то, чтобы вызвать у обывателя реакцию отторжения. Отсюда, вероятно, и растут корни самоубийства как культурного акта, самоубийства как произведения искусства.

Интересно, что в 1970 году Микеланджело Антониони рассказал в фильме «Забриски Пойнт» историю о молодом человеке, улетевшем на чужом частном самолете в пустыню, чтобы найти там свободу. Можно ли назвать его действия выражением протеста? Нет, ведь кража произошла спонтанно, а самолет как раз стал способом достижения свободы. Натешившись вдоволь, парень вернул частную собственность на стоянку. Но, будь это продиктовано политическим протестом, герой бы пощекотал нервы городским властям, паря над крышами домов, а потом бы эффектно свалился на главную площадь или, того хуже, врезался бы в небоскреб, опередив события 11 сентября 2001 года на три десятка лет. Однако он слетал на край света, за пределы видимости и самой системы, а потом просто вернул самолет на

место. И, может быть, главным посылом Антониони в «Забриски Пойнт» было как раз указание на пока еще сохранившиеся лазейки к достижению личной свободы? Исчезновение—уход на край географии или в глубины себя—как альтернатива эксцентрике и разрастанию заметности.

Итак, Годар в своем фильме возводит самоубийство в степень крайней обыденности, однако вместе с тем каждый раз делает его эффектно неожиданным для зрителя. Это можно сравнить с восприятием некоторых произведений современного искусства—минутный шок быстро сходит на нет, не оставляя от увиденного ни воспоминаний, ни эмоций. И этим Годар словно предугадывает нашу сегодняшнюю реакцию на тысячи подобных «неожиданностей»—точнее, ее отсутствие. Вспоминается сцена из фильма Андрея Тарковского «Ностальгия», где проповедник совершает самосожжение, предваряя его речью о создании нового мира. Этот акт самоубийства никак не романтизируется и не несет трагедийности для персонажей-наблюдателей. Собравшиеся на площади люди, плоские, будто сделанные из картона, совершенно не обращают внимания на действия проповедника, и лишь какой-то сумасшедший катается по земле рядом с горящим человеком, пародируя его судорожные движения.

Еще одно общее, что проявляется и у Кортасара в «Книге Мануэля», и у Годара в «Мужском и женском»,—любовь к текстовому коллажу. У Годара это титры, внезапно появляющиеся в той или иной части фильма, даже не пояснительные (ибо зачем что-либо пояснять таким образом в звуковом кино?), а, скорее, наоборот—отстраненные, противопоставленные ходу событий. У Кортасара же это газетные вырезки, которые молодая мама собирает для своего сына в качестве будущего источника знаний о жизни. Однако в этом методичном собирании кусочков информационных сообщений на разных языках кроется самое страшное, к чему родители готовят своего ребенка,—познание мира полностью, всеобъемлюще, без выделения каких-либо отличий, границ, уникальности разных культур. К концу века сам мир преподнесет родившемуся в шестидесятые ад крошечной информации обо всем. Ад Того же Самого.

У Годара на текст накладываются также различные шумы и звуки выстрелов. Выстрел проходит лейтмотивом сквозь многие его фильмы, и в «Мужском и женском» это ощущается наиболее отчетливо. Выстрел как начало знакомства главных героев картины, выстрел как символ их стремления идти против правил. Иногда выстрелы звучат где-то на соседних улицах—но никак не соприкасаются с фабулой. Множество выстрелов является зрителю в качестве знаков, оторванных от реальных событий. И такую совокупность беспорядочных, не затрагивающих героя хлопков можно обозначить другим словом—«пальба». В отличие от одиночного выстрела, утверждающего однозначный смысл (например, преступление, отмщение, позывной к началу атаки) и часто выражающего кульминацию каких-либо событий, пальба не имеет ни четкой направленности, ни ярко выраженного эффекта. Она—фон, шум, явление, связанное, скорее, с атмосферой. Схожим смыслом наделены и синонимы женского рода—такие, как стрельба и канонада, в основе которых лежат хаотичность, бессистемность, множественность и шумовой эффект. Выстрел же (мужского рода) приближается к

своему наивысшему воздействию именно будучи в единственном числе, и даже если упор делается на звук, то зритель все равно имеет дело не с фоновой неясностью, а с точечной смысловой репликой.

Стрельбу в «Мужском и женском» можно назвать «пальбой из телевизора». Много ли выстрелов среднестатистический обыватель слышит в течение жизни вживую? Но со сколькими нажатиями курка, хлопками, автоматными очередями мы сталкиваемся в кино, на ТВ, в компьютерных играх! В современном обществе человек теряет восприятие выстрела как опасности, как действия, несущего реальную смерть, и чем больше стрельбы зритель «получает» через масс-медиа, тем меньшим значением выстрел наделяется в произведениях искусства.

2.

Главный герой «Мужского и женского» Поль (Жан-Пьер Лео)—молодой человек, достаточно политизированный, чтобы соответствовать духу своего времени. Он проводит социологические опросы—впрочем, об этом мы узнаем лишь к концу фильма. До этого долгие разговоры, так напоминающие интервью, лишь намекают на профессию героя.

В сцене интервью, озаглавленной Годаром «Диалог с продуктом потребления», зрителю является сознание, стоящее на пороге своего постмодернистского преобразования. Буквально по первым ответам можно проследить, как слова, идентифицирующие человека, сливаются с названием молодежного журнала. ««Мадемуазель 19 лет»—это журнал. Я сама была мадемуазель 19 лет»,—с радостью сообщает респондент. Примеряя на себя образ, в известной степени унифицированный, обозначающий категорию и одновременно идеал, к которому должны стремиться представители этой категории, девушка теряет индивидуальные черты, становясь как бы средним арифметическим от всех мадемуазелей девятнадцати лет. Интересно, что это превращение автоматически делает ее наиболее пригодной для опроса, часто ставящего целью выяснение мнения среднестатистического гражданина. Однако отвечать на вопросы соответственно своей роли респонденту, воспринимающему социологическое интервью как диалог с приятелем, не удается, и интервьюеру даже приходится напомнить: «Эти вопросы я задаю всем француженкам».

Девушка обо всем осведомлена (или хочет показать, что это так), но не может сформулировать собственного мнения ни по одному из серьезных вопросов. Ее сознание улавливает, схватывает большую часть сообщений, которые усиливающимся потоком обрушиваются из нарастающих мускулы средств массовой информации, но уже не способно выделить в этом массиве главное, важное, нужное—то, о чем стоит поразмыслить. Оценка, определение, анализ—все, что хочет выудить из нее интервьюер,—невозможны, так как большинство явлений, о которых идет речь, будь то социализм, ограничение рождаемости или война, воспринимаются человеком уже как картинки, знаки, оторванные от смысла и лишь диктующие определенные модели поведения в соответствии, например, с модой. Именно поэтому на вопрос, идет ли где-нибудь в данный момент война, девушка отвечает: «Нет. Может, и идет, но я об этом не помню, а вспоминать не

хочу. Значит—нет». Войну-картинку легко забыть, легко усомниться в ее существовании.

То, что сознание участницы опроса находится пока только в точке отсчета своего постмодернистского преобразования, показывает еще и ее невозможность мгновенно переключаться с одной темы на другую. Девушку удивляет разнородность задаваемых вопросов, калейдоскопичность скачущих тем. Социологический опрос в фильме как будто моделирует уже изменившийся мир, манящий, кричащий, требующий—посмотри, обернись, проникни в каждую точку, в каждое мгновение,—а неповоротливый зрачок не привык, он мечется, для него еще остаются зоны невидимости. Несколько десятков лет спустя ломаная траектория взгляда по экрану компьютера, вмещающему одновременно несколько разных, порой несовместимых ни тематически, ни по смыслу, сообщений, станет естественной и нормальной.

Интересно объяснение слова «реакционер», которое дает интервьюируемая. В ее понимании это тот, кто идет против сложившегося порядка вещей, бунтарь, реагирующий на несправедливость мироустройства. Такое определение прямо противоположно тому, что в действительности представляет собой «реакционер». Смысл слова выворачивается наизнанку, и возможно, что это зависит от самого образа реакции, навязанного модным в те годы молодежным равнодушием. Наличие активного ответа, такого немедленного реагирования на мировые события, становится в шестидесятые обязательным атрибутом молодого человека. Культивируемое равнодушие и естественная неосведомленность—эти два, казалось бы, взаимоисключающих понятия странным образом сочетаются в молодежной среде (вспомним, как Поль почти не глядя подписывает какие-то петиции против войны, как не пропускает возможности без видимой причины нарисовать лозунг на стене туалета или на крыле полицейской машины).

Сознание находится еще в самом начале пути к знанию абсолютно всей информации и максимальному отчуждению от каждого события. Далее равнодушие и неосведомленность будут стремиться к своим противоположным полюсам и достигнут их в конце века.

Название фильма Годара делится на две половинки—«мужское» и «женское». Женское существует почти во всем: пустые разговоры, незаинтересованность ни в чем, кроме собственной персоны, черты характера, вызванные товарным изобилием и разнообразием, погоня за удовольствиями и комфортом, игра, мода, череда выстрелов и смертей, политика и протесты. И, думается, главное, против чего действительно протестует Поль—центральный герой годаровского фильма,—это стремительно утверждающееся первенство разрушительных аспектов женского начала. В шестидесятые годы в сытом, достаточно благополучном европейском обществе начинает усиливаться именно женское начало. Вероятно, это одни из неизбежных побочных эффектов развития общества потребления—разрастание инфантильности и слабости, невероятная чуткость к модным тенденциям, повышение ценности вещей и удовольствий. Безусловно, проявления женского есть и в Поле. Это и его медленное взросление, и несформировавшаяся жизненная позиция (неслучайно он—интервьюер, лишь проводник чужих

вопросов), и нежелание брать на себя ответственность не только за судьбу мира, но и за свою собственную жизнь. Вместе со своими пустыми подругами Поль погружается в хаос досужих разговоров и беспричинных поступков, что крайне его раздражает. Возможно, лишь физическое влечение удерживает героя от разрыва с женским обществом.

Девушки же представлены как совершенно самодостаточные обыватели—и в финансовом, и в нравственном смыслах. Главная героиня живет в собственной роскошной квартире, эмансипирована, строит карьеру поп-звезды и, как кажется, вовсе не нуждается в чьей-либо любви. На 1968 год приходится так называемая вторая волна феминизма, в рамках которой женщинами были достигнуты право на равную с мужчинами зарплату, право на контрацепцию, а также началась широкая дискуссия о легализации аборт. Слабый пол все громче заявляет о необходимости изменения общественной структуры, и в этом можно увидеть прямое усиление «женского» в социальном смысле. Кроме того, создана альтернатива традиционному союзу мужчины и женщины. В фильме явственно показано, что распределение ролей теперь не столь бесспорно. Гендерное противостояние, соревнование, отныне становится безусловным фоном во взаимоотношениях многих пар, и даже если оно не приобретает крайних форм, то все равно подразумевается.

Можно предположить, что и сам феномен возникновения протестов в массах студенческой молодежи идет от безотчетного ужаса перед наступающим «женским». Историки и культурологи называют парижские события симптомом глубокого кризиса современного промышленного общества, основанного на принципах Просвещения. И в то же время первым массовым проявлением постмодернизма. Они же считают, что поводы, вызвавшие такую волну протеста молодежи, слишком незначительны, чтобы сравниться с теми ранениями устоявшейся общественной системе, которые были готовы нанести бунтари. Элитарная группа молодых людей (в основном студенты Сорбонны) начала свой мятеж, не имея конкретной цели и не руководствуясь какой-либо идеей. Итак, если действия молодых людей не поддаются логическому объяснению, то, может быть, они являлись бессознательной попыткой спастись от надвигающегося хаоса? Но самое удивительное, что протест, выраженный в традиционной форме, получился под стать тому, против чего он был направлен. Протест без идеи слился с таким же безыдейным потреблением и безыдейным размножением, встроившись в современную систему. Не случайно многие культурологи говорят о том, что во время парижских демонстраций 1968 года власть выработала новые механизмы деконструкции мятежей, научившись не реагировать на уличные выступления жестко—полностью контролировать процесс «выпуска пара», а также ловко играть смыслами, отказывая демонстрантам в собственной воле и выставляя их марионетками (в наше время любое студенческое выступление первым делом вызывает вопрос: «Кто это организовал и проплатил?»).

Интересно, что сама картина столкновений студентов с полицией на улочках Парижа позволяет условно разделить две противостоящие стороны на «мужскую» и «женскую». Очевидно, что к первой можно отнести

силы, наводящие порядок. Они чужеродны самой среде города, предместьям, трущобам. Проникая, вторгаясь в городские джунгли, подразделения полиции стремятся подавить хаотические протесты, фактически разогнать горожан по ячейкам (и здесь речь идет не только о местах проживания или работы, но и о социальных ролях, из которых люди выходят, превращаясь в маргинальную массу). Воля центрального правительства, упорядочивающая рассыпающуюся систему,—это «мужское». «Женским» же является оппозирующая сторона—демонстранты, плоть от плоти города, быстрые, легкие, неуловимые, невидимые. Их можно сравнить с партизанами в латиноамериканской сельве, завлекающими, заманивающими федеральные войска вглубь чащи, словно обволакивающими их штыки мхом, листьями и туманом. Недаром именно в шестьдесят восьмом юноши сильнее прочих героев бредят почти канонизированным Че Геварой.

Возвращаясь к фильму Годара «Мужское и женское», надо отметить, что невозможно точно установить, за что борется Поль. Его сопротивление—это пара надписей на дверях и полицейских машинах да несколько шалостей и бездумных поступков, прерванных нелепой смертью. Два более-менее четких лозунга—это все, что можно разглядеть в вакханалии хаоса, окружающей героя. Призывы к миру во Вьетнаме и к отставке де Голля. В чем причины? Каковы идеи?

Очевидно, что в фильме существуют два вида протеста героя. Первый—политический. Корни его—не в действительном неприятии войны, а в моде, в пацифистской направленности текстов, музыки и других потребляемых поп-продуктов. В этой связи можно вспомнить еще и о том, что в середине шестидесятых происходит победоносное шествие поп-музыки. Появляются рок-музыканты, в текстах которых легко улавливаются протестные нотки. Возникают новые поп-герои, способные влиять на настроения масс. Кстати, образ рок-звезды шестидесятых часто складывается из длинных волос, узких брюк, ломкости фигуры и голоса, инфантильности поведения, истеричности, периодических состояний «под кайфом», удачных и не очень попыток самоубийства и тому подобных черт, которые сближаются с характерными признаками именно «женского».

Политический протест показан в фильме довольно эффектно. Вспомним смешную сцену, где Поль и его друзья отвлекают полицейских, чтобы написать на дверях их машины свои лозунги, или тот же эпизод с человеком, сжигающим себя на улице в знак несогласия с войной во Вьетнаме. Но являются ли эти протесты истинными? Не игра ли это?

Другой же протест, проявляющийся не так явно, является более существенным, так как идет от страха героя утратить свое мужское начало. Этим и объясняется, почему оппозиция мужского и женского отразилась в самом названии фильма Годара. В финальных титрах режиссер к тому же выводит оригинальную формулу: «женское=конец», вычленив «fin» из «féminin». А в середине картины происходит разговор Поля со своим другом, который говорит ему, что слово «мужское» состоит из слов «маска» и «зад»—на что Поль спрашивает его, из каких частей состоит слово «женское», и получает в ответ: «Из ничего». Таким образом, «женское», состоящее из пустоты, несет в себе конец. Почти в самом финале картины мы узнаем, что молодой

человек погибает, фотографируя девушку на верхнем этаже полуразрушенного дома. Увлеченный поиском более выигрышной позиции, пятась, он отступает на несколько шагов, не замечая раскрывшейся за спиной пропасти.

Герои Годара—благополучные молодые люди, которые через два года выйдут на демонстрации, выдвигая требования об изменении системы образования. Государство ответит необоснованной жестокостью, французские города погрузятся в хаос. Столкновения приобретут размах, казалось бы, несопоставимый с важностью их причин. Эффект отеснит на второй план суть. Но так ли это парадоксально в эпоху упаковочного материала?

...Даниель Кон-Бендит (лидер протестующих студентов) стал одним из вождей умеренного крыла «зеленых» в Германии и депутатом Европарламента; Ролан Кастро (один из видных деятелей Союза студентов-коммунистов, вождь нантерских бунтарей) теперь ведущий архитектор Франции; Тьенно Грюмбах (лидер маоистского Союза коммунистической молодежи)—адвокат, старшина объединения адвокатов Версаля; Жан-Пьер ле Дантек (еще один лидер Союза коммунистической молодежи)—профессор Высшей архитектурной школы; Жан-Марк Сальман (руководитель боевых групп)—крупнейший продавец французских книг в Нью-Йорке; Филипп Барэ (один из основателей «Пролетарской левой»)—генеральный инспектор Министерства национального образования¹...

1. Факты о настоящем лидеров молодежного движения 1968 года см.: Т а р с о в А л е к с а н д р. In memoriam anno 1968 // Забриски Rider. 1999. № 8.