

Последний советский кинематографист — Жан-Люк Годар

Франсуа Альбера

Существует тысяча и один «Годар». С 1959 года поток статей, монографий, разборов фильмов — не говоря уже о полуанекдотических историях, воспоминаниях, репортажах, сплетнях — создал необыкновенно разноликий образ этого кинематографиста, связанный то с романтизмом, то с модернизмом, то... Всегда рискуешь либо добавить к этой достаточно бесплодной саге, которая тащится в хвосте, не поспевая за своим предметом, еще один фрагмент, либо, что по сути одно и то же, позволить Годару — человеку, художнику — самому поменять местами сложившиеся определения, оказаться в позиции, где его никто не ожидает, ошеломить, изумить, и т.д.

Избежать расставленных ловушек можно, приняв несколько предварительных решений, которые, собственно, и станут принципами подхода к предмету.

Например, ограничить поле исследования только фильмами (изображение и звук) и исключить из рассмотрения многочисленные и всегда увлекательные высказывания автора (декларации, интервью и т.д.). А кроме того исключить мифологию Автора, как способ унификации его творчества.

Но чтобы охватить все его творчество, предположим, что «Две или три вещи, которые я знаю о ней» (1967) являются его центром. Этот фильм следует понимать не как некий «ключ» (само понятие о котором исключает взгляд на творчество Годара как на нечто эволюционирующее, меняющееся, отмеченное разрывами), а именно как центр: то есть место, где линии, стратегии, принципы обретают особую очевидность — в частности потому, что этот фильм лишен всякой повествовательной логики. В этом смысле «Две или три вещи», хотя это и полнометражный игровой фильм (приблизительно двенадцатый из созданных на сегодня двадцати четырех), очень близок видеосериам, снятым для телевидения: «Над и под коммуникацией. 6 x 2» (1976) и «Франция / Поездка / Обезд / Двое детей» (1978): они также не представляют собой повествований или, во всяком случае, «рассказов» (как сказано в постоянно повторяющемся комментарии к «Франция / Поездка / Обезд» — это не рассказ об определенном персонаже, «его» история, не рассказ порождаемый им (ею); сам персонаж порождает рассказом.

Напомним, что после титров с названием фильма — «2», затем «или 3», затем «вещи, которые я о ней знаю» (надписей, сопровождаемых звуками отбойного молотка) — возникает текст: «О ней, о местности, где расположен Париж». Потом следуют несколько кадров стройплощадок, дорог, кранов, общий вид пригорода, а затем слышится закадровый комментарий, относящийся к изображению женщины на балконе одного из домов: «О ней, то есть о Марине Влади, актрисе». И, наконец, после нескольких слов, сказанных ею, и нового кадра, где она поворачивает голову, говорится: «О ней, то есть о Жюльетте Жансон. Она здесь живет...»

Так с самого начала фильма выявляется движение от общего к частному и обратно, от частного к общему; делается очевидным нежелание строить фильм вокруг одного персонажа: «она» в названии — это и местность вокруг Парижа, и актриса, и ее персонаж, вернее то, как она, актриса, этот персонаж представляет.

Крупные планы названий книг в дешевых изданиях также подчеркивают избранную автором перспективу: «Восемнадцать уроков об индустриальном обществе», «Психология формы», «Введение в этнологию», «Большая надежда XX века», «Социология романа». Речь идет об анализе — или познании — общества (парижский регион — это метонимия неокapиталистического общества), принципов поведения (Жюльетты Жансон, ее мужа, сына, некоторых других), того, что связывает между собой жителей города (анализ вещей или, в более широком смысле, овеществления человеческих отношений через труд, деньги, проституцию), но также речь идет об анализе самого процесса познания, его средств, языка, видения.

Начиная с «Жить своей жизнью» (1962), и снятых позже «Замужней женщины» (1964), «Мужского и женского» (1966) в фильмах Годара вырабатывается откровенно социологический дискурс, превращающий персонажей в социальные типы, заставляющий их цитировать рекламные тексты или газетные статьи, вписывающий их в стереотипные модели поведения и соответственно лишаящий их той иллюзорной «личности», индивидуальности, которая лежит в основе большинства фильмов. Разумеется, и другие картины Годара («На последнем дыхании», «Женщина — это женщина», «Презрение», «Отдельная банда», «Альфавиль», «Безумный Пьеро»,

«Сделано в США», а после «Двух или трех вещей» — «Китайка» и «Уик-энд») отмечены сходными чертами. Хотя их повествование кажется более однородным, а персонажи более «целостными», они строятся на основе все той же диалогической практики, когда цитаты и типы поведения расщепляют персонажей, а отступления и коллажи разрывают рассказ. В «Мужском и женском», например, постоянно возникают врезки кадров строек, улиц, метро, в повествование вклинены сцены насилия.

Фильм «Две или три вещи», который построен на пересечении анализа общества и анализа языка, интересен тем, что тематизирует эти две различные линии: закадровый комментарий прямо указывает на тему фильма (в «Пьеро» подобный комментарий введен в сюжет в виде дневника Фердинанда; в «Жить своей жизнью» он превращен в книгу, которую читает Нана ее клиент, и т.д.), а способ представления персонажей выявляет необходимый Годару распад между изображением героини (Жюльетты) и той, что является носителем этого изображения (актрисы). И наконец, фильм открыто ставит вопрос о том, что такое соединение изображений и звуков, какой смысл оно имеет.

Более поздние по времени работы только подчеркивают значение приемов, выявленных в этом фильме.

«Китайка» предлагает еще один вариант того, как можно соединить социальный и политический дискурс с желанием рассказать историю. А затем в течение десятилетия, обычно называемого «десятилетием политической борьбы», создается кино, в котором анализ общества и языка становится все интенсивнее и достигает кульминации в таких картинах, как «Здесь и вдали» и «Как дела?» (1976-1977).

Возвращение к вымыслу и игровому прокатному кино (метраж, формат, актеры), начатое в «Номере два» (1976) и завершенное в «Спасайся, кто может (жизнь)» (1980), иначе организовало формы этой работы. Видео с одной стороны, обеспечивающее большую свободу экспериментирования (маленькая съемочная группа, снижение стоимости производства, неограниченное время на монтаж и озвучание — во всяком случае, при той автономии производства, которой добился для себя Годар), позволяет углубить работу над изображением и звуком, работу, на них основанную. Игровое кино в свою очередь, также окончательно порвало с двусмысленностью утешительного вымысла, обеспечивающего сопереживание: оно стало «холодным», создало дистанцию по отношению к персонажам и превратило их в то, чем они по существу и являются — в фигуры, не отличающиеся по своему статусу в повествовании от пейзажей и вещей, в не что иное, как видеосигналы или фотохимические следы на эмульсии. Еще чаще актеры цитируют собственных героев (Пиколи в «Страсти» жует розу, мешающую ему говорить, Изабель Юппер заикается, Делон в «Новой волне» играет двух противоположных по характеру героев), а фильм становится местом анализа их жестов, движений, тел и влечений, включенных в рамки сюжета, играющего роль экспериментальной гипотезы. Разложение движений едущей на велосипеде Натали Бей в «Спасайся, кто может», ее драка с Жаком Дютроном, повтор на видео изображения Ханна Шигуллы в «Страсти» — все это подменяет теряющую смысл старую проблематику лиц (лживы ли они или искренни? — вопрос, возникающий и в «На последнем дыхании», и в «Маленьком солдате»). Такие вопросы обосновывали наличие внутреннего мира, намерений, существующих внутри этих фигур. Теперь же даже те цитаты, которые они произносят, слишком отрывочны, фрагментарны, чтобы их можно было опознать и через них воссоздать непротиворечивый образ тех, кто цитирует («Новая волна»)¹.

Такой подход можно было бы назвать «бесчеловечным», ведь он разрушает, подвергает «деконструкции» мифологию «живого человека», столь дорогую кинематографу. Между тем, для уразумения смысла этой «бесчеловечности» последних произведений Годара следует проследить его путь от фильма к фильму. Нужно, в частности, понять, что индивидуализированные персонажи первых фильмов и безликие герои последних располагаются в пространстве, складывающемся из трех сфер: языка, секса, денег. Индивид перестает быть некой целостностью (субъектом) постольку, поскольку его слова говорят за него, его действия совершаются за него.

Во многих фильмах эта экспроприация («его» слова, «его» желания, «его» социальной идентичности) описывается как *отчуждение* и *овеществление*. Жюльетта рассказывает сны о расчленении («впечатление, что я рассыпаюсь на тысячу кусков... Когда я просыпаюсь, мне страшно, что некоторых кусков не хватает»), Фердинанд говорит о своей «множественности» («у меня есть

¹ Предвестником такой поэтики был эпизод «Бувар и Пекюше» из «Две или три вещи».

машина, чтобы смотреть, под названием «глаза», чтобы слышать — ... уши, чтобы говорить — ... рот. Мне кажется, это совершенно отдельные машины. Единства нет. Мне должно было бы казаться, что я один, а мне кажется, что меня много»). Надежда на обретение единства, питающая персонажей, связана с «подлинной» речью («Речь — это дом, в котором живет человек», — говорит Жюльетта своему сыну), слова которой не будут врать (Нана в «Жить своей жизнью»: «Чем больше говорят, тем меньше значат слова»), она связана с философией ответственности (Сартр — «Жить своей жизнью») или политической философией («Мы — это речь других» — «Китайка») — иными словами, с философией *совести* (комментарий к «Двум или трем вещам», а в «Китайке» — противопоставление Сартра Фуко, «прислужнику реакционной мысли»).

Разумеется, весь метод годаровского кино (его диалогический характер, коллаж цитат и разнородных элементов, прерывистость, постоянное вторжение чужеродного, часто травматический характер реальности: *безразличие*, с каким воспринимают сцены насилия, нищеты, ужасов, с каким убивают, дают пощечины, насилюют, оскорбляют как бы *походя*) в самом своем принципе подрывает эту надежду на целостность субъекта. В этом противоречии некоторые и увидели романтизм Годара.

Порывая с этим недоразумением (в том числе и в самом себе) и развивая черты, отчасти уже присущие его предшествующим фильмам, Годар смог распрощаться с двусмысленностью самопознания и трагического *катарсиса* и стать режиссером *абстрактного кино*. А это значит, что ему стало интересней описывать отношения между людьми, а не самих этих людей, условия их существования, их среду и т.д. Так возник проект «Двух или трех вещей», который был бы невозможен, оставаясь он в кругу сознания, стремящегося познать самое себя — самосознания.

Что же позволило прорвать этот круг после всех политических испытаний, прошедших под знаком «супер-эго»? Инструмент прорыва был найден в «Номере два» в признании радикальной «инакости» женщины, различия, позволившего подойти вплотную к тем вопросам, которые формулировались до этого в слишком общей форме и пересмотреть их: к вопросам об обществе, языке и сексуальности. Теперь их удалось поставить на материале малых сообществ (а не больших конгломераций): супружеской пары, семьи (любовь/работа, родители/дети, тело/завод, желание/насилие и т.д.)². Признание этой „инакости" совпадает с признанием бессознательного (которое больше не смешивается с «нечистой совестью» или иным сознанием), позволяющим отныне видеть в децентрации языка, влечения или образа своего Я начато, формирующее человеческие образы в фильме. Это признание одновременно уничтожает типичную для кинематографа форму эго, централизованного субъекта, то есть персонажа (героя или анти-героя). Вместо того, чтобы изображать его стремящимся к воображаемой целостности ложно понимаемого Я, фильм демонстрирует его нам в его оговорках, вытеснениях, в том, что ускользает из-под его контроля, в его экстериоризированном существовании (языке, сексе, общественных отношениях).

Эта децентрация не допускает мужчину и женщину в центр фильма, потому что цель его не заключается в демонстрации их слепоты в отношении самих себя и того, что их определяет и формирует. Уже давно в фильмах Годара замечен особый интерес: к пространству *между* людьми, между вещами. В «Безумном Пьеро» этот интерес высказан дважды, в цитате из Эли Фора о Веласкесе (который «после пятидесяти никогда не писал определенной вещи. Он всегда бродил вокруг вещей, работая воздухом и сумерками...»), а затем в пародийной декларации Фердинанда, имитирующего Мишеля Симона: «Не описывать больше жизнь людей, но просто жизнь, жизнь саму по себе; то, что существует между людьми, пространство, звук и цвета. Вот к чему я хотел прийти. Джойс сделал аналогичную попытку, но должна существовать возможность сделать лучше».

«Жизнь», просто «Жизнь» — таким был первый вариант названия фильма «Спасайся, кто может (жизнь)». Мы еще проследим движение от первоначального замысла к завершённому фильму в процессе переработки сценария — к фильму, который — несмотря на участие сценариста-профессионала Жана-Клода Каррье — так никогда и не превратился в историю, в рассказ со своей внутренней логикой и драматическим развитием, со своими характерами (см. приложение).

«Пространство, звук, цвет» — эти три элемента, существующие «между людьми», определяют и материальные слагаемые фильма (изображение и звук).

² Момент этого «прорыва» совпал с прекращением деятельности группы «Дзига Вертов», состоявшей исключительно из мужчин, и появлением Анн-Мари Мьевиль в роли сопостановщика, продюсера, а затем сценариста фильмов и будущих видеопроизведений.

В «Двух или трех вещах» ставится еще один важный вопрос: «Как рассказать о событиях?...следует ли использовать именно эти слова и изображения? Нет ли им альтернативы? Разве не существуют другие? Говорю ли я слишком громко?...Смотрю ли я со слишком большого или слишком маленького расстояния?... Например, вот листва... Вот молодая женщина, о которой мы ничего не знаем... А вот и облачное небо, которое появится, если я поверну голову, вместо того чтобы неподвижно смотреть перед собой. О ком следовало говорить: о Жюльетте или о листве?» (комментарии с 17 по 24).

Особенность восьми полнометражных фильмов 80-90х годов заключается в том, что в них была, пусть не реализованная до конца, но во всяком случае, намеченная *поэтика*, позволяющая поставить эти теоретические, дискурсивные вопросы. Было бы, конечно, неправильным полностью отрывать эти восемь фильмов от их предшественников, в которых уже намечались прорывы в том же направлении. Но прорывы эти были частичными и не составляли существа фильмов. Зато в «Спасайся, кто может», «Имя: Кармен», «Осторожно справа» или «Новой волне» эта поэтика распространяется на фильмы целиком. Та холодность к людям, о которой говорилось выше, здесь оказывается оборотной стороной возросшего внимания к небу, к листве, к вариациям взгляда (слишком далеко/слишком близко) и звука (слишком громко/слишком тихо). Все эти элементы приобретают изменчивый статус внешнего, чужого («Спасайся, кто может»), метафоры («Имя: Кармен») или просто пространства («Новая волна»).

Стоп-кадр или разложение движения вводят промежуточное пространство, интервал в само тело персонажей, в их жесты. В итоге вопрос из «Двух или трех вещей»: «О ком следовало говорить: О Жюльетте или о листве?», лишь на словесном уровне разрешенный в комментариях («Поскольку никак невозможно одновременно говорить о двух сразу..., заметим, что обе слегка трепетали этим октябрьским вечером»), получает наконец конкретное решение через слияние Денизы на велосипеде и той листвы, возле которой она проезжает. Замедление в движении фотограмм, эффект Марeya, создаваемый аналитическим принтером, не позволяет более различать фигуру и фон. А ведь именно это различие позволяло движущемуся персонажу возвышаться над неподвижным фоном. Снятые с обычной скоростью пейзаж и актриса, стоит их замедлить, превращаются в пятна, неопределенные и бессвязные комплексы, которые — как на картинах Сёра, развившего предпосылки импрессионизма и свойства цветового мазка — сливаются в единую поверхность, поверхность экрана, испещренную корпускулярными микродвижениями.

Эта работа над свойствами самого видения становится возвращением к материальным составляющим кинематографического изображения, единство которых было подвергнуто сомнению уже в «Над и под коммуникацией» (можно анализировать изображение, погружаться в него либо посредством чрезмерно растянутой длительности, либо посредством кинематографического письма, двойной экспозиции или инкрустации). Во «Франции / Поездке / Обьезде» эти материальные компоненты были «возвращены» к «нулю», к началу и составили своего рода лексикон, таблицу. Эта работа подменяет «созерцающий» взгляд «Двух или трех вещей» («Я должен слушать. Сейчас особенно я должен смотреть вокруг себя...») *аналитическим* взглядом, направленным на пространство между изображениями, на то, что находится «выше» или «ниже», и выходит за рамки описания, видимости. Так разложение движений работников столовой, готовящих еду или моющих посуду, позволяет увидеть «историю социализма в движении» или то, как может управлять страной кухарка. В резком движении Поля к Денизе мы при анализе сначала видим момент объятия, любви, который в конце концов завершается ударом.

Требование оптической и звуковой «манипуляции» вещами и шумами, гипотеза «возвращения к истокам»: к первоэлементам на стадию до грамматики и риторики, безусловно удаляют Годара от Базена и Росселлини и сближают с Эйзенштейном и Вертовым. Или, вернее, обнаруживают логичность оппозиции, противопоставляющей этих кинематографистов, поскольку и Вертов и Росселлини одинаково стремятся «по-настоящему увидеть вещи», а желание это неотделимо от понимания камеры и звукозаписывающей аппаратуры как инструментов, в равной мере фиксирующих, регистрирующих и делающих видимым³.

³ Нужно признать, что связь Вертова и Годара проницательно обнаружил Жорж Садуль в рецензии на «Две или три вещи» (Les Lettres françaises. 23 марта 1967).

Благо, что в тот момент, когда в СССР (где эти кинематографисты забыты) авангард, создавший между 1924 и 1934 годами советское кино не только отрицается, но еще и обвиняется в преступлениях, совершенных теми, кто заставил его замолчать, наконец станет известным творчество последнего «советского кинематографиста» — Жана-Люка Годара. Происходит это, несомненно, слишком поздно, потому что пять десятилетий «сталинского» кино сделали все, чтобы воспитать в советском зрителе склонность к кинематографу американскому — близнецу «сталинского»...

Но подлинные кинематографисты, еще сохранившиеся в Советском Союзе, вероятно, с интересом откроют для себя ту работу над изображением и звуком, которую начали Вертов и Эйзенштейн, тот отказ от «железного сценария», который был декларирован уже Осипом Бриком, тот приоритет материала над интригой, которого требовал еще Третьяков, приоритет натурщика над актером и работы над игрой, о котором мечтал Кулешов, ту восприимчивость к случайному, в которой постоянно упрекали Барнета, тот взгляд на небо и на пейзажи, который отличал Довженко... Но это уже другая история.

Приложение

Заметки о сценарии «Спасайся, кто может (жизнь)»

Сценарий «Спасайся, кто может» в техническом смысле слова (последовательность технических приемов, раскадровка, диалоги, написанные до съемок) не существует. Он возник, по сути дела, после создания фильма и обнаруживает ту повествовательную структуру, с которой имеет дело зритель.

Однако весьма поучительно до рассмотрения повествовательного уровня в фильме обратиться к различным этапам становления этого проекта, к тем сдвигам и метаморфозам, которым он подвергся.

Первый набросок замысла, датированный 11 апреля 1979 года, берет за основу трех персонажей: Жака, Денизу и Изабель. Или, вернее, три места: Ад, Потусторонний мир и Срединный мир, расположенные вблизи друг от друга недалеко от Женевского озера, в окрестностях Ролля, возле Лозанны. Эта пространственная диспозиция была представлена в коллаже: ручная камера в нижнем правом углу листа нацелена на фрагмент географической карты, на которую и из которой направлены стрелки, указывающие на три названных места, ассоциируемых с персонажами.

Жак перемещается по отношению к «большому городу» (аду), из которого он стремится выбраться; Дениза — «преподаватель аудио-визуальных средств коммуникации» — уезжает из маленького города в горы (Потусторонний мир); Изабель, приезжающая с другого берега озера, оказывается в Срединном мире (маленьком городе), где она встречает Жака. Жак разрывается между двумя женщинами. Изабель занимает место Денизы, а Жак, который не хочет «ни уезжать, ни оставаться», в конце концов возвращается в большой город.

12 апреля Годар направляет в Комиссию, распределяющую финансовую помощь, заметки относительно производства фильма и его постановки. Они сопровождают первый набросок проекта. В них содержится критика обычных требований к представляемым сценариям и образцам диалогов («Я не очень хорошо понимаю, что под всем этим имеется в виду»...«Я не Паньоль... Я, в конце концов, мог бы представить вам диалоги Буковского. Если есть деньги, можно купить у него без разбора право распоряжаться ими, как вздумается»). В этих же заметках высказано предложение показать несколько фрагментов на видеокассете («моменты практической работы»).

Наконец, имеется еще и тридцатиминутная кассета с пятью сериями примеров (сцены диалогов; двойные экспозиции; замедления-расфазировки; систематические переходы на протяжении всего фильма от главного актера (главного действия) к второстепенным персонажам, чьи действия в этот момент становятся главными; сцены, для которых в фильме еще не найдено место: матч женского футбола).

15 мая 1979 года сценарий, в то время называвшийся просто «Жизнь», приближается к своему окончательному виду, очерчивая три движения: Жака — из «Ада в Срединный мир»; Изабель — «из Срединного мира в Срединный мир»; Денизы — «из Срединного мира в Потусторонний». Жак больше не разрывается между двумя женщинами, Изабель здесь уже не является полюсом, противоположным Денизе, а просто случайной знакомой.

Порядок эпизодов каждый раз иной, по сравнению с окончательным монтажом: в версии 15 мая фильм начинается с того, что Жак идет в кино, потом в кино клуб, где показывают «Хиросима,

любовь моя» и куда отказывается явиться для выступления Маргерит Дюрас. Потом он провожает Денизу на вокзал и встречает Изабель, с которой проводит ночь. Второе «движение» посвящено Изабель (ее работа в качестве проститутки, жесты, клиенты, и т.д.), а третье — встрече всех троих у Денизы (которая дерется с Жаком). Все кончается на Денизе, уезжающей в горы, чтобы покататься там на велосипеде и почитать г-на Пиаже из местной газеты.

Изменения, введенные в окончательный вариант, в основном касаются появления первой жены Поля (бывшего Жака), Поля, и ее маленькой дочки, Сесили, и выделения отдельной линии Изабелли. Поля оказывается уже не между Денизой и Изабелью, но между Полей + Сесиль и Денизой, а его встреча с Изабелью оказывается случайной и без последствий. Изабель — второстепенный персонаж, занимающий место центрального (она подчиняет себе целое «движение» фильма, если следовать принятой терминологии), что подчеркивает оригинальность повествовательной конструкции.

Начало фильма показывает в чередующем монтаже Поля в отеле и Денизу, катающуюся на велосипеде в горах. Затем возникает Сесиль, за которой Поля отправляется на футбольное поле. Все это выглядит очень связным и даже классичным: монтаж, к тому же, следует модели фильма «действия» (склейка по движению, вставка изображения человека, с которым говорят по телефону). Затем, после встречи Поля с Изабелью у кинотеатра, где показывают «Огни большого города», разворачивание интриги фильма прекращается. Второстепенный персонаж Изабель занимает целое «движение» фильма, образуя своего рода грыжу: описание ее работы — эпизод с сутенерами, разговор с сестрой, постельная сцена с Фредом Персонн и путешествие «к людям, ищущим людей», сцена в кабинете у высокопоставленного чиновника, любителя оргий — все это слабо связано с рассказом, с его хронологией. Изабель вновь выводит фильм на Поля и Денизу, когда приходит к ним домой, а затем она видит Денизу перед отъездом. Наконец развитие фильма возобновляется, чтобы внезапно оборваться со смертью Поля.

Изабель — единственный второстепенный персонаж, занимающий подобное место, получает такую автономию, хотя нежелание видеть во второстепенных персонажах статистов и является одним из принципов фильма. И действительно, они имеют либо функцию носителей дискурса (г-н Пиаже, с которым Дениза обсуждает свои литературные планы и который изрекает несколько сентенций; М. Дюрас, говорящая о том, что она не может ничего не делать, а потому снимает кино; певица, вводящая тему смерти исполнением арии самоубийства из «Джоконды» и т.д.), либо повествовательную функцию (сестра и один из сутенеров убивают Поля; незнакомка в кинотеатре передает Изабелли записку: «Я знаю людей, которые ищут людей» и т.д.), либо тематическую функцию (девушка, отказывающаяся выбирать и получающая пощечину; велогонщики, в самом начале обгоняющие Денизу и появляющиеся перед смертью Поля; итальянский грум, вводящий мотив содомии, затем подхваченный Полем по отношению к его дочери; персонаж в баре, рассказывающий историю человека, отправляющегося в рай в следующую среду — и Поля в последнем эпизоде спрашивает, выходя из дома: не среда ли сегодня? — и т.д.).

Изабель занимает подобное место потому, что ее персонаж — а она мыслит себя независимой и автономной — ее работа наиболее полно выражают отношения обмена в наемном труде и половые отношения. Тем самым возникает своего рода метафора всей совокупной деятельности других, вбирающая в себя и ложь Изабель («не притворяйся»), и ее сопротивление («она закрыла глаза, чтобы думать о другом»).

Эти выпадающие из хронологии эпизоды, затрагивающие рассказ лишь по касательной, позволяют увидеть очертания иного фильма, под-текста, приглашающего «прочитать» фильм иначе, чем он разворачивается, в направлении ином, чем то, которое задает ось его временной эволюции, его «движения вперед» (Поля колеблется и умирает; Дениза уходит; Поля и Сесиль не имеют к нему больше отношения: угадывается романтическая история по модели «На последнем дыхании» и «Безумного Пьеро»). Иной фильм развивается в интервалах «действия», разрушая его, делая его неинтересным (сравните представленную равнодушно и без всякого пафоса смерть Поля со смертью Мишеля Пуакара на улице Кампань-Премьер или со смертью Артура в саду в «Отдельной банде» — с этими двумя смертями, восходящими к лиризму фильмов Фуллера), более непосредственно развивая то, что было намечено в «Двух или трех вещах».

Изображение пейзажей в фильме могло бы также послужить для аналогичных размышлений относительно этого подтекста.

В «Новой волне» все эти приемы разрабатываются еще последовательней, «история» подвергается еще большей интеллектуализации, превращается в схему, в то время как сопровождающие элементы — декорации, предметы, статисты, пейзажи — занимают все большее место.