

дельных процедур синестетического анализа, способствующих преобразованию чуждого музыкального смысла в межчувственные связи анализируемого музыкального текста. Синестетический подход позволил сформировать широкий

спектр стиливых явлений в творчестве композитора А. Теплякова, в которых активизированы фактурные приемы, ладовые и гармонические обороты, особенности развития мелодических линий, визуально-живописные образы в хоровой музыке.

Литература

1. Арнольд И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации музыкального текста). – СПб.: Образование, 1997. – 60 с.
2. Галеев Б. М. Проблемы синестезии в искусстве // Симпозиум «Проблемы художественного восприятия». – Л.: АН СССР, 1968. – С. 23–25.
3. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на мат-ле искусства XX века). – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2005. – 392 с.
4. Лосева С. Н. Возрастные и структурные особенности музыкальной одаренности учащихся и ее развитие в процессе вокально-хоровой деятельности: дис. ... канд. психол. наук. – Иркутск, 2011. – 149 с.
5. Перельман Н. Е. В классе рояля. – СПб.: Борей, 1994. – 63 с.
6. Сквозь магический кристалл: сб. ст. о творчестве композиторов Приангарья / сост. Л. В. Янковская. – Иркутск, 2007. – 82 с.

References

1. Arnold I.V. *Problemy dialogizma, intertekstual'nosti i germenevтики (v interpretatsii muzykal'nogo teksta)* [Problems of dialogism, intertextuality and hermeneutics (in the interpretation of the musical text)]. St. Petersburg, Education Publ., 1997. 60 p. (In Russ.).
2. Galeev B.M. *Problemy sinestezii v iskusstve* [Problems of synesthesia in art]. *Simposium "Problemy khudozhestvennogo vospriyatiya"* [Symposium "Problems of artistic perception"]. Leningrad, 1968, pp. 23-25. (In Russ.).
3. Kolyadenko N.P. *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya (na materiale iskusstva XX veka)* [Synestheticity of the musical-artistic consciousness (on the basis of the art of the twentieth century)]. Novosibirsk, Novosibirsk State Conservatory Publ., 2005. 392 p. (In Russ.).
4. Loseva S.N. *Vozrastnye i strukturnye osobennosti muzykal'noy odarennosti uchashchikhsya i ee razvitie v protsesse vokal'no-khorovoy deyatel'nosti: dis. kand. psikhol. nauk* [Age and structural features of musical endowments of students and its development in the process of vocal and choral activity. Diss. PhD in psychology]. Irkutsk, 2011. 149 p. (In Russ.).
5. Perelman N.E. *V klasse royalya* [In the class of a grand]. St. Petersburg, Borey Publ., 1994. 63 p. (In Russ.).
6. *Skvoz' magicheskii kristall: sbornik statey o tvorchestve kompozitorov Priangarya* [Through the magic crystal. Collection of articles about the works of the composers of Angara region]. Ed. L.V. Yankovskaya. Irkutsk, 2007. 82 p. (In Russ.).

УДК 791.43/45

«НОВЫЕ ФРАНЦУЖЕНКИ» Р. ВАДИМА, Ж.-Л. ГОДАРА, Ф. ТРЮФФО, К. ШАБРОЛЯ И А. ВАРДА КАК МАНИФЕСТ ЕВРОПЕЙСКОГО ФЕМИНИЗМА В КИНЕМАТОГРАФЕ

Смагина Светлана Александровна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра киноведения, Сценарно-киноведческий факультет, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова (г. Москва, РФ). E-mail: smsval@mail.ru

Автору исследования представляется весьма важной проблема осмысления искусства и культуры, учитывающего понятие гендера, который позволяет более точно рассмотреть характеры формируемых образов в те или иные исторические периоды. Именно благодаря ему исследователь внимательнее от-

носится к системе социально-культурной репрезентации. Это понятие историческое и, соответственно, само изучение той или иной культуры вне этого понятия не может создавать уверенность достаточно полного и объективного ее понимания. Характер женского образа является одним из важнейших элементов многих художественных текстов, выступающий своего рода сводом типов социально-поведения, присущих той или иной культуре в определенном историческом времени ее развития. Статья посвящена изменениям, происходящим в репрезентации женского образа во французском кинематографе конца 1950-х – начала 1960-х годов, получившим название «новая волна». Этот период в европейском обществе отмечен активным процессом разрушения патриархальных ценностей. В это время серьезному пересмотру подвергаются традиционалистские представления о месте женщины в социокультурной жизни. Кинематограф отзывается на эти перемены появлением на киноэкранах «новых француженок». Через анализ репрезентации женских образов в статье заявляются не просто характеристики различных современных киногероинь, а обозначается переход от патриархальной к феминистской гендерной модели в европейском обществе 1960-х годов.

Ключевые слова: история кино, «новые француженки», «Новая волна», репрезентация, гендерные исследования, Годар, Трюффо, Шаброль, Варда.

**“NEW FRENCH WOMAN” BY R. VADIM, J.-L. GODAR,
F. TRUFFO, K. SHABROL AND A. VARDA
AS A MANIFESTO OF EUROPEAN FEMINISM IN CINEMATOGRAPHY**

Smagina Svetlana Aleksandrovna, PhD in Art History, Sr Instructor, Department of Film Studies, Film Art Institute, Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov (Moscow, Russian Federation). E-mail: smsval@mail.ru

The author of the study is very important the problem of understanding art and culture, taking into account the concept of gender, which allows you to more accurately consider the characters formed images in certain historical periods. Thanks to him, that the researcher is more attentive to the system of socio-cultural representation. This concept is historical and, accordingly, the study of this or that culture itself outside this concept cannot create the confidence of a fairly complete and objective understanding of it. The character of the female image is one of the most important elements of many artistic texts, acting as a kind of set of types of social behavior inherent in a particular culture in a certain historical time of its development. The article is devoted to the changes that occur in the representation of the female image in the French cinema of the late 1950s – early 1960s, known as the “new wave.” This period in European society is marked by an active process of destruction of patriarchal values. At this time, traditionalist ideas about the place of women in social and cultural life are subject to serious revision. The cinema responds to these changes by the appearance on the movie screens of “new French women.” Through an analysis of the representation of women’s images, the article declares not just the characteristics of various modern cinema characters, but indicates the transition from the patriarchal to the feminist gender model in the European society of the 1960s.

Keywords: film history, “New French Women,” “New Wave,” representation, gender studies, Godard, Truffaut, Chabrol, Varda.

Изменение в репрезентации женских образов в кинематографе свидетельствует о мировоззренческой трансформации той или иной эпохи. Эти образы становятся ключевыми для определения как исторического сознания, так и духа времени. Они не только отражают, но, что не менее важно, благодаря способности киноэкрана к визуа-

лизации, конструируют социальную реальность. Исследование кинематографа через призму женского образа дает возможность с нового ракурса взглянуть на европейское общество середины XX века, определить роль женщины в его развитии и оценить транслируемую с экрана ценностную систему.

Франция постепенно «оживает» от военных потрясений, в стране запускается процесс демократизации, вследствие чего, во-первых, наблюдаются заметные трансформации в социальной жизни, в частности изменяется статус женщин, которые получают избирательное право. А, во-вторых, у режиссеров появляется возможность поиска новых средств киновыразительности, и кино перестает быть уделом избранных. Направление французского кинематографа, возникшее в конце 1950-х – начале 1960-х годов получает название «новая волна» и становится бунтом молодых авторов против эстетических традиций французского довоенного кино и в целом против наследия «отцов». Кто-то из исследователей, называет «новую волну» революцией пленки кодак, кто-то говорит о разрушительном воздействии «новой волны» на язык кинематографа, кто-то наоборот – о возникновении новой модели, которая в результате трансформировалась в сегодняшние цифровые технологии... Существует много разных точек зрения. Но с уверенностью можно сказать одно – «новая волна» становится манифестом европейского феминизма в кинематографе.

Интерес к женщине во французском кинематографе был обусловлен, прежде всего, остротой «женского вопроса» в обществе. Изменения в статусе женщин становятся убедительным показателем нравственности и гуманности социальной системы, заявлявшей о своей демократизации. А с другой – именно через женские образы в кинематографе молодым авторам стало можно поднимать ранее табуированные темы, связанные со взаимоотношениями полов, изменением института семьи, сексуальностью и всем тем, что выходило за рамки патриархальной морали, то есть снимать и говорить с экрана на темы, далекие от тех, что интересовали поколение «отцов».

Впервые во французском послевоенном кинематографе тема женской эмансипации прозвучала в картине **Роже Вадима «И Бог создал женщину / Et Dieu... crea la femme»**, вышедшей в 1956 году. Позднее Франсуа Трюффо назовет эту работу «документальным фильмом о “женщине, олицетворяющей [свое] поколение”», уравнивая прекрасную Жюльетт в исполнении Брижит Бардо с бунтарскими образами Джеймса Дина из американских фильмов (см. [4, с. 32]). Фильм Р. Вадима из-за своей откровенности и вызываю-

щей сексуальности главной героини сразу после выхода на экран спровоцировал скандал и разгромную критику. Причем не только во Франции, но и в США, где стал настоящей сенсацией. В Америке общество добродетельных католиков пикетировало картину «в каждом городе, где её собирались показывать» [7, с. 140], а когда стало понятно, что демонстрацию несмотря на протесты отменить никто не собирается, были начаты ряд судебных процессов над местными прокатчиками. Так «в Филадельфии в 1958 году после предварительного показа за три недели до официальной премьеры владельцы кинотеатров получили отказ в демонстрации от окружного прокурора с формулировкой: закон штата запрещает показ любого фильма “пошлого, богохульного, вульгарного, неприличного или аморального характера”, а в кинокартине “И Бог создал женщину” присутствуют четыре из этих пяти составляющих» [7, с. 140].

Однако пройдет совсем немного времени и буквально через пару лет после премьеры «И Бог создал женщину» французский кинематограф накроет «новая волна», которая начнет разрушать старую мораль и заявит о приходе молодого революционного поколения, смело говорящего с экрана на тему сексуальности. Жюльетт фактически станет «создателем нового мира» [3, с. 31]. Эпоха «новой волны» совпадает с подъемом феминистских настроений в Европе, которые позже обозначат как «вторую волну» феминизма 1960–1980-х годов, и будут связывать с преодолением женщин дискриминации в обществе и получением ими социального и юридического равенства. Как в XIX веке параллельно с движением суфражисток за получение женщинами права голоса в Европе (первая волна феминизма) появились «новые французенки» Э. Золя, Ги де Мопассана, О. де Бальзака, Г. Флобера, Ж. Санд, так в конце 1950-х годов XX века появляются «новые французенки» Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годара, Л. Малля, К. Шаброля, А. Варда и др. – раскрепощенные, эмансипированные, «живущие своей жизнью».

Идеология «новых французенок» в кинематографе вырастает из образа роковой женщины (*femme fatale*) – выразительницы духа эпохи с множеством ее внутренних проблем. Этот образ возникает на рубеже XIX–XX веков в Европе под влиянием ряда факторов (Первая мировая

война, идеи Ницше, Фрейда и т. д.) и впервые находит отражение в немецком кинематографе 1920-х годов. Концепция данного образа была основана на идее равноправия полов как основы обновления общества и гармонизации мира. Наиболее полное и последовательное воплощение в литературе эта теория получает в произведениях писателя Ф. Ведекинда, невольно ставших теоретической базой для немецких кинематографистов. В своих пьесах он вводит новый тип героини – «Freudenmädchen» (Freudenmädchen – нем.: проститутка, публичная женщина, блудница; эвфемизм: девушка дарящая радость или «Дева радости»). Этимология – французское выражение *filles de joie* – **девушка радости**), в которой сексуальность приобретает экзистенциальную интерпретацию. На столкновении «Freudenmädchen» и патриархального мира Ведекинд демонстрирует корневой конфликт плоти и духа, чувственности и морали, личности и общества, природы и цивилизации, инстинкта и культуры, хаоса и порядка. Концептуальные положения «духа плоти» Ведекинда, которые легли в основу представлений об идеальном мироустройстве и всеобщем человеческом благоденствии, были успешно реализованы писателем в образе Лулу – героини диллогии «Духа земли» и «Ящика Пандоры», которая достаточно быстро перекочевала с театральных подмостков на киноэкран, став одной из самых узнаваемых в мировом кинематографе [6]. Лулу смело можно назвать предшественницей «новых француженок», ворвавшихся в кинематограф вместе с французской «новой волной», тем более, что вслед за картинами Г. В. Пабста «Ящик Пандоры» (1928) и «Дневник падшей» (1929), снятых по мотивам произведений Ведекинда, во Франции выходит фильм «Сука» Жана Ренуара (1931), где безвольный художник-любитель, пытаясь вырваться из унылого семейного прозябания, связывается с проституткой Лулу (Джени Марезе), которая разрушает его жизнь. А затем, уже после войны, похожая героиня появится у Жана Беккера в «Золотой каске» (1952). Примечательно, что проститутка в исполнении Симоне Синьоре из-за своей прически получает прозвище «золотая каска», что отсылает нас к Луизе Брукс, сыгравшей в упомянутых картинах Пабста, и которую из-за ее графичного каре прозвали «девушкой в черном шлеме» [8].

В дискуссии о «новых француженках», безусловно, важно понимать, кто же был «старыми». Очевидно, ответ следует искать в неприятии режиссеров «новой волны» своих коллег старой формации и, прежде всего, Марселя Карне. Разумеется, теория и практика даже в этом вопросе разнятся – отрицать в среде режиссеров не означает не смотреть или не делать нечто подобное. Но, тем не менее, его было принято относить к представителям ненавистного «папиного кино». На французском киноэкране 1930-х годов в период Поэтического реализма царила романтическая героиня, которая одаривала находящегося под пятой рока и под угрозой неминуемой смерти маргинального персонажа последним шансом на спасение и обретение себя посредством великой любви («Набережная туманов» (1938), «Человек-зверь» (1938), «Отель “Северный”» (1938), «День начинается» (1939) и др.). Французские героини, конечно, как и их литературные предшественницы из немецкого романтизма, не гибли, принося себя в жертву смерти ради спасения возлюбленного, но оставались инфантильными, ранимыми и ведомыми сильным мужчиной на протяжении всего фильма. Безусловно, в картинах того времени встречались и «роковые красавицы», например, Мадлен Куртюа (Мирей Бален) из фильма «Сердце» (1937) Жана Гремийона, Клара (Арлетти) из «День начинается» или Раймонда (Арлетти) из «Отеля “Северный”». Но все эти *femme fatale* старой формации зависели от своего покровителя. Как и романтические героини, роковые красавицы не были самостоятельными, их самоопределение было возможным только через мужчину.

В этом смысле весьма показательным можно считать фильм Клода Шаброля «Милашки / *Les Bonnes Femmes*» (1960), так как в череде несвязанных между собой эпизодов из жизни молодых парижанок, работающих в магазине электротоваров, составивших стержень истории, угадываются как образы старых, так и новых француженок, изменивших лицо французского кинематографа. Рассмотрим подробнее, как репрезентируются четыре главные героини. Жан (Бернадетт Лафон) – достаточно смела в общении с мужчинами, даже имя у нее не Жанна, а Жан, на мужской манер. Она, не задумываясь о последствиях, едет развлекаться с незнакомыми поклонниками, не рассчитывая взамен на предложение руки и сердца хотя бы от одного из них. Жинетт

(Стефан Огран) в свободное от работы время подрабатывает певичкой в уличном мюзик-холле. Важно то, как она рьяно оберегает границы своей личной жизни, сохраняя свое увлечение в тайне от сослуживиц, говоря, что достаточно того, что большую часть светового дня она проводит с ними в конторе.

Третья девушка – Рита (Люсиль Сен-Симон) – оказывается абсолютно вписанной в патриархальную модель общества со всеми вытекающими из этого обстоятельствами. Она помолвлена с парнем из буржуазной семьи, который стыдится ее простоты, и поэтому вынуждена «отказаться от себя», притворяясь той, кем не является, только для того, чтобы понравиться его родителям.

Наибольший интерес вызывает четвертая девушка – Жаклин (Клотильда Жоано) – тем, что внешне она репрезентируется как «новая француженка»: едет за компанию с Жан в гости к неизвестным мужчинам (правда, не остается у них на ночь), директору магазина на его вопрос – не карьеристка ли она – отвечает утвердительно. Но по сути она – вся та же романтическая героиня, мечтающая о «настоящей» любви. Ее самоопределение возможно лишь через мужчину. Благодаря этому несоответствию внутреннего и внешнего в репрезентации героини возможно увидеть и развести понятия «нового» и «старого», заметить эти полюса. Через Жаклин Шаброль проходит по самой идее романтической любви – героиня влюбляется в незнакомца на мотоцикле, который, не совершая ни единого действия, на расстоянии наблюдает за ней. «Что он такого сделал тебе, что ты его уже полюбила?» – спрашивают ее товарки. Но Жаклин не нужна конкретика от мужчины, ей ценнее собственные фантазии. Режиссер подчеркивает иррациональность этих девичьих грез эпизодом, когда старшая коллега по просьбе Жаклин показывает свой «фетиш на любовь» с тем чтобы мифические отношения девушки получили особый стимул для развития. Этим «фетишем» оказывается носовой платок, смоченный «на любовь» кровью казненного садиста, который убивал и грабил женщин несколько десятилетий назад. Воспоминание об этом изверге вызывает в старшей коллеге некое экстатическое возбуждение, что позволяет рассматривать грезы о «сладострастном убийце» как метафору подчиненного положения женщины в патриархальном

обществе, когда насилие над женщиной воспринималось не просто как норма, а проявление внимания в ее адрес.

Не интересуясь реальностью и не участь с ней взаимодействовать, Жаклин принимает за идеального мужчину маньяка-убийцу. Девичья романтическая мечта о сказочном принце-спасителе на модном мотоцикле с подачи Клода Шаброля превращается в смертельный приговор женщине – Жаклин проще умереть от рук «любимого» мужчины, чем услышать голос разума. Пассивность женщины и готовность женщины дожидаться и подстроиться под любого мужчину, лишь бы он был – в финальной сцене выводится режиссером как неутешительный вывод: романтика прошлой жизни, где женщина ведома мужчиной как овца на заклание, – означает гибель – буквальная как в случае с Жаклин, так и символическая, как в случае с Ритой, чья семейная жизнь вряд ли сложится счастливо. В фильме выживает мир «милашек» – сексуально раскрепощенных Жан и Жиннет, знающих о своих желаниях и идущих к цели.

Таким образом, на французском киноэкране 1960-х годов возникает героиня – женщина, которая живет своей жизнью, не оглядываясь на мужчину, которая сама определяет свое бытие и несет за это ответственность. «Я мыслю – значит существую» – заявляет героиня фильма **Жан Люка Годара «Женщина есть женщина / Une femme est une femme» (1961)**.

Анжела (Анна Карина) работает стриптизершей в клубе. Она прекрасно понимает, какую реакцию вызывают ее танцы в клиентах, но ее мало это заботит, так как она влюблена в Эмилия (Жан-Клод Бриали), которого ничуть не смущает работа его девушки. Единственное, что его беспокоит – ее желание родить ребенка. Анжела заявляет о своём праве быть женщиной и при этом иметь равное с мужчиной право заявлять о своих желаниях. Она отказывается всем нравиться, а главное подстраиваться под жизненный график мужчины, когда это противоречит ее планам. Героиня хочет забеременеть и родить ребёнка. В патриархальном обществе женщина занимает пассивную позицию, и беременность рассматривается для женщины как принятие воли мужчины либо Бога. Кинематографом же до «новой волны» столь интимные вопросы в принципе не поднимались, желания женщины ограничивались «потребностью любить и быть любимой».

А у Годара Анжела, столкнувшись с тем, что партнер (с которым живет вне брака) не разделяет ее устремлений, берет инициативу в свои руки – сначала планирует «по науке» беременность, а затем и вовсе ищет альтернативного отца своему будущему ребенку. Эмилю, который понял, что любит Анжелу несмотря на ее возможную беременность от другого, ничего не остается, как принять выбор женщины. И здесь важен акцент, который режиссер вместе с героиней Анны Карины расставляет в финале. «Я не какая-нибудь женщина. Я – женщина!» – заявляет Анжела партнеру, снисходительно простившему ее, она же «всего лишь женщина».

В фильме «Жить своей жизнью» / *Vivre sa vie* (1962) Ж. Л. Годар, продолжая исследовать репрезентацию женских образов, выходит на их уже философское осмысление. Название фильма, как и его эпиграф, которым становится высказывание Мишеля Монтеня: «Надо одалживать себя другим и отдаваться себе», – отсылают зрителя к центральной теме в литературе и искусстве послевоенной Европы – экзистенциализму. «Исходное положение философии экзистенциализма заключено в представлении, что существование человека предшествует его сущности, и в силу этого человек свободен («обречен на свободу») делать свой выбор и тем самым утверждать себя. Для этого он должен «наняться», отдать себя в «пользование» обществу. Собственно, по такому пути в прямом и в переносном смысле движется героиня фильма Годара. Человек есть проект самого себя, и он существует лишь настолько, насколько сам себя осуществляет. Благодаря этому возникает ответственность человека за свой выбор, за свой проект» [1, с. 87]. Осознание своей конечности позволяет Нана (Анна Карина) сделать выбор и прорваться к подлинной себе, то есть жить своей жизнью. Героиня с самого начала повествования заявляет: «Надоело все, хочу умереть», – и далее по фильму постоянно возникают отсылки к теме смерти, начиная с ее имени (у Э. Золя кокетка Нана умирает от оспы): смерть жены художника из «Овального портрета» Э. По, перестрелка сутенеров, отсылка к фильму «Жюль и Джим» Ф. Трюффо, история гибели Поргоса и т. д. После того, как Нана принимает решение уйти из дома и стать проституткой, Годар вводит эпизод из картины Карла-Теодора Дрейера «Страсти Жанны д'Арк» (1928). Перед обеими

героинями встает проблема выбора – сохранить приверженность себе или поддаться требованиям социума. Единственная разница заключается в том, что Жанна выбирает костер, жертвуя физической жизнью, ради спасения духовной (души), а Нана в буквальном смысле отдается физически, ради обретения себя подлинной. «Здесь нет мотива жертвенности и мученичества, ради обретения чего-то иного, как у ее “предшественницы”, а есть стремление к свободе. Погруженная в поток жизни, осуществляя свой выбор, она испытывает, как говорит сам Годар, глубочайшие человеческие чувства, и, если, продолжить его фразу словами экзистенциалистов, “прозревает собственную экзистенцию”» [1, с. 88].

Картина строится как постепенная подготовка: 12 эпизодов из жизни героини символизируют природный цикл: рождение-жизнь-смерть-возрождение – Нана гибнет, отвечая за свой выбор, но рождается как личность. Продажа «новой француженкой» собственного тела оказывается равноценной понятию ее личной свободы. Это связано с темой подлинности и неподлинности, которую в своей картине поднимает Годар, и которая становится одной из центральных для философии экзистенциализма. «Французский экзистенциализм, наиболее близкий Новой волне, отразил кризисное сознание эпохи, пересматривающей довоенные ценности. Режиссеры течения <...> находились в ситуации противостояния современным общепринятым нормам жизни, из которых, по их мнению, ушло реальное содержание. Для поколения послевоенной молодежи идеалы и моральные установления «отцов» оказались лишь отжившей формой, и следование пустому клише, как считали, в частности, кинематографисты Новой волны обрекает человека на фальшь и лицемерие» [5]. В 11-м эпизоде картины (общение Нана с философом-экзистенциалистом Брисом Пареном) звучит идея, что любовь – единственное, что позволяет человеку выйти из лабиринта «неподлинного», что любовь есть «прорыв одного человека к другому». Поэтому героини «новой волны» либо раскрепощенные в половых вопросах дамы, либо вовсе – проститутки или стриптизерши. Через тему свободной любви «новой француженки» в картинах начинает звучать тема личной свободы – собственного выбора и прорыва к себе подлинному, а также, ответственности за этот выбор.

Вслед за «Жить своей жизнью» у Годара выходит ряд фильмов, посвящённых «женскому вопросу»: «Замужняя женщина» (1964), «Безумный Пьеро» (1965), «Две или три вещи, которые я знаю о ней» (1966), «Мужское-женское» (1966) и др., что лишь подтверждает актуальность темы для кинематографа послевоенной Франции.

В 1962 году выходит картина Франсуа Трюффо «Жюль и Джим / Jules et Jim», ставшая для зрителя 1960-х манифестом свободной любви (любовный треугольник: австриец Жюль, француз Джим и их возлюбленная Катрин) при том, что сам режиссер, очевидно, считал вопрос сексуальной раскрепощенности исчерпанным и видел обреченность в подобного рода отношениях. Как пишет исследователь французского кинематографа В. В. Виноградов, «картина – своеобразная эпитафия идеям свободной любви. Брошенные в лицо “мещанскому” обществу, они на самом деле оказываются у Трюффо вызовом сущности человека. Недаром ситуация полного тупика в фильме разрешается трагедией» [2]. Как бунт молодых режиссеров «новой волны» против поколения отцов быстро иссяк, так же, по всей вероятности, предполагалась, что волна сексуальной революции быстро пойдет на спад... Радикализм во многом, конечно, ушел, но женскую эмансипацию и феминизацию общества, как показало время, уже было не отменить. В одной из первых сцен фильма есть символический эпизод: Катрин наряжается в мужской костюм, надевает кепку чаплиновского «Малыша», рисует себе усики и вместе со своими любовниками Жюлем и Джимом разгуливается по Парижу, рассуждая о дружбе и презирая любовь. Трюффо создает пародийный образ «передовой» девушки времен «бель эпок», необычайно популярный в то время. Сам он писал, что «“Жюль и Джим” имеет значение только для эпохи, в которой развивается действие, хотя и в наши дни женский вопрос весьма популярен, что, возможно, способствовало успеху фильма. Но, во всяком случае, честолюбивых стремлений в этом плане у меня не было. Моим фильмам чужд какой бы то ни было этикет, они не носят авангардистского характера» [9, с. 256]. Так через репрезентацию образа Катрин в фильме заявляется преемственность первой и второй волны феминизма, несмотря на то, что сама история оптимизмом не отличается, а новый всплеск эмансипации Трюффо не рассматривается, как нечто продолжительное.

Пожалуй, самым представительным в вопросе репрезентации «новых французенок» в кинематографе становится фильм женщины-режиссера **Аньес Варда «Клео от 5 до 7 / Cléo de 5 à 7» (1962)**. Думая, что больна раком, главная героиня отправляется к гадалке. Та, делая расклад на Таро, вытаскивает из колоды карту, означающую смерть. Видя испуг Клео (Корин Маршан) гадалка поясняет, что эта карта «не обязательно означает смерть. Здесь не кости, а руки и ноги с плотью. Это означает полное преобразование человека». Фактически, те два часа жизни (с 5 до 7 часов дня), что главная героиня проводит в ожидании встречи с врачом для подтверждения диагноза, становятся для нее персональным прорывом к подлинному «я». Восприняв предсказание и предварительное медицинское заключение, как приговор, то есть, погрузившись в экзистенциальное состояние «перед лицом смерти», Клео обретает себя.

Трансформация гендерной модели от патриархальной к феминистской решается режиссером через визуальную оппозицию в репрезентации главной героини. В начале фильма Клео заявляется, как разряженная гламурная барышня-буржуазка – талия перетянута корсетом, волосы уложены в сложную прическу и пр. По городу она передвигается исключительно в сопровождении компаньонки, которая множит страхи героини своими деревенскими предрассудками и суевериями. Клео капризничает и драматизирует ситуацию, в которой она оказалась, что вызывает легкое раздражение у ее приятельницы: «Что за страсть все преувеличивать! У неё есть все, чтобы чувствовать себя счастливой. Но ей всегда нужна поддержка. Она просто ребёнок». Фактически эти слова описывают мечту женщины старого мира, инфантильной и вedomой. И лишь перед угрозой скорой смерти героиня осознает, что фактически не живет, а послушно исполняет роли, навязанные ей социумом. В этой ситуации героиня оказывается способной на бунт. Она снимает с себя парик с белокурыми буклями, демонстрируя зрителю модную короткую стрижку, меняет шелковый старорежимный пеньюар на маленькое черное платье и в этом революционном образе в одиночестве погружается в настоящую жизнь. Она идет на улицу – традиционное место всех революционеров. Именно здесь она надеется ощутить себя по-новому, избавиться от неподлинного, увидеть себя уже не в домашнем зеркале в золотом обрам-

лении, а в отражении уличных витрин. Поворачиваясь к ним, она скажет своему изображению: «Как надоело это кукольное личико! И ещё эта дурацкая шляпка... Это лицо даже не может отобразить страх! Думаю, что на меня все смотрят, а на самом деле никого я не интересую. Как я измучена...» Будучи знаменитой певицей, до этого момента Клео воспринималась отдельно от своих песен – люди знали ее творчество, но не узнавали ее саму. Лишь осознав свою конечность и приняв ответственность за свою жизнь на себя, героиня становится видимой для окружения – режиссер подчеркивает этот факт намеренным преумножением заинтересованных лиц, обернутых в сторону Клео. На улице, в потоке жизни она встретится с мужчиной, который будет ей действительно интересен и важен, а не богатый покровитель, превративший ее в ту самую куклу: «он меня обожает, но лучше – когда просто любят. Хоть поговорить можно». Ощувив подлинные чувства, героиня найдет в себе смелость избавиться от творческого псевдонима «Клео», отсылающего к Клеопатре, Древнему Египту и всему старому, и вернуть свое настоящее имя Флоранс, за которым угадываются образы Флоренции, Боттичелли и Возрождения.

Именно понимание необходимости обретения себя даст героине силы и надежду бороться со своей болезнью, которая в фильме является не только главным страхом времени (тогда это был практически приговор), но имеет важное символическое значение – болезнь, воплощающая неподлинность существования, которую человек должен победить в себе. Эта проблема, по мнению многих интеллектуалов своей эпохи, становится главным недугом современного общества.

Таким образом, характер репрезентации женских образов в кинематографе совершенно однозначно говорит о в сущности тектонических сдвигах, происходящих в сознании своего времени. Повальное увлечение экзистенциальной философией с ее особенной чувствительностью к вопросам правильного или неправильного выбора, подлинного или безличного существования и т. п. отразилось и на развитии феминистской линии, которую мы можем наблюдать в измененных женских образах кинематографа французской «новой волны». Эти образы становятся маркерами времени, воплощением того, что называется *Zeitgeist* (нем.: дух эпохи).

Литература

1. Виноградов В. В. Антикинематограф Ж.-Л. Годара, или «Мертвецы в отпуске». – М.: Канон+, Реабилитация, 2013. – 280 с.
2. Виноградов В. В. Французский киноавангард 1920-х годов и неоавангард «новой волны» как факторы развития выразительных средств кинематографа: дис. д-ра искусствоведения. – М.: ВГУК им. С. А. Герасимова, 2011. – 398 с.
3. Гуделева Е. М. Фильм Р. Вадима «И Бог создал женщину» как вариант прочтения драмы А. Н. Островского «Бесприданница» // Духовно-нравственные основы русской литературы: сб. науч. ст. – Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2014. – 227 с.
4. Де Бек А. Новая волна: портрет молодости. – М.: Rosebud Publishing, 2016. – 126 с.
5. Лаврова А. В. Французская новая волна: личность и общество в философско-эстетическом аспекте: автореф. дис. канд. иск. – М., 1990. – 28 с.
6. Смагина С. А. Влияние произведений Ф. Ведыкина на немецкий кинематограф начала XX века // Вестн. ВГИК. – 2018. – № 4 (38). – С. 92–99.
7. Соува Дон Б. 125 запрещенных фильмов: цензурная история мирового кинематографа. – Екатеринбург: Ультра. Культура, 2008. – 542 с.
8. Тайнан Кеннет. Девушка в черном шлеме. Вступление // Луиза Брукс. Лулу в Голливуде. – М.: Rosebud Publishing, Пост Модерн Текнолоджи, 2008. – С. 7–69.
9. Трюффо Ф. Интервью с кинокритиком Пьером Бийаром // Трюффо о Трюффо. – М.: Радуга, 1987. – 456 с.

References

1. Vinogradov V.V. *Antikinematograf Zh.-L. Godara, ili "Mertvetsy v otpuske"* [Anti-cinematograph J.-L. Godard, or "The Dead on Vacation"]. Moscow, Kanon+, Reabilitatsiya Publ., 2013. 280 p. (In Russ.).
2. Vinogradov V.V. *Frantsuzskiy kinoavangard 1920-kh godov i neoavangard «novoy volny» kak faktory razvitiya vyrazitel'nykh sredstv kinematografa: dis. dokt. iskusstvovedeniya* [The French avant-garde cinema of the 1920s

- and the neo-avant-garde of the “new wave” as factors for the development of cinema expressive means. *Diss. Dr of Art History*. Moscow, VGUK im S.A. Gerasimova Publ., 2011. 398 p. (In Russ.).
3. Gudeleva E.M. Fil'm R. Vadima “I Bog sozdal zhenshchinu” kak variant prochteniya dramy A.N. Ostrovskogo “Bespridannitsa” [The R. Vadim's film “And God created a woman” like the drama by A.N. Ostrovsky “The dowerless”]. *Dukhovno-nravstvennye osnovy russkoy literatury [Spiritual and moral foundations of Russian literature]*. Kostroma, KGU im. N.A. Nekrasova Publ., 2014. 227 p. (In Russ.).
 4. De Bek A. *Novaya volna: portret molodosti [New Wave: a portrait of youth]*. Moscow, Rosebud Publ., 2016. 126 p. (In Russ.).
 5. Lavrova A.V. *Frantsuzskaya novaya volna: lichnost' i obshchestvo v filosofsko-esteticheskom aspekte: avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniya [The french new wave: personality and society in the philosophical aesthetic aspect. Author's abstract of Diss. Dr of Art History]*. Moscow, 1990. 28 p. (In Russ.).
 6. Smagina S.A. Vliyaniye proizvedeniy F. Vedekinda na nemetskiy kinematograf nachala XX veka [The Influence of Frank Wedekind's Work on the German Cinema of the Early XX Century]. *Vestnik VGIK [Bulletin of VGIK]*, 2018, no. 4 (38), pp. 92-99. (In Russ.).
 7. Souva Don B. *125 zapreshchennykh fil'mov: tsenzurnaya istoriya mirovogo kinematografa [125 forbidden films: censorship history of world cinema]*. Ekaterinburg, Ul'tra. Kul'tura Publ., 2008. 542 p. (In Russ.).
 8. Taynan Kennet. Devushka v chernom shleme. Vstuplenie [Girl in a black helmet. Introduction]. *Luiza Bruks. Lulu v Gollivude [Louise Brooks. Lulu in Hollywood]*. Moscow, Rosebud Publishing, Post Modern Teknologizatsiya Publ., 2008, pp. 7-69. (In Russ.).
 9. Tryuffo F. Interv'yu s kinokritikom P'yerom Biyarom [Interview with film critic Pierre Biyar]. *Tryuffo o Tryuffo [Truffaut about Truffaut]*. Moscow, Raduga Publ., 1987. 456 p. (In Russ.).

УДК 792

ПЕРВЫЕ ДРАМАТИЧЕСКИЕ ТЕАТРЫ США

Самитов Дмитрий Геннадьевич, кандидат социологических наук, доцент кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств продюсерского факультета, Российский институт театрального искусства – ГИТИС (г. Москва, РФ). E-mail: goodluck@bk.ru

В статье анализируются причины появления первых драматических театров в США в противовес коммерческому Бродвею, в котором продюсеры жертвовали всем ради финансового успеха. Театр «Провинстаун» (1915) посвятил себя постановкам пьес Ю. О'Нила, что привлекало нового зрителя, формировало актерский ансамбль.

История деятельности «Гражданского репертуарного театра» (1926) под руководством Евы Ле Гальенн, театра «Гилд» (год создания 1918), театра «Груп» показала, что без постоянной финансовой помощи государства или частных лиц художественный театр существовать не может. В результате деятельности этих и других коллективов стало ясно: настоящего художественного успеха театр может добиться благодаря не столько индивидуальным талантам отдельных актеров-звезд, а в результате организации всего коллектива, подчиненного единым творческим задачам.

«Бартер театр» (1933) смог противостоять коммерциализму за счет политики общественного признания и получения дополнительных субсидий. Профессора Принстонского университета У. Баумоль и У. Боуэн, опираясь на данные о деятельности «Бартер Театра», считают его весьма показательным и представительным и включают в число тринадцати исследуемых некоммерческих региональных театров. Его положительный организационно-творческий опыт помог созданию первых региональных театров. Появление театров «Арена Стейдж» в Вашингтоне, «Олд Глоуб» в Сан-Диего и других стало новым этапом театрального дела в США. Создание новых театральных коллективов в период рыночной экономики актуально для современной России, где необходимы различные формы поддержки некоммерческого театра.