

Н. Дорошенко

**НОВЕЛИ ГІ ДЕ МОПАССАНА «ПОЛЕВА КОХАНКА» ТА «ЗНАК»
У ФІЛЬМІ ЖАНА-ЛЮКА ГОДАРА «ЧОЛОВІЧЕ — ЖІНОЧЕ»**

N. Doroshenko

**GUY DE MAUPASSANT'S NOVELS "PAUL'S WIFE" AND "THE SIGN"
IN JEAN-LUC GODARD'S FILM "MASCULINE — FEMININE"**

«Чоловіче — жіноче» Жана-Люка Годара (1966) — це один з тих фільмів, які чомусь не старіють. Він і досі виглядає свіжим, і в тому, як знятий, і в тому, про що говорить. Багато хто каже: мовляв, стрічка «і про все, й водночас ні про що». І от саме це, до речі, і є чиста годарівська особливість. Він же не бере тебе за руку й не веде по стежинці сюжету. Просто кидає в саму гущу хаосу думок, політичних, особистих, усе перемішане, як у головах молодих людей тих 60-х.

А контекст тут дуже важливий — французька «нова хвиля». Ці режисери (багато з них колишні кінокритики) вирішили: та ну його, студійне кіно з ідеальним світлом і вилізаним монтажем. Хочемо робити по-іншому — ризиковано, нерівно, але чесно. І от в кожного свій почерк: Трюффо — ніжніший, Шаброль — похмуріший, а Годар просто найрадикальніший. Джампкати, написи прямо на екрані, прями погляди в камеру, ніби документальні фрагменти — режисер постійно тобі нагадує: дивись, це кіно, це монтаж, ніхто тут не прикидається, що реальність сама собою склалася.

Герої фільму можуть за хвилину перейти від Маркса й розмов про революцію до того, яка пісенька зараз у чартах, або що написано на черговій рекламній вивісці. От звіди й виросла знаменита фраза «дити Маркса і Кока-коли». До речі, в кінці Годар навіть вставляє її як можливу альтернативну назву фільму, такий собі автограф.

А натхнення, каже сам режисер, прийшло від двох новел Мопассана — «Полева коханка» (1881) і «Знак» (1886). Але не думайте, що він їх екранізував буквально. Ні, взяв лише окремі ситуації, настрої, психологію стосунків — і все.

Головний літературний стрижень — це все ж перша новела, історія кохання. Поль закохується по-старосвітськи, до трясіння, щиро вірить, що це назавжди. Мадлен — інша. Сучасна, трохи цинічна, дуже практична, для неї «назавжди» звучить як щось з мелодрами. І от Годар бере цей трагікомічний мотив приниження й слабкості й робить з нього щось більше — соціальний зріз. Герої ніби розмовляють різними мовами, і ніяк не зійдуться.

У новелі все закінчується трагічно для чоловіка, і у фільмі теж. Але різниця суттєва: літературна Мадлен все ж відчуває провину, розуміє, що сталося й чому. А от кінематографічна просто заперече сам факт самогубства Поля. Отак бере і викреслює.

І назва «Чоловіче — жіноче» — це не пряме «чоловіки одні, жінки інші, і все ясно». Годар радше грає цими протиставленнями: пафос політики проти легковажної романтики, серйозність проти легкості, мрія про великий сенс проти мрії про славу, хіт чи просто гарне життя. Через це дехто навіть закидає фільму сексизм. Але якщо придивитися — і чоловіки, і жінки в нього однаково розгублені. Просто кожен хапається за свою рятувальну соломинку: хтось за політичні гасла, хтось за флірт і поп-культуру.

Новела «Знак» підкидає ще одну важливу річ — як маленький жест, випадкове слово чи погляд може запустити цілий ланцюг подій. У Годара таких «знаків» повно: репліка, що повисла в повітрі, уривок мелодії, чергове абсурдне питання

з опитування. Усе це не пояснює світ. Воно показує, як люди в ньому виживають, продають себе, захищаються. Фільм фактично складається з таких окремих «кадрів-фактів», і недаремно в підзаголовку стоїть «15 конкретних фактів».

А ще ці псевдодокументальні інтерв'ю... Вони ніби соціологічні опитування про секс, політику, демократію, але все залежить від того, хто питає, яким тоном, у якій ситуації. Поль, лівий хлопець, врешті доходить до висновку: об'єктивності тут не буває. Інтерв'юер завжди несе в собі упередження.

Літературні герої намагаються жити «правильно», але постійно спотикаються об власну природу. У Годара ці старі моральні правила замінили інші — що модно, що круто звучить, що куплять, що лайкнуть. А фінал з Полем — це вже не романтична смерть від кохання. Це просто абсурдна межа. Людина не витримує, коли весь світ навколо перетворюється на суцільний медійний шум, і всередині — порожнеча.

Тож Мопассан дає фільму чуттєву основу — пристрасть, непевність, трагічний розрив. А Годар накладає зверху все, чим дихали 60-ті: політику, рекламу, поп-музику, інтерв'ю, постійний галас. Виходить такий діагноз поколінню. Любовна лінія тут є, але вона радше ілюстрація: як важко з'єднати два різних погляди на світ, коли між ними весь час влізають товари, гасла, порожні фрази — і в результаті просто тиша.

Д. Новіков, Д. Ізмайлов

НЕНАДІЙНИЙ НАРАТОР У ПРОЗІ ДАФНИ ДЮ МОР'Є, ЕМІЛІ БРОНТЕ ТА ГЕНРІ ДЖЕЙМСА

D. Novikov, D. Izmailov

THE UNRELIABLE NARRATOR IN THE PROSE OF DAPHNE DU MAURIER, EMILY BRONTË AND HENRY JAMES

Феномен ненадійного наратора є одним із найважливіших художніх явищ у літературі XIX–XX ст. Уперше теоретично осмислений Вейном Бутом цей прийом набув особливого значення для аналізу творів, що балансують між реальністю й суб'єктивним сприйняттям. Романи Дафни дю Мор'є «Ребекка» (1938), Емілі Бронте «Буремний перевал» (1847) та повість Генрі Джеймса «Поворот гвинта» (1898) демонструють різноманітні стратегії використання цього прийому, що робить їх порівняльний аналіз актуальним для сучасного літературознавства.

Ненадійний наратор — це оповідач, чий судження, сприйняття або інтерпретація подій суттєво розходяться з інтерпретацією прихованого автора. Ненадійність може бути пов'язана з обмеженим знанням, упередженістю, нещирістю або моральною сліпотою наратора та має два основні типи:

- a) міметична — викривлення реальності через психологічні особливості наратора;
- b) текстуальна — суперечності на рівні самого тексту.

У готичній традиції, до якої належать усі три обрані твори, ненадійний наратор виконує специфічну функцію: він підсилює атмосферу таємничості, розмиває межі між реальним і надприродним, змушує читача самостійно реконструювати істину.

У «Ребеці» безіменна героїня-наратор є класичним прикладом наївного оповідача з обмеженим знанням. Її ненадійність зумовлена:

- a) соціальною та психологічною невпевненістю, що викривляє сприйняття подій;
- b) неповним доступом до інформації про минуле Максима та Ребекки;
- v) ідеалізацією померлої Ребекки та самоприниженням.