**2 глава**

**2.1. Исторический контекст**

Изначально термин «новая волна» совершенно не относился к кинематографу. Так в целом называли все поколение французской молодежи, которое впервые дало о себе знать в 1957 году. Дело в том, что в то время Франция жила и действовала по режиму Четвертой республики. Именно этот режим и развязал войну в Алжире. Помимо этого, Четвертая республика повлекла за собой огромное количество экономических проблем. Все это держалось в секрете от народа и покрывалось огромным слоем лжи. Молодое поколение пыталось вырваться из некой информационной стигмы. В кинематографе же все изменилось в тот момент, когда на Каннском кинофестивале показали фильм «Четыреста ударов» в 1959 году. Фильм про трудного подростка и недопонимая старших. Он был снят Франсуа Трюффо и очень отличался от привычных тогда всем кинокартин. Во-первых, с самого начала заметна «свободная» камера и съемки на улице. В то время это было сенсацией, так как все фильмы снимались в павильонах. И, конечно, нельзя не отметить то, что главным актером был юный 14-летний Жан-Пьер Лео. Этот, а впоследствии и другие фильмы, показали, как можно и нужно снимать.

**2.2. Основоположники Новой волны**

Вообще, в «Новой волне» оказались около150 режиссеров, но Трюффо безусловно является основоположником. Александр Николаевич Тарасов, советский и российский социолог, писатель, в своей статье «Годар как Вольтер» пишет: «Новая волна — не движение, не школа, не группа», по выражению Франсуа Трюффо, не могла выработать какой-либо единой идеологии и исчезла как явление уже в 1963—1964 гг. «Новая волна» была мироощущением, и это мироощущение утратило единство.» Очень важно то, что до «Четыреста ударов» Трюффо никогда не был режиссером. Этот молодой человек был кинокритиком в известном французском журнале «Les cahiers du cinéma». Он и его коллеги, в том числе и Жан-Люк Годар, крушили ужасно наигранный павильонный кинематограф. Эти молодые, еще набирающиеся опытом, кинематографисты восхищались американскими режиссерами: Хичкоком, Хоуксом, Джоном Фордом и другими. Эти критики говорили, что своими рецензиями и статьями они будто тоже создают фильм, но без камеры. Французские юные творцы видели, что фильмы американцев намного живее и прямолинейнее. Стало понятно, что съемка кино не должна превращаться в конвейер. Отличительные черты режиссера должны быть заметны в любой сфере фильма. Будь то декорации, костюмы или музыкальная аранжировка.

**2.3. Жан Люк Годар и особенности его творчества**

Но на самом деле феномен «Новая волна» появился уже после краха Четвертой республики. Сейчас этот период в кинематографе ассоциируется с Жан-Люком Годаром и некоторыми другими режиссерами, и это не спроста. Первый фильм Годара «На последнем дыхании» в 1960 году будто открыл Новую французскую волну. Вдохновившись кинокартиной «Печать зла», ему тоже захотелось снять криминальный боевик. Сценарий придумывался Годаром и Трюффо буквально «на коленке», а во время диалогов актеры и вовсе импровизировали. При просмотре фильма создается ощущения непосредственности. Ведь, как и в «Четыреста ударов» кинематографисты использовали свободную ручную камеру и дневной свет. Но Годар сознательно ломает иллюзию реальности в фильме: актеры намеренно смотрят в камеру, а в начальной сцене герой Бельмондо — Мишель Пуаккар, и вовсе словно обращается к зрителю. После этого фильма Годара стали называть родоначальником понятия «рванного монтажа». Андрей Тарковский на одной из своих лекций говорил: «С точки зрения классического соединения кусков, это совершенно невозможно. Разговор в автомобиле склеен таким образом, что люди, сидящие в нем, разговаривают логично и из него не вырвано ни кусочка, а при этом фон улиц, по которым они едут, прыгает, как говорится, со страшной силой, как будто вырваны оттуда целые минуты, часы, куски времени. Всё идет в нарушение классических законов монтажа».

Эти особенности присутствуют у Годара не случайно. Андре Базен, еще один кинокритик из «Les cahiers du cinema», оказал огромное влияние на режиссера. Во-первых, для Базена режиссура была вопросом этики: построение кадра, операторская работа, связь между звуком и изображением. Во-вторых, кино было отражением реальности. Жан Люк Годар всегда переживал за судьбу своей Родины, большинство его картин в дальнейшем станут чуть ли не настоящими реакциями на то, что происходило во Франции и в мире в целом. Кино Годара не было массовым, как и другие кинокартины Новой волны. Интеллектуализм и культурную изощрённость могли разглядеть только по-настоящему интересующиеся этим люди, интеллигенция. Это кино видели многие, но далеко не многие понимали.

**2.4. «На последнем дыхании»**

Вплоть до 1960 года Жан Люк Годар снимал короткометражные фильмы, которые не особо увенчались успехом. Но как раз в 1960 и начался очень важный, чуть ли не роковой этап творчества молодого режиссера – Новая волна. Первый его полнометражный фильм «На последнем дыхании». Эта кинокартина породила «бельмондизм». Бельмондизм – это копирование известного актера мирового уровня Жан Поля Бельмондо. Во всех фильмах он играл очень самоуверенную и самовлюбленную личность, и позже это стало настоящей манеры игры актера. В фильме же речь идет о герое Мишеле Пуакаре (играет как раз Жан-Поль Бельмондо), который убивает полицейского, скрывается от закона и крутит роман с одной американкой. Главный герой погибает под градом пуль. Этот фильм станет ключевой картиной Новой волны. Тарасов, советский и российский социолог, политолог и культуролог, описывает этот фильм так: «…все это производило после зализанно-лакировочных фильмов Четвертой республики ошеломляющее впечатление. На экран вдруг ворвалась сама жизнь. Казалось, у фильма не было сценария, не было сюжета». Также очень важно отметить то, что Мишель – главный герой - изображает человека, полностью отрицающего любую буржуазность. Но герой не так прост, как кажется. Все намного глубже и сложнее. Этот персонаж олицетворяет философию Сартра. Она заключается в том, что Годар заставляет думать зрителя, внимательно следить за сюжетом, вслушиваться в диалоги. Стиль съемки так же схож с документальным просто потому, что каждый кадр должен был показывать реальность. Режиссер ставит тему бунтующей молодежи основной в этом фильме и во многих последующих. При просмотре фильма зритель всегда должен отдавать себе отчет в том, что это всего лишь кинокартина, но необходимо показать реальный мир с помощью камеры и микрофона. Фильм отличается огромным количеством отсылок, или как это еще называют – визуальными цитатами к фильмам его друзей-режиссеров и не только. Также параллель можно провести с «Кошка под дождем» Хемингуэя, на которого так ровнялась Новая волна. «На последнем дыхании» смотрели тогдашние подростки. В их умах надолго отложился образ бунтаря, живущего настоящей жизнью. Этот герой именно живет, а не просто существует по раннее созданными кем-то правилами. И эти самые подростки 8 лет, как сказал раннее упоминаемый Тарасов «…и, вслед за Мишелем, устроят массовое выламывание из псевдореальности в экзистенцию.» Эта кинокартина воспитала молодежь бунтарями, способными на революцию.

 **2.4. Анна Карина и дальнейшее творчество**

 Следующий фильм Годара был снят в том же году, но из-за цензуры публика увидела его только спустя 3 года. Кинокартина под названием «Маленький солдат» жестко и правдиво рассказывает о войне в Алжире. Фильм снят был еще в 1959, но из-за цензуры публике был представлен только в 1962.

В первые же минуты фильма мы видим его возлюбленную – Анну Карину, которую еще не раз можно будет увидеть в кинокартинах режиссера. В этой сцене сложно проследить какой-то скрытый смысл, но благодаря этим кадрам становится понятно отношение режиссера к этой актрисе. Очень много чувств и эмоций заложено в эту сцену. Но основной акцент Жан Люк Годар ставит на милитаризм и подавление личности. Главный герой – секретный агент – терзает себя разными философскими и эстетическими вопросами. На самом деле по-настоящему этот тип главного героя раскроется в фильме «Безумный Пьеро» в 1965 году. Но также до 1965 года было создано еще несколько новаторских кинокартин.

Жан Люк Годар – режиссер, стремившийся соединить звук и изображение в одно целое. В разные моменты фильма он также хотел передать зрителю то чувство общности и вовлеченности в сцену, то ощущение отстраненности. Например, в не менее известном фильме «Женщина есть женщина», в одной из сцен, герои смотрят в камеру в разных сценах на протяжении всего фильма. Уже упомянутая ранее Анна Карина также в одной из сцен говорит: «Во-первых, прежде чем играть спектакль, надо раскланяться перед зрителями». После этих слов герои поворачиваются, смотрят в камеру и кланяются. Таким образом Годар будто напоминает зрителю, что это всего лишь фильм. Также чтобы фильм был динамичнее, Съемка в фильме тоже становится свободнее. Камера может замереть, двигаться более плавно или наоборот динамичнее. Именно благодаря «Новой волне» появилась такая особенность, как специальная тряска камеры в фильме.

Часто, кинокартины Жан Люка Годара поражали новых зрителей не сюжетом, а формой: цвета, звук, монтаж, свет. Режиссер эмансипировал свет, как составляющую фильма. Это можно сравнить с открытием импрессионистов или импрессионистов. Целостное изображение художники стали разбивать на части, вплоть до линий, точек, геометрических фигур. То же самое делает и Годар: он пространство целого нарратив разбивает на фрагменты, пространство целого изображения разбивает на его составляющие.