



К.А. Юдин

Кандидат исторических наук, доцент кафедры
истории России ФГБОУ ВО
«Ивановский государственный университет»

**Жан Габен:
«диктатура в образе». Очерки истории
французского кинематографа. Середина
1930 – начало 1970-х гг.**

Данная статья является логическим продолжением ранее предпринятых изысканий в области истории мирового театрально-кинематографического искусства. Она выступает следующим и четвертым по счету очерком, составленным в жанре историко-философской портретной миниатюры. Автор, не претендуя на реконструкцию всей грандиозной панорамы развития киноискусства, обращается к творческому наследию конкретной фигуры-персоны – Жана Габена – масштаб, глубина, диапазоны деятельности которой можно считать квинт-эссенцией, эталоном той наивысшей степени приближения к образной многоликости, обусловленной эманацией настоящего, подлинного таланта перевоплощений на сценической площадке как особой информационно-когнитивной ирреальности, выступающей ареной для воссоздания идеальных типов-сущностей – эквивалентов устойчивых экзистенциальных личин на метаисторическом пространстве.

Ключевые слова: Жан Габен, французский кинематограф, консерватизм, «диктатура в образе», голлизм, Пятая республика.

К числу признанных мэтров, по праву принадлежащих к классикам не только французского, но и мирового кинематографа, относится величавший актер XX столетия – **Жан Габен** (настоящее имя – Жан Алексис Монкорже). В ноябре 2016 г. исполняется ровно **40 лет** со дня смерти Габена, однако, до сих пор его имя не только не предается забвению, но и по-прежнему окутано ореолом заслуженной славы неутомимого борца за величие и процветание как Франции, так и всего социокультурного пространства в интегральном выражении, призванных стать трибунами для трансляции вечных, незыблемых ценностей и идеалов, связанных с мужеством и дисциплиной воинско-героического типа, верностью принципам благородного духа, призывающих к умеренности, благоразумию, аскетизму, подлинной культуре бытия.

Эти качества в своей совокупности и выступают критериями-индикаторами органичной актуализации личности, тяготеющей к аксиологической парадигме **ортодоксальной интеллигентности**, предполагающей, как мы отмечали ранее, помимо уже описанных идейно-мировоззренческих ориентацией, «взвешенность и автономную интеллектуальную проницательность, перерастающую в осознанную позицию служения истине, обладающей единым, универсальным, интегральным характером; равнодушие и разумную дистанцию ко всему внешнему, преходящему, количественному и становящемуся» [См.: 14,15].

Именно такую **модель-эталон «абсолютной личности»** во всевозможных дискурсивных модификациях, выступающих прямым отражением внутренней сущности самого актера, и избрал для себя Жан Габен, являющий собой уникальный фено-

мен человека, придерживающегося стиля «бытия в действии», заключающегося в идеальной способности сохранять «высочайшую дисциплину сердца и нервов», проявлять хладнокровие, что открывает путь к пробуждению «героического сознания, которое умеет распоряжаться своим телом, как орудием, и, забывая об инстинкте самосохранения, принуждать его к выполнению самых сложных операций...» [9, с. 42-43, 45]

Однако, как это нередко происходит, подобный экстраординарный потенциал по самомобилизации, выдержке, невозмутимости и почти железному самообладанию, блестяще демонстрируемыми во время перевоплощения в театральнокиносценические образы, находил «источник питания» в достаточно тяжелом, мрачном характере, в реальной жизни проявлявшимся в склонности к надменной самодостаточности, убежденности в собственном превосходстве, полной духовной автономии, предоставляющей право находиться «по ту сторону» от морали и нравственности, общепринятого «профанического этоса», неизбежно приводящего к потери «внутренней вирильности» [8, с. 128; 13, с. 124], т.е. жизненной силы, оскудевающей мгновенно, как только сделан малейший шаг к «эгалитаризации» личного пространства.

По воспоминаниям сыновей еще одного мэтра французского кинематографа, «короля комедии» Луи де Фюнеса, Жан Габен порой не утруждал себя в проявлении минимальной вежливости и тактичности по отношению даже к «коллегам по цеху», что становилось причиной взаимной неприязни, вплоть до разрыва «дипломатических отношений». Например, во время совместного интервью, взятого в 1968 г. на сценической площадке кинокартины «Татуированный» / «Le tatoué», Л. Де Фюнес на вопрос о том, каким фильмам с Ж. Габеном от отдает предпочтение ответил, что ему нравятся все его работы в кинематографе. «Когда же очередь дошла до Габена, он сказал, что не видел ни одного фильма с Луи де Фюнесом. Редко прощавший людям дурное воспитание, отец больше с ним не общался» [3, с. 103].

В данном случае, если оценивать это в глобальном концептуальном контексте, перед нами – репрезентативный случай намеренного акта «демонстрации силы», когда антагонизм амплуа «значительной личности», «важной персоны» Габена, и «темпераментного активиста» прогрессистского типа – Л. де Фюнеса, трансформировался в стадию реальной межличностной конфронтации, перешедшей от образов к их носителям.

Напомним, что в данной кинокартине Жан Габен исполнил роль сурового «аристократа духа», воина-легионера, представителя «старого мира», подлинного консерватора, живущего в традиционно-органичной системе идейно-мировоззренческих координат, отторгающего все деструктивные тенденции современной «цивилизации», связанные с безудержными и абсурдными ритмами технико-экономического становления, умножения материально-вещественных форм. Герой Габена, барон Монтиньяк (в профанической реальности – месье Легрен) беспощаден к своему антиподу – Филисьену Мизоре – мелкобуржуазному деляге, получающему прибыль от манипуляций на рынке произведений искусства и уверенному во всемогуществу власти денег.

Применительно к нему персонаж Габена и реализовывает свою фундаментальную стратегию, включающую несколько стадийных компонентов: избыток «подрывной сущности», попытка «перевоспитания» – «анагогической трансформации», и, наконец, в случае, если последняя не удастся – окончательный и бесповоротный разрыв, пресечение коммуникации, не нашедшей конструктивного выхода в виде экзистенциального преображения «объекта воздействия».

В данном случае, последнее имело место быть. Как мы отмечали в одной из наших работ, «в итоге Филисьен Мизоре, как бы идеалистически это не прозвучало, но преображается, впервые за многие годы он начинает быть, а не казаться, жить, а не существовать, соглашаясь уже сознательно и добровольно на уединение с Легреном в замке, чтобы укрепить уже познанное ощущение свободы, покоя, умиротворения, дать

простор мышлению, фантазии, страсти к приключенческим забавам, воинскому духу дисциплины, отваги, мужества, пробуждающих стремление к здоровому и обоснованному риску, «испытанию огнем» (вспомним сцену обезвреживания похитителей гобеленов), разгоняющих сумрачную зону рутины, обывательского морализма, бюргерского мифа безопасности и оборонительной инерции. В конце фильма Мизоре признается: *«Да, я не умел жить, но как прекрасно жить!» Это опасно, но это великоленно!»* [12, с. 73].

Мы повторяем этот фрагмент для того, чтобы еще раз прочувствовать антагонизм характеров, их ситуативных модификаций и с помощью этого фрагментарного киноведческого анализа выделить сущность Габена как актера и как человека, который, как мы получаем возможность убедиться, реализовывал нечто вроде *«тирании/ диктатуры в образе»*.

Конечно, данная политическая аллюзия и метафора не несет в себе буквальных коннотаций с режимом властвования и функционированием административно-командной системы, тем не менее, емко и самое главное – точно – отражает индивидуальность Габена, который выступал не просто лидером, «фюрером», вождем в силу каких-то делегированных внешним статусом полномочий. Габен обладал уникальным даром психологического доминирования и автаркии, независимо от того, какую роль он исполнял – простого рабочего, пролетария, отца семейства («Улица Прэри» / «Rue des Prairies», 1959), доктора, смело внедряющего оригинальные инновации – «музыкальную терапию» («Дело доктора Лорана» / «Le cas du Dr. Lauren» (1957), всемогущего комиссара Жосса («Босс» / «Le pacha», 1968), «криминального авторитета» – «короля фальшивомонетчиков» («Месть простофиль» («Король фальшивомонетчиков» / «Le Cave se rebiffe», 1961 г.), престарелого грабителя банков, предпринявшего побег из тюрьмы, чтобы обрести покой, обеспеченный капиталом, полученным в ходе последнего «дела» («Святой год» / «L'année sainte», 1976) или социального маргинала – нонконформиста – полуанархиста с авантюристическими наклон-

ностями, запечатленного в фильме Жюль Гранже «Бродяга-Архимед» / «Archimède, le clochard» (1959).

Его антропологический облик – крепкая и правильно сложенная фигура, с полу эксплицитно выраженными стигматами сформировавшихся в раннем возрасте навыками физического труда. Глубокие выразительные глаза с ослепительно сверкающим, пронзительным взглядом, излучали уверенность в собственной правоте и превосходстве и испепеляли любого, кто пытался сомневаться в этом. Все это и выступало естественным и органичным фундаментом, внешним пьедесталом для манифестации величия духа.

В зрелые годы и на склоне лет этот образ эволюционировал до личины седовласого старца, умудренного опытом прожитых лет, какого мы встречаем в кинолентах второй половины 1960 – начала 1970-х гг., подтвердившего экзистенциальным маршрутом всегда эффектной эманации его натуры глубокомысленное суждение *А. Шопенгауэра*: «Задача актера, – полагал он, – изображать человеческую природу с самых различных ее сторон и в тысяче совершенно различных характеров, но всегда на общей основе *его собственной*, раз навсегда данной индивидуальности, которой никогда не должно подавлять окончательно. Поэтому и сам он должен быть хорошим и цельным экземпляром человеческой природы, а уж никак не одним из тех дефектных или оскуделых ее образцов, о которых можно сказать с Гамлетом, что они как будто изготовлены не самой природой, а каким-нибудь ее поденщиками» [6, т. 5, с. 338]. Таким уникальным произведением искусства природы и был Жан Габен. Как отмечала в своих мемуарах-размышлениях М. Дитрих, «Габен был совершенный человек, сегодня мы бы сказали – «супермен», человек, которому все уступали» [2, с. 76].

Однако, при этом вряд ли правомерно упрощать и идеализировать устойчивость описанной способности к «диктатуре/тирании» в образе, которая, напротив, на протяжении всего творческого пути Ж. Габена находилась в непрерывной динамике, приобретая порой не только положительную, но и отрицательную модальность,

когда сила, темперамент выступили в виде иррациональной аффектации, которая не только не возвышала героя над обстоятельствами, а делала его полностью уязвимым перед ними.

В этом случае, можно говорить о феномене *«слабого диктатора»*, который мы встречаем, например, в шедевре классика кинорежиссуры Жана Ренуара «Человек-зверь» / «La bête humaine», 1938 г. Здесь Габен исполнил роль машиниста паровоза Жака Лантье, страдающего от внезапных приступов ярости и поэтому, на почве подобной эмоциональной неустойчивости, доминирования иррационального начала, не замечающего, как он становится жертвой *гинекократических манипуляций*, приводящих к конвертации его внешне сильной, но на самом деле имеющей серьезную психическую брешь – воли: сначала особь женского пола «умиротворяет агрессора» (Лантье – Ж. Габен), принуждая его умолчать, отказаться от свидетельских показаний, позволивших бы разоблачить ее мужа, убившего ее любовника, а затем, продолжая психосексуальную «терапию», предлагает устранить и самого мужа.



Однако, герой Габена не выдерживает таких долговременных экспериментов

над его волей и, в конечном итоге, чтобы вырваться из экзистенциального капкана, позволяет своей иррациональной силе достичь вершины ее эскалации: он убивает любовницу, а затем, разогнав локомотив до предельной скорости – бросается под откос и погибает. Тем самым, иррациональная *«диктатура в образе»* находит кульминацию в виде *акта деструкции*, самоуничтожения, обусловленного зеркальным когнитивным напряжением, направленным вовнутрь героя – трагической фигуры, сущность которой соткана из имманентных антиномий – воли и «безволия», хронотопически полярного воления.

Если не совсем идентичные по степени и форме проявления, но близкие к описанному типу дуализм, амбивалентность позиции «диктатуры в образе», можно встретить и в фильмах «Пепе Ле Моко» / «Pépé le Moko» (1936), «Мартен Руманьяк» / «Martin Roumagnac» (1946), «Мари из Порта» / «La Marie du port» (1950), «Правда о малютке Донж» / «La vérité sur Bébé Donge» (1952), «Опасная девушка» / «Buferé» (1953), которых объединяет *тема фатальных интервенций иррациональной акцидентальности к аподиктической константе*, когда герой Габена, сильный, мужественный, уверенный в себе лидер, настоящий вождь и диктатор среди своих единомышленников оказывается не состоянием противостоять «идеалистическому головокружению», мифам и иллюзиям профанической повседневности, заканчивающимся, в конечном итоге, суровой расплатой за морально-политическую слепоту, отпадение от измерения воинско-героической эйдетики.

В результате герои Габена терпят головокружительное экзистенциальное фиаско, воля которых оказывается в буквальном смысле парализованной «культом прекрасной дамы», действующим почти гипнотическим образом. Так, могущественный, жестокий и даже авторитарный лидер преступной корпорации Пепе ле Моко полностью теряет социально-интеллектуальный иммунитет. Забывая об элементарных правилах безопасности, осторожности, он вопреки здравому смыслу и логике ищет встречи со своим сексуально-эстетическим

идеалом в виде особи женского пола, сопричастие к которому заканчивается трагически: Пепе ле Моко претерпевает то состояние, которое барон, эзотерик, философ-традиционалист **Ю. Эвола** называет «**инициативной кончиной**», когда мужчина встречается с «сосущей смертью», с чудовищными объятиями **женской бесформенности**, растворяющей, словно едкой кислотой его мужскую сущность, парализующей волю, что приводит к экзистенциальной катастрофе. В конце фильма поверженный герой Габена с надетыми наручниками стоит, бессильно прислонившись к воротам речного порта, наблюдая, как на пароходе навсегда уплывает объект его необузданного влечения....

В аналогичном концептуальном ключе выдержаны и остальные кинокартины. Так, простой строитель-подрядчик Мартен Руманьяк идет на всевозможные ухищрения, чтобы добиться благосклонности и обеспечить максимальный комфорт обворожительной красавице Бланш в исполнении блистательной Марлен Дитрих. Однако, вскоре выясняется, что молодая особа не испытывает никаких подлинных чувств к Мартену, используя его лишь как источника доходов, необходимых ей для ведения роскошной и респектабельной жизни. И эта история обретает мрачный финал: в порыве благородной ярости Руманьяк убивает злодейку-гинекократку, труп которой сгорает в особняке, уготованном изначально стать обителью их призрачного и эфемерного счастья.

Слишком поздно, уже будучи отравленным своей алчной и двуличной женой (роль которой исполнила еще одна легенда французского кинематографа, еще ныне здравствующая Даниель Дарье (род. в 1917 г.)), разоблачает «великую иллюзию» несбыточного семейного благоденствия и состоятельный буржуа, владелец мануфактуры Франсуа Донж, а также уже немолодой ресторатор Анри Шателар («Мари из порта»), а в другой кинокартине – врач («Опасная девушка»). Все они настолько увлечены и полностью погружаются в якобы живительную атмосферу «амурного авантюризма», что это приводит к окончательному стиранию различий, нарушению

идейно-сущностной иерархии, переполносовки экзистенциально-ролевого поля, когда «охотник» не замечает, как сам становится жертвой, и вместо ожидаемого результата – легкого и необременительного флирта – влияние особи женского пола превращается в перманентную и тотальную оккупацию личного жизненного пространства героя.

Аналогичная ситуация встречается и в более поздней картине Клода Отан-Лара «В случае несчастья» / «En cas de malheur» (1958), в котором преуспевающий адвокат Андре Гобийо полностью погружается в **гинекократическую паутину**, сотканную коварной соблазнительней Иветтой (Брижит Бардо), умело пользующейся мужской слабостью. Особым драматизмом отличается картина режиссера Ж. Дювивье «Время убийц» / «Voici le temps des assassins...» (1956), в которой гинекократическая агрессия достигает своего апофеоза, когда одна из участниц «женского тандема» – дочь владельца ресторана Андре Шатлена (Ж. Габен) от его бывшей жены, превратившейся в асоциального элемента, пользуясь тем, что Шатлен не знает о ее происхождении, входит в круг его доверия, искусно имитируя порядочность и благопристойность, надеясь, тем самым, на то, что отец ее благодетельствует, назначит своей наследницей, что обеспечит безбедное существование и для ее матери, прямым «агентом» которой она выступает.

Однако, как оказывается, на пути матери и дочери встает симпатичный молодой человек, честный и порядочный, которого Шатлен принимает как родного сына и видит в нем своего преемника. В результате злодейкам-гинекократкам не остается ничего другого, как после неудавшихся попыток дискредитировать молодого человека в глазах покровителя, представив его как обидчика-соблазнителя юной особы, физически устранить своего конкурента. Отвратительная интриганка, циничная, лицемерно-двуличная гетера, предварительно опоив юношу снотворным, ничтожными, слабыми руками под страдальчески-тревожным взором привязанной собаки, обреченной наблюдать за гибелью своего хозяина, сталкивает автомобиль с погрузив-

шимся в объятия Морфея молодым человеком в воду, где он находит свой печальный конец. Но зло не остается безнаказанным. И в конце фильма чудовищный *гинекократический спрут* настигает долгожданное и суровое возмездие: преданный пес мстит за своего хозяина и в считанные секунды загрызает дочь, душераздирающие крики которой сотрясают всю убогую ночлежку для черни, а мать, ютившаяся там, представляющая собой уже полуразложившийся, как в моральном, так физическом отношении труп, только на краю могилы начинает приближаться к осознанию ничтожности всего своего бытия...

Особая насыщенность, яркость концептуальных красок, используемых для конструирования динамического пространства социальной драмы, создавалась в 1930 – 1950-е гг. благодаря последовательной приверженности господствующему стилю художественной выразительности – *поэтическому реализму с элементами «нуар-фабулы»*. Режиссеры старались приблизиться к максимальной достоверности в изображении всех подлинных закономерностей и тенденций бытия, исторического процесса, практически полностью обнажить низменность и порочность человеческой натуры, лишь слегка прикрываемых изящной тогой возвышенной патетики благородных устремлений, побуждений, исканий и надежд, с триумфальным разоблачением их тщетности и иллюзорности на примере экзистенциального маршрута героев, претерпевающих неисчерпаемые лишения, страдания и в конце жизненного пути убеждающихся в том, что, как справедливо писал *Шопенгауэр*, что «нельзя в действительности встретить *чистого счастья*, состояния действительной, окончательной и длительной удовлетворенности, но, наоборот, – последняя рисуется только как парящий перед нами путеводный идеал, или собственно как химера в глазах опыта...» [6, т. 6, с. 124].

Поэтому и в таких фильмах, как «Славная кампания» / «La belle équipe» (1936), «Великая иллюзия» / «La grande illusion» (1937)», «Набережная туманов» / «Le quai des brumes» (1938), «День начинается» / «Le jour se lève» (1939) мы и встре-

чаемся с подобным мироощущением, когда герои Ж. Габена пребывают в состоянии некоего *диалектического фланирования, хронотопической антиномичности восприятия*, когда искушение, соблазн испытать тот или иной экзистенциальный опыт, мгновенно сменяется чувствами пресыщения, разочарования, перемежающиеся с проблесками призрачной надежды, на глазах рассеивающейся суровой социально-политической действительностью. Поэтому персонажи Габена, можно сказать, осуществляют интеллектуальный транзит – последовательную смену гносеологических состояний.

Горькое разочарование от несбывшихся надежд на воплощение идеалов консервативной корпоративности, безжалостно разрушенной и оскверненной индивидуалистическо-партикулярными устремлениями соратников, (и в этом усматривают черную, нуар-пародию на непреодолимые противоречия участников парламентских выборов 1936 г. – «славной кампании» Народного фронта) – все это сопровождается поступательным нарастанием тревожности, экзистенциального страха от мучительного познания тщетности всех бытийных устремлений, когда герои Габена (Жан в «Набережной туманов» или Франсуа в драме М. Карне «День начинается») доходят до крайней степени отчаяния, приводящего их к трагическому исходу – гибели (насильственной смерти или самоубийству), что становится закономерным итогом разоблачения *«великой иллюзии»*, связанной с ожиданиями прекращения борьбы за существование. И в этом смысле, указанные картины выполняют важную *философско-гносеологическую функцию*, заключающуюся в *разоблачении не только социальной утопии, левацко-прогрессистского мифотворчества* «равенства и братства», но, прежде всего, оптимизма как в корне ложного учения о некой «предустановленной гармонии» («harmonia praestabilita») в стиле Лейбница, якобы позволяющей оправдывать сосуществование всевозможных онтологических антиномий.

Несмотря на то, что в ряде фильмов трагико-реалистический пафос не только не переходит в какой-то упаднический квие-

тизм и пессимистическую атараксию, но напротив, оказывается смягченным (например, в экранизации пьесы М. Горького «На дне» / «Les bas-fonds» (1936), с одноименным названием мы наблюдается отход от изначального замысла русского автора: обитатели ночлежки – Васька Пепел (Ж. Габен) и Наташа покидают ее с надеждой на светлое будущее) и даже конвертируется в социальную зарисовку с положительным исходом (например, «Коралловый риф» / «Le récif de corail», 1939 г., где Тед Леннард (Ж. Габен) и Лилиан Уайт (М. Морган), благополучно избегают расплаты за криминальное прошлое, и обретают «новую жизнь» на расположенном за пределами технократической цивилизации острове), тем не менее, значительная часть фильмографии этого периода иллюстрирует *идейную, поистине шопенгауэровскую непримиримость к оптимистическому мифотворчеству*: «И вот этот мир, – с негодованием писал **А. Шопенгауэр**, – эту сутолоку измученных и истерзанных существ, которые живут только тем, что пожирают друг друга, этот мир, где всякое хищное животное представляет собой живую могилу тысячи других и поддерживает свое существование целым рядом мученических смертей, этот мир, где вместе с познанием возрастает и способность чувствовать боль, которая поэтому в человеке достигает своей высшей степени, тем более высокой, чем он интеллигентнее, этот мир хотели приспособить к системе оптимизма... Нелепость вопиющая!» [6, т. 1, с. 488].

Особенно ярко, насыщенно тема неизбежности последовательной и логической эманации трансцендентальной наследственности, в сознании «человека повседневности», обывателя воспринимающейся не иначе, как подчинение «фатуму», судьбе, раскрыта в шедевральной, но, к сожалению, малоизвестной теперь картине Ж. Дювивье «Самозванец» / «The Impostor» (1944). Хронологические координаты киносценического действия – 1940-1944 гг. – эпоха тяжелейшего военно-политического противостояния, когда Франция, потерпев поражение от немецких войск в 1940 г., пребывает в состоянии настоящей взбудораженности, будучи расколотой на самоотверженных

патриотов, готовых, не раздумывая, вступить в Сопротивление, идейным вдохновителем которого становится генерал Шарль де Голль, и вынужденных претерпевать, адаптироваться к пронацистскому режиму Виши. Герой Габена – типичный маргинал, жертва суровой действительности, заключенный, приговоренный к смертной казни за убийство, получает шанс на «реинкарнацию», перевоплощение при жизни.

Во время подготовки к гильотинированию в тюрьму, где он содержится, попадает немецкая бомба, от взрыва которой погибают все его надзиратели, а стены темницы оказываются разрушенными. Не преминув воспользоваться ситуацией, бывший узник бежит и обретает желанную свободу с новыми именем – документами погибшего в ходе очередной бомбежки сержанта Мориса Лафаржа. Однако, попадая на корабль, отправляющийся в Африку, псевдо-Лафарж, ранее ведомый лишь одной мыслью о том, чтобы скрыться, раствориться в толпе, морально-политически эволюционирует, испытывает *«экзистенциальную анагогию»* (восхождение вверх). Вместо того, чтобы ретироваться, он вливается в ряды французского Сопротивления и настолько проникается воинско-корпоративным духом, что это приводит на путь самоотверженного служения Франции, несмотря на то, что совсем недавно она готова была сурова покарать его. И Морис Лафарж получает вторую жизнь, после героического участия в военных действиях он становится сначала капралом, а потом и лейтенантом.

Но стремительный взлет оборачивается не менее стремительным падением. И режиссер блестяще показывает, какой ценой достигалась победа – когда смертельная схватка, борьба проходила за *общее дело*, и важен лишь реальный результат, а не его идеальная сторона в виде номинальной самоидентификации, которая, увы, в профанической действительности всегда приобретала главенствующее значение. И герой Габена, несмотря на то, что он, казалось бы уже искупил свою вину перед Францией, неоднократно рискуя жизнью на благо родины, подвергается унижительному разоблачению – публичному разжалованию, лишению офицерского достоинства, сводя-

щему все его свершения на нет. И вновь, «безликий» рядовой, псевдо-Лафарж по решению военного суда, несмотря на пламенную речь защитника, его боевого товарища, отправляется на передовую. Там он принимает смерть от пуль противника во время очередной героической инициативы, за что удостоивается «честь» быть погребенным в безымянной могиле.

Все это символизирует окончание *герменевтического круга трансцендентальной наследственности*, детерминизма в виде всеобщего *закона причинности*, показывающего, что никакие экзистенциальные метаморфозы не способны полностью загладить вину от патологического воления, даже имевшего место единожды, проистекающего из внутренней сущности, онтологический маршрут которой завершается при абсолютной корреляции с ее началом, истоками. Так происходит из здесь, в истории Франции героем остался только номинальный прототип – Морис Лафарж, а его реальный проводник навсегда ушел в небытие, был предан забвению и вытеснен из коллективной памяти как призрак, герой-симулякр.

Подобные *экзистенциальные «рокировки» как средство художественной выразительности*, обусловленные амбивалентностью идейно-сущностного облика многих героев Жана Габена, с не меньшей степенью насыщенности и интенсивности практиковались им на сценической площадке и в следующее десятилетие – 1950-е гг. Это десятилетие можно без преувеличения назвать расцветом *социальной и уголовной драмы* как кинематографического жанра, когда на экраны выходили фильмы с колоритными и сами за себя говорящими названиями, отражающими психополитическую экспрессию, такие как: «Не тронь добычу» / «Touchez pas au grisbi» (1954), «Облава на блатных» / «Razzia sur la chnouf» (1955), «Кровь в голову» / «Le sang à la tête» (1956), «Включен красный свет» / «Le rouge est mis» (1957), «Беспорядок и ночь» / «Le désordre et la nuit» (1958).

В этот же период времени (конец 1950 – начало 1960-х гг.) появляется трилогия о «дедуктивном триумфе» легендарного дивизионного комиссара Мегрэ: «Мегрэ

расставляет сети» / «Maigret tend un piège» (1958), «Мегрэ и дело Сен-Фиакр» / «Maigret et l'affaire Saint-Fiacre» (1959), «Мегрэ и гангстеры» / «Maigret voit rouge» (1963). В этих картинах Габен последовательно утверждает на экране *«диктатуру в образе»*, выступая то в роли могущественного, поражающего своей пронизательностью, знанием психологии блюстителя порядка (Мегрэ, инспектор Валуа), то в роли авторитетного члена криминального консорциума, всегда держащегося особняком, но чаще всего полностью дистанцирующегося от заурядных мелкоуголовных плебеев с непомерными амбициями, что предопределяет их суровую расплату за духовную бесхребетность.

Впрочем, не меньший интерес вызывают и социальные зарисовки, унаследовавшие идейный пафос от эпохи *«поэтического реализма»*. К их числу можно отнести: «Ночь – мое царство» / «La nuit est mon royaume» (1951), «Воздух Парижа» / «L'air de Paris» (1954), «Незначительные люди» / «Des gens sans importance» (1955).

Там Жан Габен остается верным своему уже достаточно прочно устоявшемуся амплуа – сильной личности, мужественно идущей навстречу всем испытаниям, ниспосланном «судьбой», трансцендентальной наследственностью, предопределивших экзистенциальный футляр – эмпирическую личину его бытия, когда благородная душа оказывается закованной в доспехи представителя низшей социальной страты, испытывавшего горькое разочарование от познания крайне скудных пределов ее «свободы воли»: машиниста паровоза, потерявшего зрение во время героического акта самопожертвования и вынужденного открывать для себя новую «реальность во мраке», находящего утешение в несбыточных надеждах на возвращение зрения; тренера-идеалиста, свято верящего в том, что настанет его час и он обретет достойного ученика; водителя-дальнобойщика, никогда не знавшего «высокой любви» и поэтому вынужденного довольствоваться ее суррогатом – моментами психофизиологической близости, манифестации страсти, кратковременной гедонистической экспрессии, приобретающей печальный *«нуар-финал»* в

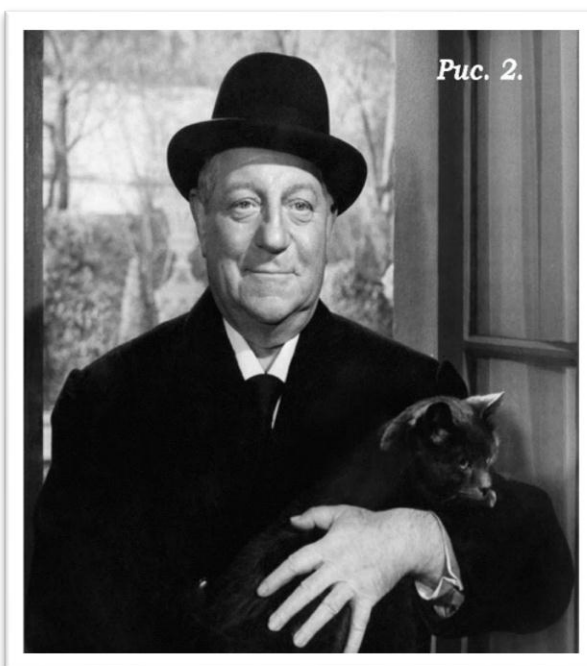
виде кончины молодой девушки и ее так и не появившегося на свет ребенка, что можно рассматривать как художественно-символическое изображение бесплодности связи, лишенной прочных духовных основ и ставшей результатом лишь стихийно и искусственно созданного континуума.

В это же время выходят оригинальные концептуальные кино-интерпретации классики: «Отверженные» / «Les misérables» (по В. Гюго) (1958), где Жан Габен исполнил главную роль – бывшего каторжника Жана Вальжана, когда партнерами по сценической площадке выступили мэтры не меньшей величины – Бернар Блие и Бурвиль (Андре Рембур), а двумя годами ранее достоянием общественности стало «Преступление и наказание» / «Crime et châtiment» (1956) по мотивам одноименного романа Ф.М. Достоевского, действие которого было перенесено во Францию 1930-1940-х гг. Жан Габен воплотил в театрально-кинематографической ирреальности уже знакомый ему образ пунктуального и пронизательного следователя – комиссара Галле (французского эквивалента Порфирия Петровича), искусно разоблачающего убийцу старухи-«процентщицы» – бедного студента Рене Брюнея (Робер Оссейн), подвергающегося психополитическому воздействию со стороны «Свидригалова» – Антуана Монестье (Бернар Блие).

Но, пожалуй, одним из самых значительных и масштабных кинематографических проектов Ж. Габена, приходящихся на 1950-е гг., стала картина известного режиссера Дени де Ля Пателльера «*Сильные мира сего*» / «*Les grandes familles*», увидевшая свет в 1958 году. В этом фильме перед нами предстает «*диктатура в образе*» в *интегрально-концентрированном виде*, когда властно-политические амбиции как героя Габена, так и его самого, сливаются воедино, достигая апогея амбивалентного (реального и идеального) самовыражения в фигуре Ноэля Шудлера – мультимиллионера, главы торгово-экономической корпорации, банковско-промышленной «империи», биржевого магната, действующего в своей огромной латифундии как полновластный хозяин, даже не удельный князь, а монарх, власть которого приобретает не профаниче-

ско-институциональный характер, а достигает максимально возможной сакрализации.

Шудлер, уверенный в своем абсолютном превосходстве, доминировании, требует беспрекословного подчинения как от своих «подданных» коллег-вассалов, так и от членов семьи, вызывая, с одной стороны – страх и трепет, а с другой – ненависть и нарастающее озлобление от невозможность противостоять тирании отца-патриарха никакими иными способами, кроме как банальными психологическими демаршами, которые, впрочем, не только



совершенно не смущают «Левиафана», но даже напротив, укрепляют его духовную и политическую автаркию, вырастающую в ходе надменного созерцания бессмысленной энтропии – тщетных усилий «низших» особей, своим бессилием только подтверждающих незыблемую иерархию.

Ноэль Шудлер искусно, умело с присущим ему хладнокровием, выдержкой, самообладанием, абсолютным контролем за эмоциями, что отражается и в физиономическом облике (*маска внутреннего напряжения, суровая мина, выражающая готовность жестоко покарать тех, кто посмел посягнуть установленный «хозяином» порядок* – [См. 4]) в сочетании с интеллектуальной пронизательностью, подкрепленной тонкой интуицией, позволяющей ему идти на рациональный и оправданный риск, от-

ражает как все психологические атаки, исходящие из семейного круга, так и беспощадно разоблачает «микро заговоры», что заканчивается триумфальной победой – полным разорением его двоюродного брата Люсьена (Пьер Брассёр), открывшего против своего могущественного родственника информационно-финансовую войну на бирже.

Однако, как выяснилось, даже все-сильный финансовый магнат, сильный мира всего не смог все предусмотреть и предвидеть: его сын попался в ловушку, уготованную врагам семейства Шудлеров: всерьез поверив в дезинформацию о финансовом крахе, намеренно распространенную «монархом бизнеса», а также на протяжении многих лет угнетаемый отцовским деспотизмом, он не находит ничего лучшего, как покончить жизнь самоубийством, застрелившись в своем кабинете из револьвера. Но перед смертью он оставляет записку, содержание которой заставляет дрогнуть даже старого диктатора: сын кается в том, что ему так и не удалось стать «настоящим Шудлером».

Тем самым, перед нами вечная тема противостояния реального и идеального, внутренней сущности и конструируемой экзистенции, которые всегда выстраиваются в подлинное иерархическое соподчинение второго – первому, вопреки всем попыткам изменить онтологическую аподиктичность. Поэтому избыточная сила, давление Ноэля Шудлера на свою семью обернулись подобной трагедией, продемонстрировавшей эфемерность богатства, славы, влияния, ничтожных перед объятиями смерти, не признающей внешних отличий.

Интересные модификации «диктатуры в образе» встречаются и кинематографических работах следующего десятилетия 1960—1970-х гг. – периода расцвета Пятой Республики, консервативного республиканизма, голлизма. Здесь, в первую очередь, следует упомянуть два шедевра, снятых режиссерами Дени де Ля Пателльером и Пьером Гранье-Дефером – «Гром небесный» / «Le tonnerre de Dieu» (1965) и «Тайна фермы Мессе» / «La horse» (1970).

Обе эти картины концептуально объединены темой экзистенциально-

онтологического противостояния, неисчерпаемого и непримиримого конфликта разных «измерений бытия» – консервативного уклада с его жесткой дисциплиной, субординацией и иерархией, верностью устойчивой системе идейно-мировоззренческих координат, и – современной «цивилизацией» пространственно-временного расширения, становления, подрывной эпохи «Кали-юга», «темного времени», связанного с абсолютным господством индивидуалистической вседозволенности, релятивизма, прогрессистской одержимости материалистическим вождением.

«В современном мире нет места больше ни для интеллекта, ни для каких-либо вещей внутренней природы, – писал *Р. Генон*, – уже потому, что их нельзя ни увидеть, ни потрогать, ни сосчитать. Всех занимают только чисто внешние действия во всевозможных формах, даже те из них, которые начисто лишены всякого смысла» [1, с. 108]. «Это культура, – констатировал барон *Ю. Эвола* – основанная на бледном и пустом интеллектуализме, стерильная культура, отделенная от жизни, способная только на критику, абстрактные спекуляции и самовлюбленное «творчество»: культура, доведшая материальную утонченность до крайности, в которой женщина и чувственность становятся господствующими мотивами почти до патологической и навязчивой степени» [10, с.184].

Тем не менее, как блестяще показывают режиссеры, всегда находились органичные личности, герои-нонконформисты, которые обнаруживали в себе мужество противостоять мрачной пелене обскурантизма, вступая порой с ним и его клеветами в неравный бой, заканчивавшийся победой именно благодаря силе духа, вдохновлявшей на решительное осуществление своей миссии.

В первом фильме («Гром небесный») Ж. Габен исполнил роль консерватора-мизантропа, ветеринара Леандра Брассака, который живет в средневековом замке и испытывает подлинное отвращение к судорожно-механическим ритмам современной ему цивилизации, ее извращенной, нездоровой помпезности, примитивному пафосу и эпатажности, камуфлирующих военно-

технократическую агрессию с помощью лицемерной пацифистской демагогии, облаченной в одежды пуританского ханжества и абсурдных запретов.

Брассак демонстрирует настоящий талант «психополитической нейтрализации», обезвреживания всех чуждых его мировоззрению артефактов: он сурово наказывает мальчишек, поймавших кролика, резонно заявляя о том, что это живое существо не воюет и никому не причиняет вреда, а, следовательно, заслуживает большего сострадания и даже уважения, чем люди; он читает нравоучительную «проповедь» в пригородном кафе его завсегдатаям, в цинично-язвительной манере обличая косность их рассудка, полную атрофию критического мышления, подмены подлинной жизни, самобытной актуализации – инертным существованием, мещанско-бюргерским самоублагодотворением, приводящим к интеллектуальной смерти и моральной-нравственной слепоте; наконец, Брассак спасает из экзистенциального плена молодую девушку, оказавшуюся в «доме терпимости», решительно преодолевая сопротивление со стороны ее «хозяев», постепенно осознающих превосходство пожилого блюстителя истины.

Однако, и сам Брассак, как выясняется, не во всем ортодоксально-последовательно добродетелен. Он злоупотребляет алкоголем, и в припадках ярости жестоко оскорбляет свою жену, упрекая ее в бездетности. Поэтому покровительство над молодой особой выступает не просто произвольно и стихийной импровизацией благородных устремлений при всей их искренности, но и прямым отражением потребности самого Брассака в онтологической гармонии. Об этом говорит финал картины: внешне грозный, неприступный консерватор-«диктатор» на самом деле тяготеет к личине семьянина, поэтому благоденствие спасенной им особы, ее счастливый брак с местным фермером, он рассматривает как долгожданную эманацию собственного предназначения – быть гарантом стабильности и устойчивости. И эту возможность он, наконец-то обретает, становясь новоявленным «дедушкой» для молодых супругов – «патриархом», хранителем палингенети-

ческой цепи, достойно компенсировавшим когда-то самым упущенные возможности...Заметим, что это вовсе не свидетельствует о слабости, инволюции героя Габена, который при этом никогда не утрачивал четкого представления об антагонизме традиционно-органичного единения на основе идейно-сущностного родства и поверхностного хтоническо-теллурического альянса, созданному нередко из утилитарно-прагматических соображений.

В другой картине, в советском кинопрокате получившей название «Тайна фермы Мессе», а во французской оригинальной версии вышедшая на экраны как «La horse» («Героин») Жану Габену удалось не только вновь достичь идеального отображения **«апогея самодержавия», «диктатуры в образе»**, созданных в вышеупомянутом фильме «Сильные мира сего», но и значительно обогатить это специфическое амплуа за счет обращения при конструировании персонажа к его культурно-историческим прототипам – средневековым феодалам, сюзеренам, крупным помещикам-латифундистам, рассматривавшим землю как некую сакральную ойкумену, позволявшую осуществить подлинно традиционную актуализацию личности, связанную с верностью принципам благородного духа, формированием особого «римского стиля», предполагающего, как писал *Эвола*, «virtus не как морализм, но как мужество и храбрость, fortitudo и constantia, то есть душевная сила, sapientia как осмысленность и осознанность, disciplina, как любовь к собственному закону и его проявлениям, fides в особом римском понимании преданности и верности [...]. Этому стилю свойственны твердость в поступках и отсутствие красивых жестов [...] реализм [...] как любовь к существенному; внутренняя уравновешенность и недоверие к экстатическим состояниям и смутному мистицизму; чувство меры; способность объединяться, не смешиваясь, как свободные люди, ради достижения высшей цели или во имя идеи» [7, с. 207-208].

Реализация этой интегральной доктрины неразрывно связывалась с властно-политическими полномочиями, возможностью выступать гарантом органичного ми-

ропорядка на вверенной «свыше» территории, охранять и защищать своих «вассалов» за их преданную службу своему хозяину-патрону, причем даже в том случае, если патернализм устанавливался насильственно и вопреки воли и желанию объектов воздействия. Именно такого сурового землевладельца, настоящего собственника, абсолютно уверенного в своем «богоподобии» и непогрешимости – «всемогущего» и «всеблагого» вождя – Огюста Маруйё – предельно достоверно воплотил на экране Жан Габен. Маруйё превратил свой хутор в настоящую военно-феодальную крепость, в которой все подчиняется четко установленной субординации, построенной по принципу иерархического майората, начиная с младших членов семьи, женщин и детей и, заканчивая самим Огюстом, замыкающим эту пирамиду. Неофеодал утверждает свою диктатуры/тиранию порой самым жестоким образом в форме бесцеремонного контроля за поведением всех присутствующих на форме, которые постоянно получают напоминания о том, что на этой земле не существует либерально-демократических «прав и свобод личности», не совместимых с феодально-деспотическим строем.

Маруйё боятся и ненавидят одновременно, однако, когда всему патриархальному укладу возникает опасность быть уничтоженному агрессивной интервенцией извне – со стороны торговцев наркотиками – вся семья, не без идейно-политической «проработки» со стороны вождя, встраивается в процесс *героической аналогии* – *восхождения к идеальному сплочению* и единству для уничтожения общего врага. В результате, все подрывные элементы «потустороннего мира» совместными усилиями кровнородственной корпорации исчезают с лица земли, а профанические блюстители порядка оказываются бессильными как-то повлиять на представителей семейства Маруйё, отрицающих все, даже очевидные улики и апеллирующих к своей сакральной крестьянской идентичности и ментальности.

В то же время, мрачная и порой зловещая, пугающая палитра «нуар-серий» была разбавлена и светлыми тонами комедий-

ного жанра, но, разумеется, весьма умеренно и органично, что выразилось в социально-философской и криминальной тематической направленности последнего, никогда не перераставшего в примитивную и эксцентрическую пародию на действительность и больше тяготеющего к трагикомедии с элементами драмы, полностью отражающих характер самого Габена, склонного к эпатажно-авантюристическим акциям в виде демонстрации своей значимости и превосходства.

В конце 1950-х – 1960-е гг. выходят такие картины, как: «Через Париж» / «La traversée de Paris» (1956), «Барон де Л'Экюз» / «Le baron de l'écluse» (1960), «Месье» / «Monsieur» (1964) [См.: 5], «Трудный возраст» / «L'âge ingrat» (1964, с участием Фернанделя) «Садовник из Аржантей» / «Le jardinier d'Argenteuil» (1966), «Под знаком быка» / «Sous le signe du taureau» (1969), «Черное знамя реет над котлом» / «Le drapeau noir flotte sur la marmite» (1971) и некоторые другие.

В указанных работах Габен исполнил роли буржуа-аристократа, художника, внедрившегося в среду торговцев-снабженцев «черного рынка», действовавшего во Франции во время немецкой оккупации 1940-х гг., исключительно ради получения «острых ощущений»; разорившегося аристократа, барона Жерома Наполеона Антуана, ловко выкручивающегося благодаря своим связям, практической смекалке и интуиции; «месье», известного банкира решившего вместо того, чтобы покончить жизнь самоубийством начать ее «заново» в виде мажордома/дворецкого, поселившись в особняке состоятельного фабриканта – владельца консервного бизнеса Эдмона Бернадака (Филипп Нуаре); старого фальшивомонетчика по прозвищу «Тюльпан», обеспечившего себе стабильный и не большой доход; пожилого преступника, попытавшегося претворить в жизнь давно задуманный план по ограблению банка....

Наконец, в фильме «Под знаком быка» (1969) мы встречаемся с Габеном, выступающего под личиной изобретателя ракетных двигателей и установок, некоего прототипа барона Мюнхгаузена, фанатично, вопреки всем преградам, как финансовым,

так постоянным техническим фиаско во время испытаний, морально-психологическом давлению со стороны скептиков, надеющегося, что придет время и его эксперименты завершаться успехом.

И эта идейная одержимость, которая для «людей повседневности», принадлежащих к профанической реальности, остается совершенно непонятной и недоступной для восприятия, выступает символическим отображением подлинных экзистенциально-онтологических устремлений, связанных с обретением свободы и независимости, **«бытия-в-творчестве»**, постоянного пребывания в «зоне турбулентности», в «вихре» героического напряжения и *органичного движения*, что выступает мощным «противоядием» от косной атараксии, мертвенного плена материалистической мещанско-буржуазной аморфной *американизированной «цивилизации»*, являющейся не менее опасным врагом для Пятой Республики, чем режим Виши, поскольку многие немцы, несмотря на геополитическую экспансию, вдохновляемую Третьим Рейхом, ценили и уважали достижения западноевропейской культуры; американцы же, как совершенно справедливо писал **Ю. Эвола**, *«всем органическим концепциям жизни противопоставляют механистическую концепцию жизни. В обществе «равных возможностей» все имеет характер сфабрикованного существования»*. И далее: «В американском обществе публичное поведение – это только маска. Равным образом представители американского стиля жизни (way of life) демонстрируют, что он враждебен личности» [10, с. 172]

Поэтому тлетворному влиянию этих подрывных сил герои Габена не только всегда давали достойный отпор, но и порой переходили в решительное наступление, беспощадно срывая со своих противников маски притворного служения общему делу, подменяющегося карьеристским рвением, как например, в картине Анри Вернея «Президент» / «Le président» (1961).

Там Габен воплотил образ премьер-министра республики, прототипом для которого послужил сам генерал де Голль – властный, честолубивый, независимый от общества, уверенный в себе лидер, верный

подлинной модели традиционной власти. «Картина отразила противоречивый образ волевого человека, готового установить диктатуру ради спасения отечества, но и способного без колебаний оставить власть над «недостойным», вернувшимся к прежним парламентско-демократическим иллюзиям народом» [11, с. 82]. «Президент» Эмиль Бофор не идет ни на какие компромиссы и морально-политические релятивные паллиативы, и, даже будучи в отставке, всеми доступными ему средствами препятствует приходу к власти его «ученика», перспективного для современной технократической цивилизации финансиста, но совершенно чуждого героическим принципам и идеалам Филиппа Шаломона (Бернар Блие), который вынужден подчиниться давлению Бофора и отказаться поста премьер-министра.

В ностальгических социально-философских тонах выдержан фильм того же режиссера (Анри Вернея) «Обезьяна зимой» / «Un singe en hiver», снятый в следующем, 1962 году, в котором раскрывается тема имманентной сущности, которая всегда остается неизменной, и, самое главное, неискоренимой, даже если под влиянием каких-то чрезвычайных обстоятельства впадает в «анабиоз» и теряет свою эксплицитность. Так происходит и здесь: давший во время войны, оккупации Франции, обещание своей жене вести в дальнейшем смиренный, аскетичный, праведно-трезвеннический образ жизни в случае, если генерал де Голль победит, месье Кантен держит его после окончания войны целых 15 лет, однако, чувствуется, что предел его терпения уже исчерпан, поскольку устно артикулированное когда-то самоотречение трансформировалось в настоящую **экзистенциальную каторгу и духовную кабалу**. Но, к счастью, вовремя приходит «спаситель» – молодой повеса Габриэль (Жан-Поль Бельмондо), который своим неистовым темпераментом, энергией в буквальном смысле пробуждает хозяина гостиницы (Кантена) к жизни: вновь он обретает всю полноту бытия, достигает апофеоза раскрепощенности, не без труда, усилий и сомнений, но успешно скидывает пелену ханжеско-гинекократических предрассудков, ме-

лочного морализаторства и опеки, низводивших его личность до уровня индивидуалиста, мещанина.

Отдельно следует упомянуть о двух кинематографических работах «позднего Габена», относящихся по своей жанровой специфике к *психологической и криминальной драме с элементами социально-философской рефлексии*. В 1971 году на экраны выходит фильм «Кот» / «Le chat», ставший результатом продолжения о сотрудничестве Габена с режиссером Пьером Гранье-Дефером, а партнершей по съемочной площадке выступила легендарная Симона Синьоре.

Картина повествует о сложных взаимоотношениях двух супругов, становящихся жертвами, с одной стороны, глобальных урбанистических процессов наступления технократической «цивилизации», безжалостно разрушающей, вторгающейся в традиционный уклад, оскверняющей планы и надежды жить в уютном, маленьком консервативном квартале, превращающимся в гигантский энтропийный котлован – «вечную стройку», а, с другой – собственных комплексов, экзистенциального страха на почве тягостного осознания упущенных, безвозвратно утраченных возможностей и перспектив.

Нарастающая взаимная неприязнь, отчуждение, доходящие до откровенной психологической конфронтации в виде почти полной изоляции, разрыва «дипломатических отношений», сохраняющихся только в виде обмена лаконичными записками, достигает своей кульминации, когда в доме появляется кот. Клеманс (С. Синьоре) начинает испытывать патологическую ревность к несчастному животному, подобранному ее супругом Жульеном (Ж. Габен), воспринимая кота, выступающего, по ее мнению, олицетворением «исчадия ада», «дьявола», как главного виновника в духовном, идейно-мировоззренческом коллапсе, гипостазе их отношений.

Чтобы досадить своему супругу, в изощренной форме напомнить ему о своем давно преданном забвению семейному долге, она старается любыми способами дискредитировать кота перед его хозяином, пытаясь, тем самым, взять желаемый пси-

хологический реванш, что приводит к трагическим последствиям.

В итоге, кот становится жертвой тяжелейшего экзистенциально-онтологического размежевания: он погибает от расстрела – пуль, выпущенных Клеманс во время невропсихопатической аффектации, а жизненные силы супругов, истощенных многолетним противостоянием и свежими стигматами от пережитого потрясения, оказываются на исходе: после кратковременного освобождения из «психологической комы», духовного оцепенения, Жульен и Клеманс умирают, так и не успев объясниться друг с другом... На протяжении всей киноистории герой Габена сохранял стоическое спокойствие, хладнокровие, невозмутимость, оставаясь верным образу «диктатора», вождя, лидера, привыкшего выдвигать требования, а не идти ни на какие компромиссы, и лишь в самом финале, в кульминационной точке – смягчил свою экзистенциальную «оборону», дав волю тщательно скрываемым остаткам чувств, которые становились эксплицитными только в исключительных обстоятельствах, которые мы наблюдаем в картине «Вердикт» / «Verdict» (1974), в которой герой Габена, судья Ле Гуэн, оказывается вынужденным считаться с психополитическим давлением матери осужденного – Терезы Леони (Софи Лорен)...

Не менее колоритным является и фильм режиссера Жозе Джованни «Двое в городе» / «Deux hommes dans la ville» (1973). Здесь Габен исполнил роль «воспитателя», работника пенитенциарной системы, специализирующегося на проблеме психологической и социальной реабилитации заключенных Жермена Казнёва – человека, обладающего более, чем 30-летним опытом работы с нарушителями закона, тонкого и проницательного психолога, не идеализирующего преступный мир, но и не утрачивающего главного качества – доброжелательности к людям, придерживающегося твердого убеждения в том, что тюрьма и небытие – не тождественные категории, и поэтому ни минуты не сомневающегося в необходимости протянуть руку помощь, дать шанс на спасение тому, кто в этом нуждается.

Фильм целиком посвящен суровому противостоянию косной, неповоротливой судебной-следственной машины и механизма «правосудия», готового к формально-бюрократическому восприятию лишь «голых фактов», тенденциозного и гипертрофированного истолкования криминальной биографической хроники, и личности, бывшего грабителя Джино (А. Делон), ставшего жертвой полицейского произвола, доведенного до исступления чередой печальных обстоятельств, приведших его на гильотину, спасти от которой не смогли даже авторитет и влияние «старого диктатора» – Ж. Казнёва.

В целом, подводя итоги, завершая наш обзор, можно заключить, что за всю жизнь и долгую кинематографическую карьеру, результатом которой стала обширная, насчитывающая более 100 наименований фильмография, Жану Габену *удалось создать интегральную модель «диктатора в образе», ставшую органичным синтезом художественных традиций эпохи «поэтического реализма» 1930 – 1940-х гг. и индивидуального стиля романтико-героического консерватизма.*

Именно парадоксальное и уникальное сочетание антиномий дискурсивных самоидентификаций (полицейский – гангстер; аристократ – маргинал, бродяга, «отверженный»; бунтарь, мизантроп-нонконформист и – блюститель семейно-корпоративного «кодекса чести»; «сильный мира сего», упивающийся своим величием и властью и – аскет-идеалист), преломлявшихся через специфический характер Ж. Габена, несомненно перенесшего в театрально-кинематографическую реальность свою флегматическую самодостаточность и уверенность в себе, и стало питательной почвой для вызревания неповторимой достоверности героев Габена, которые пользовались симпатией даже при их сугубо отрицательной модальности, ибо, как мы отмечали в своих ранее вышедших работах, даже «негативная полярность героев Габена гасла на фоне фальшивых и ложных устремлений «положительных», заурядных «людей толпы...» [11, с. 82].

Поэтому, исключительно за подлинность, оригинальность перевоплощений,

создание образа *открытого* героя, не чуждающегося своих недостатков, человеческих слабостей и эмоциональных устремлений, Жан Габен снискал славу величайшего актера французской республики, удостоенного высшей награды своей страны – звания кавалера Ордена Почетного легиона.

Библиографический список

1. Генон Р. Кризис современного мира. М., 2008.
2. Дитрих М. Размышления / Пер. с англ. М. Кристалинской. М., 1985.
3. Патрик и Оливье де Фюнес. ЛУИ ДЕ ФЮНЕС. Не говорите обо мне слишком много, дети мои! М., 2007.
4. Фотоиллюстрация № 1. Кадр из к/ф «Сильные мира сего». 1958. Режиссер Дени де Ля Пателльер.
5. Фотоиллюстрация № 2. Кадр из к/ф «Месье». 1964 г. Режиссер Жан-Поль Ле Шануа.
6. Шопенгауэр А. Собр. соч. в 6 тт. М., 2011.
7. Эвола Ю. Люди и руины. Критика фашизма: взгляд справа. М., 2007.
8. Эвола Ю. Метафизика пола. М., 1996.
9. Эвола Ю. «Рабочий» в творчестве Эрнста Юнгера. СПб., 2005.
10. Эвола Ю. Традиция и Европа. Сб. ст. Тамбов, 2009.
11. Юдин К. Западноевропейская консервативная политическая традиция в зеркале французского кинематографа эпохи голлизма (1959-1969 гг.) // На пути к гражданскому обществу. 2012. № 1-2(5-6). С. 80-83.
12. Юдин К.А. Луи де Фюнес и кинематограф Франции эпохи «славного тридцатилетия»: от Шарля де Голля до Франсуа Миттерана. Опыт историко-философского анализа // На пути к гражданскому обществу. 2014. № 3(15). С. 64-77.
13. Юдин К.А. Традиционализм барона Юлиуса Эвола: об идейных исканиях консервативного революционера // Философские науки. 2013. № 7. С. 113-128.
14. Юдин К.А., Бандурин М.А. «Интеллигенция» и «интеллектуалы»: историографические, социально-философские и

общетеоретические аспекты понятий // Общественные науки и современность. 2016. № 2. С. 108-120.

15. Юдин К.А., Бандурин М.А. Интеллигенция как социально-интеллектуальная

сила: идейно-теоретическая топография. История и современность // На пути к гражданскому обществу. 2016. № 2 (22) С. 56-66.

© К.А. Юдин, 2016.