

Жан-Люк Годар

ЖК



Это издание приурочено к ретроспективному показу фильмов Жана-Люка Годара в Советском Союзе, который подготовлен Министерством Иностранных Дел Франции и Министерством Культуры Швейцарии по случаю празднования семисотлетия Швейцарской Конфедерации.

Составление и перевод: Михаил Ямпольский
Фотографии: Анн-Мари Мьевиль
Редактор: Валери Познер
Художник: Фредерик Лемерсье
Организация: Мари-Кристин де Навасель и Кристина Уар.
Типография: Гийом
Фотогравюра: Графотек
Фотонабор: Голдфингер

Перемены происшедшие в СССР открыли всему миру доступ к запрещенным ранее картинам тех армянских, грузинских или российских кинорежиссеров, которые не смогли или не захотели покинуть свою страну. Некоторые из них были известны только специалистами и для широкого круга французских зрителей оказались настоящим открытием.

По приглашению Союза кинематографистов СССР, Министерство Иностранных Дел Франции в качестве ответного шага представляет Вам программу фильмов Жана-Люка Годара, составленную при участии советских кинематографистов и Федерального Бюро Культуры Швейцарии.

Годар, кто он — швейцарец или француз? — Пожалуй, прежде всего, кинематографист, который во всех своих фильмах и выступлениях опрокидывает, разрушает, меняет традиционные взгляды на людей и вещи. И наш замысел состоит не в том, чтобы расшифровать, а в том, чтобы просто показать Годара, в надежде, что миф, каким он, по-видимому, является в СССР, станет реальностью.

Мы выражаем признательность Жану-Люку Годару за его готовность участвовать в этом «смотре» собственных фильмов, а также Анн-Мари Мьевиль, предоставившей нам фотографии съемок, ранее неизвестные.

Оглавление

- Шесть или семь вещей, которые я о нем знаю — Серж Даней стр. 6
- Последний советский кинематографист: Жан-Люк Годар — Франсуа Альбера стр. 12
- Кинематограф сопротивления (беседа Жана-Люка Годара Михаилом Ямпольским и Франсуа Альбера стр. 26
- Читая Годара (заметки на полях годаровских текстов) — Михаил Ямпольский стр. 54
- Годар о кино (антология текстов) стр. 62
- Фотографии стр. 115
- Фильмография стр. 145



Шесть или семь вещей, которые я о нем знаю

Письмо Михаилу Ямпольскому по поводу Жана-Люка Годара

Дорогой Миша,

Поверь мне, я счастлив, что советские зрители наконец получают возможность составить «собственное мнение» о фильмах Годара. Я достаточно хорошо знаю эти фильмы, но совсем не знаю советских зрителей. Я совершенно не в состоянии вообразить, что такое сознание среднего советского синефила. Вот почему я решил написать тебе это псевдописьмо о кинематографе Годара. Я пишу его не для того, чтобы высказать что-то новое, но чтобы определить место Годара внутри французского пейзажа, того, в котором я живу.

1. *Прежде всего, Годар здесь — и больше и меньше, чем просто кинематографист.*

Во Франции живут очень известные режиссеры (хорошие и плохие), но живут и малоизвестные (хорошие и плохие). Годар не относится ни к тем, ни к другим. Его имя известно почти всем, даже тем, кто больше не смотрит его фильмов (ленивые зрители, в основном, остановились на «Безумном Пьеро») или тем, кому бы они не понравились, если бы они их увидели.

Имя Годара — примерно то же, что когда-то имя Пикассо. Оно стало синонимом «искусства» в смысле извращенного авангардизма, непонятого массам, иными словами — шарлатанства. Ситуация эта сохраняется уже много лет, и не похоже, чтобы она переменялась. Все еще есть люди, утверждающие, что снять фильм Годара ничего не стоит. Когда я был ребенком, я точно так же постоянно слышал, что любой младенец или сумасшедший может нарисовать картину Пикассо.

По существу, слово «Годар» в какой-то мере обозначает раскованность художника, ту экстравагантную свободу, которой завидуют и за которую попрекают. Так что все это очень неоднозначно. Несмотря на то, что его фильмы не пользовались большим коммерческим успехом, его влияние на других кинематографистов было огромным, а его престиж — вне подозрений. Существует Годар-«персонаж»: швейцарский акцент, дымчатые очки, когда он возникает на телеэкране — талант с невозмутимым видом отпускать такие шутки, от которых присутствующие столбенеют.

Я считаю, что на самом деле Годар, как и Пикассо, — один из великих изобретателей XX века. Пикассо уже давно победил в музеях (и на рынке искусства), но не следует заблуждаться: народ все еще предпочитает импрессионистов или «олеографии» (олени, ревущие в лесу), но только больше не говорит об этом. Нечто подобное происходит с Годаром, он никогда не будет популярен, но одно его имя означает: художник. Вот почему люди крайне редко говорят *собственно* о фильмах Годара. Его творчество, после «возвращения» к кинематографу в восьмидесятые годы, мало изучено. Оно было заслонено *персонажем* Годара, неким подобием ангела-хранителя, невыносимого и гениального учителя, неперменной фигуры — хотим мы того или нет — в интеллектуальном пейзаже. Но нужно признать, что его поклонники не более конкретны на его счет, чем его хулители. Годар — это последний режиссер, который еще был способен вызвать ненависть. Но с тех пор все успокоилось.

2. *Годар — фигура парадоксальная, но неразрывно связанная с массовыми коммуникациями.*

Во Франции сначала культура пожрала искусство (к 1968 году), а затем туризм принялся поедать культуру (начиная с 1981). Вот почему, чтобы окончательно не исчезнуть, художник должен уметь продавать свой образ, а продавать он его может только по телевидению и в связи с определенными церемониями, такими, как вручение Сезаров или Каннский фестиваль. Именно в такие моменты, когда кинематографический «цех» экспонирует себя в виде большой, единой и взволнованной семьи, Годар с удивительным чутьем напоминает о своем существовании. Его мысль работает настолько быстрее, чем мысль окружающих, что ему не особенно трудно заставить их рассмеяться или хотя бы немного подумать. Он знает, что эти блестящие номера невоспитанного и гениального двоечника необходимы для того, чтобы он мог спокойно делать свою работу.

И в то же время он нуждается в стимулирующем воздействии массовых коммуникаций. Однажды, чтобы лучше объяснить работникам телевидения, что такое звук, он попросил их закрыть

глаза, дабы лучше слышать. Началась настоящая паника. В другой раз, когда ему вручали жалкую компенсацию за неполученный Сезар, он появился подобно робкому чужаку, с плащом, перекинутым через руку, и принялся благодарить «профессионалов нашей профессии». Выражение вошло в обиход.

3. Годар — в каком-то смысле последний автобус, подбирающий оставших от системы.

Есть такие режиссеры, которые полагаются только на самих себя и работают каждый в своем углу, в одиночку. Кубрик, может быть, Тарковский. Годар, скорее, к ним не относится. Он — человек реактивный, он реагирует. Он смотрит на то, как работают другие, и тут же задается вопросом: нельзя ли сделать *иначе*? И отчасти таким образом совершаются его находки. Было время, он жаловался, что ему не поручают трансляции футбольного матча по телевидению. Он охотно говорил, будто делает то, что другие отказываются делать. Как будто его сознание — горничная, прибирающая за системой.

Вот почему долгое время он «лез» повсюду — особенно в политику и информатику, но также в науку и педагогику. Его враги свирепели от этого потому, что он не укладывался в свою роль загадочного художника, но постоянно влезал в то, что его не касалось. На самом деле Годар никогда не был «революционером», но скорее *радикальным реформатором*. Он не хочет делать «нечто иное», он хочет делать «иначе».

4. Годар считает, что кино — это инструмент науки.

Этим глубоким своим убеждением Годар обязан определенной традиции в европейском кино, той, что идет от Люмьера и проходит через Росселлини и французского критика Андре Базена. Эта традиция придает особое значение способности кино наблюдать и регистрировать. Дело не только в том, что она видит в этом способ лучше понять мир, но, согласно этой традиции, существует такое знание, которое может быть достигнуто *только* с помощью кино.

Вот почему Годар — не из тех, кто навязывает нам свой собственный мир, он кинематографист, нуждающийся в заказе. Он лучше работает над темами, которые ему были навязаны, чем над своими личными фантазмами, столь же банальными, впрочем, как и все фантазмы. На мой взгляд, лучший его фильм «Презрение» — великолепное размышление на тему о рабстве и свободе. Один из его лучших фильмов последнего времени — это заказ ведомства связи под названием «Могущество слова»: фильм этот никогда не будет показан, и сомневаюсь, что ведомство связи сможет как-нибудь употребить его. Но все это не смущает Годара, которому нравится думать, что он работает как ремесленник, мастер, в окружении своих видеомашин, укрывшись в маленьком швейцарском городке на берегу Женевского озера с кучей еще ожидающих своего часа заказов.

Как бы то ни было, сегодня во Франции почти не осталось людей, считающих, что кино связано с наукой. Снова царит чрезвычайно иллюстративное и декоративное (и, на мой взгляд, чреватое трагическими последствиями) понимание кино. Разумеется, в этом контексте Годар — особенно неуместная и мешающая фигура.

5. Годар знает, что кино — это память нашего столетия.

Чем дальше, тем больше людей охватывает чувство, что кино уже прошло свой апогей и что оно постепенно исчезает. Годар кажется как раз тем человеком, который прочтет лучшее надгробное слово по седьмому искусству. Действительно, история кино для него — это нечто большее, чем просто красивая история или память столетия, это *воплощенный XX век*. Или вернее: кино — это та *возможность*, которую наше столетие чуть было не использовало и которую оно сейчас, скорее всего, упускает: возможность для многих людей одновременно научиться видеть и показывать, проецировать и верифицировать, жить совместно и порознь.

По натуре своей приверженный меланхолии, Годар считает, что он явился слишком поздно, когда все карты были уже разыграны. Он считает, что сразу после войны (и концлагерей) кино начало приходить в упадок, иными словами, становиться бесполезным. «Смысл» кино — скорее всего программа, сформулированная святым Фомой: «Верить лишь в то, что видишь», искать и находить себя в пятнах тени и света на большом коллективном экране.

Если это действительно так, то кино, подобно психоанализу, испытало моменты истинной славы тогда, когда еще безымянные толпы учились у него становиться индивидами. Но в странах, вроде Франции, где индивидуализм, рынок и демократия окончательно победили, кино предстает

прекрасным, отошедшим в прошлое воспоминанием, постепенно заменяемым разнообразными риториками (телевидением, рекламой: вместо изображений — сигналы, вместо вещей, предназначенных «зрению», — сообщения для «чтения») — современными формами экономической власти. В тех странах, которые не пошли по западному пути, пробуждаются формы религиозного фундаментализма, перед лицом которого (бывший коммунистический блок, бывший багдадский халифат) кино — превосходный языческий способ сохранить нечто от религии — мало что значит.

6. Годар научил нас осмысливать вещи.

Если сегодня решаешься размышлять о средствах массовой коммуникации, о мире аудиовизуальности, о постмодернистских формах манипуляции сознанием, неизбежно встречаешь Годара на этом пути. Обыкновенно он опережает просвещенные умы лет на десять. В семидесятые годы он на какое-то время исчез из кинематографа, и его враги уже было поверили, что победили: на самом деле он ставил последнюю точку в проекте «борющегося кино» (эта последняя точка, эта подлинная лекция у школьной доски называется «Здесь и вдали») и старался заполучить заказы от французского телевидения («Над и под коммуникацией», «Франция / Поездка / Объезд / Двое детей»).

Он единственный крупный кинематографист, пожелавший выразить себя на телевидении, поразмышлять вслух о таких вопросах, как информация и, главным образом, *монтаж*. Вот почему в семидесятые годы, прошедшие под знаком «гошизма», Годар создал группу и назвал ее «Группа «Дзига Вертов»». Именно тогда о Вертове говорили во Франции в последний раз. То есть в последний раз говорили об идее настоящего момента, монтажа, диалектики, одновременности события и его показа. Сегодня всем этим распоряжается Си-Эн-Эн.

7. Годар мешает людям толочь воду в ступе.

Не следует забывать о буржуазном, швейцарском, протестантском происхождении Годара. То есть о гнетущей гипертрофии морального сознания с отчетливым садо-мазохистским привкусом в традициях Кальвина, Руссо и прочих ниспровергателей идолов. Мораль Годара — это мораль «независимого» человека, оказавшегося на полпути между теми, кто имеет власть, и теми, кто ей подчиняется. Вот почему он постоянно разочаровывает и тех и других.

Он всегда утверждал, что палачей нужно снимать в фас, а жертв со спины, и объяснял это тем, что именно палачи — совершенно обыкновенные люди, люди «как мы», то есть именно они работают и несут в себе тайну, они, а не жертвы. Годар разделяет мораль труда, а сам он и это совершенно очевидно, не умеет развлекаться. Благодаря тому, что «другой» работает, а кино может зафиксировать его труд, я могу вступить в контакт с другим через то, что он делает, и тем самым с помощью его изображения приблизиться к самому себе.

Вот почему фильмы Годара одновременно такие ранящие и сентиментальные, такие резкие и рвущие душу.

Серж Деней

Последний советский кинематографист — Жан-Люк Годар

Франсуа Альбера

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Приложение

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Кинематограф сопротивления

Беседа Жана-Люка Годара с Франсуа Альбера и Михаилом Ямпольским

М.Я.: Жан-Люк, Вы многократно настаивали на политической роли изображения...

Ж.Л.Г.: Ого!

М.Я.: Как Вы оцениваете теперь, после стольких лет работы в кино, политическую эффективность изображений? Что это для Вас сегодня? Сохраняете ли Вы веру в возможность влиять на мир с помощью кино?

Ж.Л.Г.: Нет, даже в те времена, когда мы об этом говорили, вопрос ставился несколько иначе... Тут было влияние Горена⁴... Было некое состояние сознания, направленное против таких режиссеров, ну, скажем, как Коста-Гаврас, а в России в то время, например, Юткевич, который даже написал небольшую статью против нас... И мы говорили: «не нужно делать политические фильмы, нужно политически делать фильмы». Сегодня я бы убрал слово «политически» и сказал бы: «нужно делать фильмы». Вот и все... Все это относится к определенному времени и имело исключительно теоретический характер. Наша среда была культурной средой, совсем не политизированной. Я лично познакомился с трудами Ленина только в двадцать пять лет. Мы были больше связаны с литературой, чем с политической деятельностью. Вот почему это не имеет никакого смысла, вот почему я и говорю: «нужно делать фильмы», но не так, как Коста-Гаврас или многие другие, нужно делать фильмы сопротивления. А фильмы сопротивления — это «Рим — открытый город» или, например, «Дамы булонского леса», это не фильм о сопротивлении. В моей «Истории кино» есть момент, который связан с фильмом Брессона. Так, в моем фильме слышен голос Де Голля, который говорит, что нужно сопротивляться врагу. Он использовал одну чудовищную формулировку — «этому ненавистному врагу», нет... «презренному, ненавистному и лишенному чести». И прямо перед этим я поместил неподвижный план, взятый у Ланга, — Зигфрид в лесу. И слышен голос Де Голля, и мы видим Зигфрида, который старается понять, откуда доносится голос. А перед этим я поместил последний кадр «Дам булонского леса», фильма снятого в 1943 году. Историческое обоснование такого монтажа для меня заключается в том, что этот фильм 1943 года, работа над которым завершалась под английскими бомбардировками 1944-ого, соответствовал речи Де Голля также 1943-1944 годов. Так что историческая связь была точной. Упомянутый кадр Брессона показывает Поля Бернара, обращающегося к Элине Лабурдетт в политических терминах — к куртизанке, к приверженке Мюнхена и в этом смысле олицетворению Франции, которая тоже была куртизанкой... Поль Бернар говорит ей: ««Борись!»», и она отвечает: «Я борюсь!». Таким образом, этот фильм является настоящим политическим фильмом. Вот как я понимаю сегодня политический фильм. Это может быть фильм «в штатском», комедия. Когда Любич снял «Быть или не быть» — это был исключительно политический фильм. Сегодня его очень ценят любители кино. Но в свое время, в 1946 году, это был единственный фильм, которому удавалось вызвать смех при упоминании о «концентрационном лагере», хоть эта тема не казалась смешной ни евреям, ни коллаборационистам, ни немцам, ни кому бы то ни было. Вот почему слово «политическое» по отношению к кино кажется мне сегодня довольно бессмысленным.

М.Я.: Вы упомянули о фильме Росселлини «Рим — открытый город». Со времен Базена принято считать, что есть два типа кино: одно символизируется Росселлини, а другое — Эйзенштейном...

Ж.Л.Г.: Да, огрубляя, так можно сказать, во всяком случае «новая волна» всегда так считала.

М.Я.: У меня такое впечатление, что Вы как раз тот человек, который, с одной стороны, был близок Эйзенштейну, а с другой — ориентирован на Росселлини. Как Вы расцениваете Ваше положение в контексте этих двух магистральных направлений, этих двух мастеров?

Ж.Л.Г.: Я все же современник Росселлини. Эйзенштейн — это как Джотто, Веласкес. Мы о нем много слышали, но ничего не знали, я лично увидел «Потемкина» очень поздно. Я мало знал его тексты, но каждый раз, когда я его читал, мне нравилось. Росселлини — это совсем другое. Для меня, во всяком случае, он преемник Микеланджело, Ренессанса. К тому же Россия была нам очень плохо

⁴ Жан-Пьер Горен — литературный критик газеты «Монд», с 1968 года активный участник маоистского движения во Франции, сооснователь (с Годаром) группы «Дзига Вертов», соавтор Годара в период с 1968 по 1972 год.

знакома... Мы скорее думали, что могли бы быть наследниками некоторых американских или немецких режиссеров, но не Эйзенштейна. Огрубляя, можно сказать, что между Росселлини и Эйзенштейном существует та же разница, что и между двумя типами кино — тщательно выстроенным продуктом авторской воли и документальным кинематографом, гораздо более моральным и сентиментальным. Конечно, и он может быть очень выстроенным, но совсем иначе.

М.Я.: Что касается этой оппозиции — выстроенного кино и невыстроенного...

Ж.Л.Г.: Но я всегда делал и то, и другое... документальное и игровое, и делал это открыто, сочетая люмьеровское и мельесовское... Всюду, в фотографии или живописи, всегда есть люди, тяготеющие к документальному или к игровому, но потом эти тенденции соединяются.

М.Я.: В изображении всегда наличествует элемент случайного, нечто привносимое жизнью. Именно этот элемент широко использовался «новой волной» в отличие от «сконструированного» кино...

Ж.Л.Г.: Обе эти стороны кинематографа родственны, это два кузена или два брата. В семьях всегда есть два брата, Исав и Иаков, Каин и Авель, каждое единство всегда имеет две стороны. Так в данном случае выражается единство кинематографа. В какие-то моменты я предпочитаю Руша Висконти, а в какие-то — Висконти Рушу. Все это связано с тем, что «новая волна» была в своем роде уникальной школой, не необыкновенной, но именно уникальной — ее участники учились кино в музее. Все остальные приобщались иначе: у кого папа делал кино, у кого мама была актрисой, да и сегодня приходят в кино по-разному, лишь бы получить «Оскар» в Голливуде... Мы же обучались не в школе, а в музее, как некоторые художники, которые учатся в музее. Мы стали учиться в музее до того, как начали делать фильмы. До того, как мы захотели снимать, мы хотели видеть — и в этом уникальность «новой волны». Мы любили все, что хорошо: старого Ренуара и молодого Ренуара, Вертова и Эйзенштейна. Мы любили все. И это заметно. Такое отношение к кино еще и сейчас встречается у некоторых людей, например, у Фредди⁵, или иных синефилов. В них чувствуется эта связь с музеем, но связанная с музеем живым. Ведь иногда в музее начинает преобладать дух консервации... Я меньше люблю таких людей, как, например, Леду⁶. Леду мучался от необходимости показывать фильмы... Но вместе с тем он был очень трогателен, в своих очках, стекла которых были толщиной сантиметров двенадцать... Его можно понять, ведь сам-то он ничего не видел. Он просто заболел, когда нужно было показать фильм. Но мы любили все, буквально все... Любили панорамы и неподвижные планы, мы не делали исключений и говорили: место для всего найдется, для всех наций, особенно неевропейских. Границ не существует. Люди сами их придумывают, но их можно нарушить. В этом смысле «новая волна» была тоже достаточно уникальной, этим очень отличаясь от иных школ или групп.

М.Я.: Но Вы сами, Вы, обычно считающийся представителем кинематографического модернизма, как Вы оцениваете свое место в кино?

Ж.Л.Г.: Я современный кинематографист потому, что я жив. Есть, однако, и другие, менее известные — такие как Мулле или Лабарт (его знают меньше других), или как Риветт... Я, как и они, хотя быть может и более известный, представляю то же движение сопротивления. Ведь если Энтони Манн⁷ делает фильмы определенным образом, это вовсе не означает, что Руш должен делать точно такие же. Правда, Энтони Манн все же не запрещает Рушу работать, в то время, как продюсер Спилберг или иной в действительности запрещает Рушу делать фильмы так, как он хочет, он и мне запрещает делать фильмы на мой манер. А мы говорили: «Нет! Американцы делают великолепные фильмы, но русские тоже, и некоторые африканцы...» Моцарт не должен мешать Генделю. Это какая-то чепуха. Так что это — движение сопротивления, и оно исходит из того, что каждый из нас открыл для себя свое собственное прошлое, будь то Риветт или я... Будучи детьми или подростками, мы мало пережили, и кино потом помогло нам открыть мир, и мы увидели мир, который уже

⁵ Имеется в виду директор Швейцарской синемаатеки Фредди Бюаш.

⁶ Жак Леду — покойный директор Бельгийской королевской синемаатеки.

⁷ Энтони Манн (1906 -1967) — американский режиссер, автор вестернов.

принадлежал прошлому и одновременно вызывал желание снимать. Ведь в первых наших фильмах мы снимали улицу, на которой жили, и удивлялись тому, что французское кино ее не показывает и даже запрещает ее так показывать.

Ф.А.: А как же фраза из Базена, которую ты использовал в «Презрении»: «Кино предлагает нашему взгляду мир, отвечающий нашим желаниям...?»

Ж.Л.Г.: Но я ее и сейчас считаю очень справедливой...

Ф.А.: Но эта фраза означает, что сам мир предлагает нечто кинематографу...

Ж.Л.Г.: Следует все же идти навстречу миру... Нельзя забывать о том, как эти фильмы были сделаны. Они были куда более выстроенными, чем кажется, просто строились они иным способом. Мы одинаково любили движение с плеча и движение, снятое с крана. Но мир этих фильмов был очень выстроенным — чем дальше, тем больше. Но, в общем, правил нет... Мне кажется, что это совершенно университетские по своей сути вопросы: вопросы, возникающие в школе... А у нас не было школы. Были теории. Но я бы в такой плоскости не стал говорить... Мне трудно ответить на эти вопросы, вот почему я начинаю немного блуждать...

М.Я.: Можно тогда я задам более конкретный вопрос? Вы всегда были очень критичны по отношению к слову. Вы говорили, например, что мы живем в эпоху религиозных войн и что это войны текстов, говорили о том, что тексты сейчас заменяют историю, а подлинная история относится к области изображений. При этом сами Вы широко используете слово...

Ж.Л.Г.: Я говорил это, чтобы использовать общепонятные слова. Нужно просто договориться об употреблении слов. Ведь немое кино тоже говорило — и при этом было близко к живописи и музыке. Но потом его уничтожило звуковое кино, которое тоже много говорит. Маргерит Дюрас или некоторые фильмы Манкевича, которые я любил, — все они очень литературны... Надо говорить, скорее, не о слове, а о тексте, о производителях текстов, например, авторах передовиц в газетах. Это хорошо видно сейчас на примере войны в Заливе. Люди говорят и совершенно не знают, о чем именно, они же ничего не видели... Вот что я имел в виду. Я бы сказал работникам телевидения: то, что вы называете словом — не слово... Есть текст Новарина⁸, такие вещи он не называет словом, это вообще ничто. Если бы Христос не говорил, он бы не был таким знаменитым и таким влиятельным... Но если бы он *только* говорил, он был бы просто политиком, как многие другие. Важно, что в какой-то момент он использовал изображение: были хлеб и рыба, а потом стало тридцать шесть хлебов и тридцать шесть рыб, люди увидели изображение и запомнили его. Речь идет о необходимом союзе текста и изображения. Потому мы всегда защищали и очень говорливые, и очень немые фильмы.

М.Я.: У меня такое впечатление, что в период работы над «Приветствую тебя, Мария» Ваши взгляды изменились, Вы стали говорить о более смиренном отношении к изображению, о том, что рамка кадра не существует потому, что навязывается извне...

Ж.Л.Г.: Да, но нужно учитывать контекст. Фильм — это фильм. Разговор о нем обычно конкретен, как и те ассоциации, которые он вызывает. Я никогда по-настоящему не писал философских или теоретических текстов, я писал тексты по случаю, они мне нравятся, но в них всегда присутствуют «да» и «нет» — противоположности. Они написаны, чтобы спровоцировать разговор по какому-то конкретному поводу. А потом вам говорят: «Вы заявили, что...» — но нужно всегда помнить, по какому конкретному поводу это было заявлено.

Сегодня я могу заявить нечто совершенно противоположное, несколько этого не стесняясь. Важно только понять, по какому поводу... Иначе невозможно дискутировать. Больших теоретических текстов очень мало. Есть, пожалуй, только Базен. Существует очень много философских текстов или того, что я называю университетскими текстами... но я их очень мало читал. Есть теоретические тексты Белы Балаша или Пазинетти в Италии... Но Базен от них отличался. Своего рода Базеном до Базена был американец Джеймс Эджи, был и другой критик, кажется он уже умер, с ним работал Горен, звали его Манес Шпербер. Это два единственных американских критика, которые, не обладая значением Базена, старались создать некий синтез и владели стилем. Без стиля ничего не получается. Я помню, в большой автобиографии Нины Берберовой, кажется она называется «Курсив мой», (неплохой, кстати, книге) есть воспоминание о

⁸ Годар имеет в виду текст французского драматурга Валера Новарина «Коммуникация без слов» ("Libération", 23-24 февр., 1991). Для Новарина слово имеет пророческий смысл, оно относится не к вещи, но к ее отсутствию и полно тайны и экзистенциального содержания. Слово — это не комментарий, не спокойная болтовня. не тень реальности, не размен мира на слова, но нечто, пришедшее в мир, чтобы нас из него вырвать».

спорах ее друзей-эмигрантов, которых разбросало повсюду — Швеция, Берлин, Америка, Франция... Там кто-то ругал Набокова, потому что он преуспел, а они нет. И в книге говорится: хотя мы эмигранты, и дело наше правое, но мы не смогли найти своего стиля, а он смог.

М.Я.: Между тем, Вы не раз заявляли, что рассматриваете Ваше кино как кино философское...

Ж.Л.Г.: Да, это означает, что если хочется сделать кино по Платону, нет причин его не делать. Такое кино требует соответствующего проката и условий показа. Его не обязательно показывать на гигантском велодроме в Пекине ста тысячам зрителей. Кино — это всеобщий друг, оно предназначено для всех, но достижения его незначительны. Кино... его немного боятся... как психоанализа, который стал чем-то закрытым, хоть и был изобретен, чтобы лечить людей. А ведь в каждой клинике мира хорошо было бы иметь свою Дольто⁹.

М.Я.: Откуда этот страх перед кино?

Ж.Л.Г.: От того, что в кино видят. Слово не истинно. Слово — это когда говорят: «Я пошел на вокзал». А потом возникает изображение, и видно, как человек пошел на вокзал, и только тогда ему поверят. Или человек говорит: «Я не был на вокзале во вторник 14ого числа», а потом мы видим его на вокзале во вторник 14ого числа... Сегодня все признают истинность именно за изображением. Если от этого отказаться, изображения потеряют смысл, и тексты тоже. Но сегодня люди уже больше не говорят: «Я пошел на вокзал», а говорят просто: «Я прав», и все. Дело в том, что люди не хотят видеть. Это хорошо заметно на примере войны в Заливе. Люди не знают того, о чем они рассуждают, но все же рассуждают. Рассуждают так, как будто они Буш, Горбачев или Миттеран, но они ими не являются. Кино служит именно для того, чтобы дать возможность увидеть. Телевидение стало для меня тайным врагом, но все же мы живем с ним, живем в зараженном им воздухе. Воздух заражен, и все тут, ничего не поделаешь. Война, которую затеял Саддам Хусейн — это почти мелочь по сравнению с преступлениями, которые к этому привели. И все же нельзя сказать: мы на стороне маленького бандита Саддама Хусейна и против большого американского бандита. Как ни крути, оказываешься на стороне какого-нибудь бандита. Достоевский говорил: если человек способен раздавить муравья, то он способен на любое преступление. Вернемся к вопросу об изображении. Если обо мне говорят гадости, необходимо подтвердить их изображением. Именно изображение покажет мне (и я вынужден буду это признать), что я, например, способен лгать... Но мне нужно показать изображение, как это делается в медицине. Там ведь показывают изображения: рентгеновские снимки, томограммы и т.д. Нельзя ограничиться одними словами... Слово приходит позже, чтобы нас сориентировать...

М.Я.: Так что же, изображение — это правда?

Ж.Л.Г.: Когда-то оно было правдой, но это «когда-то» давно прошло...

М.Я.: Однако хорошо известно, что изображения могут быть сфальсифицированы, что ими манипулируют...

Ж.Л.Г.: Нет, нет — все это относится к слову. Самим изображением манипулировать невозможно. Материей изображения — да, можно. Можно разрезать пленку, как можно разрезать и текст. Но с изображением ничего нельзя сделать. Изображение — это не фотография. У американцев нет даже слова для обозначения изображения, они говорят «pictures», у них нет даже слова для телевидения, они просто говорят «network». Они, во всяком случае, честны. Но все это не имеет смысла. Поэты говорят об изображении, образе, так же как и кинематографисты. А ведь до сорокового года об изображении говорили очень мало...

Ф.А.: И все же Ганс писал: «Время изображения пришло!».

Ж.Л.Г.: Это был своего рода провидец. Он имел в виду не изображение, а видение... Сегодня изображением называют долю секунды. Но, в сущности, это не изображение, И люди знают в десять раз меньше, чем в средние века, гораздо меньше.

Ф.А.: Но это средневековое изображение требует особого типа чтения. Есть люди, которые умеют его читать, иконографы...

Ж.Л.Г.: Да, иконографы — употребим это слово без всякого уничижительного оттенка — это люди, которые умеют читать, как, например, Эйзенштейн, когда он читал Эль Греко... Но есть и нечто другое, также обозначаемое словом «изображение», хоть я бы, например, обозначил его как

⁹ Франсуаза Дольто — современный французский психоаналитик.

«слово». Именно в таком смысле высказывался Новарина, когда говорил о словах и животных¹⁰. Что же касается убогих журналистских «образов», то они говорят только о них самих.

Ф.А.: Но ты все же выбираешь некую политику изображения...

Ж.Л.Г.: И в то же время в моих фильмах много текстов. Некоторые люди считают их литературными... Можно поместить в фильм книгу... Если актеры хорошо говорят текст, я очень доволен. Я почти так же люблю смотреть на актера в кино, как в театре на актера, читающего текст...

М.Я.: Если изображение — это носитель своего рода очевидности, то какова же роль новых технологий, воздействующих на это изображение?

Ж.Л.Г.: Они не играют никакой роли. Тратятся гигантские запасы энергии... нации делают то, к чему стремятся, тем самым почти лишая свободы индивидов... Я тоже не в полной мере смог осуществить то, что хотел. Противостояние приводит иногда к попыткам сопротивления с довольно безрадостным итогом. Взять хотя бы Штрауба... Люди замыкаются в собственных недостатках, возводят собственные тюрьмы. Солженицын написал прекрасную книгу, когда был в тюрьме. В Америке ему это пока не удается, и я не уверен, что удастся. Это эффект заключения, который потом долго дает о себе знать. Или, скажем, Форман, стоит посмотреть, что с ним стало в Америке... да иначе и быть не могло, просто не могло.

М.Я.: Ограничение свободы в каком-то смысле связано и с совместной работой в съемочной группе. Вы критикуете съемочную группу, отказываете оператору в творческом начале...

Ж.Л.Г.: Так всегда было. Недавно я нашел письмо, о котором совершенно забыл. Оно было адресовано продюсеру в период работы над фильмом «На последнем дыхании». И в нем я писал, что главная моя забота — как бы удалить группу со съемок. Это связано с тем, что они слишком техники... они совершенно как военные. Я называю таких людей «производителями текстов». Они следуют тексту и носят униформу. И не важно, какая это униформа — ГДР или ее противников. Разницы никакой.

М.Я.: Так что же, технология производит техников, «производителей текстов»?

Ж.Л.Г.: В кино хорошо то, что технология тут не особенно важна. Камера, например, мало изменилась за пятьдесят лет. На днях мы снимали одну сцену, и я решил использовать для этого старую камеру. Мы взяли камеру «Дебри» 1910 года и сняли. Но при просмотре оказалось, что если рядом поместить кадры, снятые «Арифлексом», никто не обнаружит разницы. Так что в использовании старой камеры не было смысла. Мы наивно думали, что обнаружатся какие-то несовершенства. Ничуть не бывало. Изменения камеры оказались несущественными потому, что в ее основе лежит оптика, практически нет электроники, но много механики, конечно оснащенной электроникой, но все же это механика, и сущность ее не меняется. Электроника — вот нечто совершенно иное — это биология. В ней много хорошего, но далеко не все... Можно сойти с ума от того, сколько энергии тратится на новые изобретения. Если бы я был в ООН, я бы сказал: этот магнитофон хорошо работает, зачем его менять, подождем, пока он сломается. Все эти машины вызывают у людей страшную тоску...

Ф.А.: А между тем, ты один из немногих кинематографистов, проявляющих подлинный интерес к технологическим усовершенствованиям...

Ж.Л.Г.: Это связано с тем, что в момент появления новых технологий еще не существует правил пользования ими, закрепленных в навыках съемочной группы — этих людей в униформах. Но правил этих не существует лишь короткий момент. Все это напоминает дикарей, рассматривающих зажигалку, привезенную капитаном Куком. Правил еще не существует. А значит можно делать кино, иными словами — находить правила. Все то кино, которое мы любили и защищали — это кино, нашедшее свои правила. Их нашел Эйзенштейн, и Хичкок, и Росселлини. И это были разные правила. Конечно, в них было и что-то общее. То же и у живописцев. В общем, тот, кто утверждал, что нашел новое, был не прав. Галилей утверждал, например, будто сделал открытие, а когда читаешь иконографов, вроде Александра Койре или Кангийема во Франции, обнаруживаешь, что это не совсем так. Я очень люблю этих людей. Они по-своему занимаются кино — даже когда пишут тексты, они, по существу, создают образы, сближают, сопоставляют, показывают, как человек, по его

¹⁰ В уже упомянутом тексте Новарина пишет: «Однажды мы онемеем из-за того, что общаемся. Мы наконец станем ровней животным, так как животные никогда не говорили, но всегда прекрасно осуществляли коммуникацию. Лишь таинство слова отличало нас от них. В конце истории мы станем животными: выдрессированными употреблением изображений и оболваненными от всеобщего обмена, продажа станет нашей судьбой (...).Конец истории будет без слова».

мнению открывший то-то и то-то. на самом деле открыл нечто совершенно иное. И это обнаруживается лишь через сто лет. Эйзенштейн вовсе не открыл монтаж, он просто был в поиске. В своем основополагающем тексте «Запрещенный монтаж» Базен показывает, что кино — подлинное искусство монтажа — возникло на Западе за пять или шесть веков до Иисуса Христа. Монтаж — это целая история западной культуры и искусства, но это не история Востока, Мексики, Индии или Черной Африки. Впрочем, никто точно не знает, что такое история Черной Африки. Кино — это западная история, история видения мира, искусства. И она в наши дни завершается кинематографом, который требует монтажа как отношения между вещами или между людьми, увиденными в виде копий этих вещей или людей. В действительности Эйзенштейн открыл угол съемки. Его фильмы, его кадры существуют лишь потому, что наличествует угол съемки, то есть — точка зрения. И это объясняется временем, в которое он работал. Тогда как у Росселлини нет угла, ракурса, но есть моральная точка зрения, которая и детерминирует положение камеры. Можно сказать, что Эйзенштейн ставит камеру в определенное место и в результате возникает точка зрения. У немцев иначе. Они исходили из видения мира в целом: сначала они строили декорации, потом ставили свет, а потом размещали объекты. Вернее, они начинали со света, они всегда говорили о свете, Гете, например, просил больше света. Они начинали с того, что ставили софиты, затем строили декорацию и потом призывали людей. Дело в том, что они всегда осознавали себя богами или сверхлюдьми, к которым принадлежал и Гитлер...

М.Я.: Свет исключительно важен для Вашего фильма «Страсть»...

Ж.Л.Г.: Да, но это был свет — критический комментарий, свет живописцев. В этом смысле я последователь импрессионистов. «Новая волна» происходит от них. Это конец импрессионизма. Это скорее Сезанн, чем Эйзенштейн, мы скорее восходим к Моне, но только за выцветом его богатства. Ведь Моне был богат, и, когда он хотел написать пшеничное поле, он покупал его у крестьянина. Он говорил: «Я покупаю твой урожай, только не собирай его, я хочу написать его несобранным».

Ф.А.: В 60-ые годы, в момент съемок, например, «Сделано в США», ты скорее декларировал свою связь с поп-артом...

Ж.Л.Г.: Да, но после мая 1968 года мы потеряли ориентацию, не знали, как и о чем говорить...

Ф.А.: И все же, даже в языке чувствовалась некоторая разорванность. Можно сказать, что в твоих статьях, писавшихся, пока ты еще не делал фильмы, ты скорее соотносил себя с Жироду, а с тех пор, как начал снимать, скорее — с Селином.

Ж.Л.Г.: Да, но это вопрос воспитания.

Ф.А.: Но все же был и поиск в определенном направлении — движение в сторону прерывистого, фрагментарного. И это движение кажется довольно синхронным по отношению к тому, что делал Раушенберг, или по отношению к технике ассамбляжа.

Ж.Л.Г.: Просто все разрешено, можно делать все, что вздумается. Потом половина сделанного оказывается неважной, но что-то и получается. Это могли бы быть не фильмы, но моменты фильмов. Прокат же заставляет нас делать фильмы. И три четверти кинематографистов, способных на создание от силы трех — четырех хороших минут, снимают фильм, который тянется два часа. Нас заставляют делать фильм длиной минимум час с четвертью. И раньше мы не отдавали себе в этом отчета. Я понял это позже. Когда я начинал, то ничего не боялся, считал, что если мы хотим, если кино этого хочет, почему бы не снять своих «Братьев Карамазовых», или в иной области — свое «Воспитание чувств», или свой «Капитал», или своего «Федона»... Но сегодня, я считаю, положение наше довольно гнусно... Может быть, иное время придет, но сейчас это невозможно, мы зависим от способа производства. Если сегодня в Сомали голод, то нет никаких оснований считать, будто кто-то в Швейцарии или Италии, изголодавшись по кино, должен кормить сомалийцев. Нас стараются в этом уверить, но я не вижу к тому причин. А в итоге честные люди, вроде Бюаша, в конце концов, говорят: «Нет, все это не бог знает как хорошо». А ведь раньше они находили гораздо больше хорошего... не будучи столь непримиримыми, как я или Риветт.

Ф.А.: Однако эту идею — изобретать для себя правила — ее сегодня труднее осуществить...

Ж.Л.Г.: Я всегда стараюсь так поступать, это мое свойство. Я, во всяком случае, всегда думал, что необходимы правила. Если вас 12 человек, а картофеля у вас больше или меньше, их нужно как-то разделить — следовательно нужно найти правило. И кино для этого — идеальное место, ведь оно никого не убивает и к тому же позволяет все увидеть. В литературе это труднее, она ближе к прессе, в ней нет такой чистоты. В кино можно сейчас же все увидеть. Стоит две секунды посмотреть видео, демонстрирующее Павла Лунгина, поедающего свой йогурт в Каннах, чтобы немедленно понять, что

перед вами прохвост. Потом можно, конечно, подтвердить это доказательствами. Фильм под названием «Такси-блюз» — в качестве свидетельства возрождения современного русского кино... Это свидетельство силы американцев. Если русские хотят стать американцами, это их проблема — Но, к счастью, им это не удастся, страна слишком большая. В этом все дело. Постараться высказаться и показать вещи иначе.

М.Я.: «Показать вещи иначе»... Что это значит?

Ж.Л.Г.: Только говоря иначе, мы можем продолжать разговор. «Показать иначе» в кино труднее. Иногда такие фильмы все же появляются. Впрочем, хорошие фильмы всегда с трудом достигали зрителя. Сегодня их трудно увидеть как в залах, так и по телевидению, но и раньше было не лучше. «Потемкин» — не знаю, как его смотрели в России — но за ее пределами его мало, кто видел. Всегда в узком кругу, всюду запрещен, как же его могли увидеть... И все же это самый известный фильм. Вот почему можно сказать: мы знаем фильм, которого не видели... И это в полной мере относится ко мне — я не видел четырех пятых тех фильмов, о которых говорю и которые тем не менее знаю по фрагментам. Есть такие фильмы, о которых я думаю, что знаю их. А знаю из-за любви к ним, внушенной мне их упоминанием в старом «Ревю дю синема», который я листал в двадцать лет.

М.Я.: «Показать вещи иначе»... Не подразумевает ли эта задача также отказ от линейности, характерное для Ваших фильмов взаимоналожение изображений, звуков, текстов?

Ж.Л.Г.: Я думаю, что это неверно. Даже такие мои фильмы, как «Сделано в США» или «Безумный Пьеро», относительно линейны. Правда, эта линейность не всегда замкнута на самой себе... Но, во всяком случае, они гораздо более линейны, чем принято считать. Просто люди привыкли называть линейностью даже не знаю что... Сегодня человек, слушающий Моцарта через наушники во время взлета самолета, считает Моцарта линейным. Более того, он, быть может, говорит себе: что это такое? Я никогда не слышал подобного рока, это плохой рок. Это пример того, что «говорится»... Все это текст. Не что иное, как текст. Текст диктора. В действительности это и не наш, и не ваш текст...

М.Я.: Звуки, шумы тоже входят в сферу видения?

Ж.Л.Г.: Это совершенно очевидно.

М.Я.: Не так давно Вы утверждали, что хотите отказаться от множества звуковых дорожек при перезаписи, что одному изображению должна соответствовать одна фонограмма. Как это объяснить?

Ж.Л.Г.: В работе всегда есть элемент вызова, который я очень люблю. В «Спасайся, кто может» мы все записали на две пленки. Поэтому перезапись делалась совершенно иначе. Приходилось останавливаться каждые три секунды из-за того, что возникал звук, о котором мы забыли. Монтаж из-за этого делался совсем иначе. Но потом я снова вернулся к более классическим методам. Я использовал больше звуков, чем раньше, и поэтому я действительно доволен, что существует технология, хотя она и заставляет иметь дело с техниками, которые обслуживают аппаратуру. Очень трудно получить нормальную маленькую киностудию. Люди существуют по излишне классическим схемам: дело в том, что люди в кино не любят сочинять. Они любят снимать, потом отправляться в темное место и делать вид, что они режут, и потом посещать коктейли или фестивали. И все это не имеет никакого отношения к фильму, к сочинению, к композиции... Ведь кино — это и есть композиция из людей и предметов.

М.Я.: Я хочу задать Вам традиционный вопрос, поскольку это интервью будут читать советские люди — что такое для Вас советское кино?

Ж.Л.Г.: Я его не знаю. И у меня нет ощущения, что мне его не хватает. Сказанное не означает, что в советском кино нет ничего интересного. Пару лет назад я, например, видел фильмы Пелешяна. Значит, как и раньше, есть еще сегодня люди, которые делают все, не имея ничего. Не то что бы у него совсем ничего не было. но... Он относится к людям, которые умеют говорить. Значит, у вас было кино — не знаю, что с ним стало — сохранившееся вопреки воздействию всяких влияний. Это здорово. И я говорю себе — это сделала Россия. Но остального я не знаю, остальное вызывает у меня известное недоверие. К тому же я хожу в кино меньше, чем раньше. Думаю о нем столько же, но хожу меньше. Если не живешь в Париже, невозможно видеть фильмы. Со времен «новой волны» в Париже можно увидеть и фильмы Пелешяна, и фильмы Спилберга, и турецкие фильмы. Такое еще возможно только в Париже. Мне кажется, люди не видят советских фильмов и ничего о них не знают. Россия — это страна, куда я всегда хотел поехать, но не туристом и не на кинофестиваль. Ведь фестиваль в Мозамбике или Москве еще ужаснее, чем, скажем, в Нью-Йорке. Вот почему я всегда хотел туда поехать, чтобы что-то сделать. Но что? Снять фильм? Я всегда испытывал

нежелание снимать фильмы, если можно так выразиться, за границей. О чужой стране ничего не знаешь, нужно воистину обладать упорством документалиста и снимать фильм три-четыре года... Я лично вообще бы не смог остановиться. Я уже испытал это в Германии. К счастью, я заболел, иначе бы... Находишься в стране, о которой ничего не знаешь... Почему нужно ехать туда, а не сюда? Ответ: потому что у вас идея. Но откуда берется эта идея? Если сама она родом отсюда, то нужно здесь родиться, или воевать, или быть тут в плену. Нужно что-то пережить. Иначе просто невозможно. А потом говоришь себе — необходимо сказать о Новалисе, а потом кто-то вам подсказывает — а Гофмансталь? Ах да, Гофмансталь... А потом — а Гете? Ах да, Гете! И Моцарт! И нужно сказать о Гитлере! Конечно, нужно! Ну и о Геббельсе? И о Геббельсе! Нужно не забыть про заключенных. Конечно! И это невозможно остановить! Нужно сказать обо всем... Вот почему я не понимаю, как можно делать фильмы за границей. Только американцам это удавалось. Но это единственный народ, у которого его собственная страна — за граница. Вот почему они нуждаются в том, чтобы посылать свои фильмы повсюду.

Ф.А.: Но разве ты не ощутил в Германии, что что-то узнал о ней от Фассбиндера, Вендерса?

Ж.Л.Г.: Нет, нет. Я думаю, что последнее национальное кино прекратило свое существование после 1945 года, когда американцы захватили мир и купили французское кино. Потом они купили и все европейское. Ведь Америка воюет для того, чтобы продавать свои изображения. Сегодня уже покончено с национальными кинематографиями. Французские прокатчики куплены, они продают «Звездные войны» в Ирак. Любимый фильм Садама Хусейна — «Крестный отец». И это можно понять. Поэтому он заранее проиграл войну. К тому же, поскольку этот маленький лейтенант плохо себя вел, большой крестный отец дал ему нахлобучку. Все это очевидно. Итак, национальное кино уничтожено, и о нем хотят забыть. Сейчас, когда так велико стремление к созданию неких сверхобщностей, кино уже не имеет шансов, оно исчезнет, так как связано с самосознанием народа, нации или региона. Это, конечно, не значит, что все народы имели кино. Италия имела. У курдов никогда его не было, как, впрочем, и в Японии. В Японии были кинематографисты, но не кино. То же и в Швеции, никогда не имевшей кино, а лишь кинематографистов и фильмы. Было четыре национальных кинематографии — кроме итальянской, немецкая, русская и американская, которая исходила из коммерческих принципов, в то время как другие стремились к искусству. Во Франции было столько кинематографистов, что в конце концов все поверили, будто там есть и кино. Но в больших национальных кинематографиях, кроме немецкой, всегда были фильмы о войне, и при этом о гражданской войне. Речь шла о моменте, когда нация сражается сама с собой и не знает, чем она является. Это «Рождение нации» в США, это «Потемкин» в России и это «Рим — открытый город» в Италии. Это момент, когда Италия в собственных глазах больше не существует. И именно Италия сделала единственный фильм сопротивления — не только о сопротивлении, но сопротивления кинематографу. Возникла нужда в другом кино, кино сопротивления условной реальности, кино борьбы за другую реальность. И этот фильм сделала Италия. И в то же время Италия отовсюду бежала. Итальянцы использовали газы против абиссинцев, они стали союзниками Германии, потом повернулись против немцев и связались с американцами. Они совершенно потеряли самих себя. И поэтому нужен был фильм, который помог бы им найти самих себя, возродить идею Италии. И этот фильм в течении двух — трех лет обошел весь мир. Но потом американцы оказались сильнее. Вот почему я говорю: Фассбиндер — нет! Я помню Фассбиндера, но не помню его в Германии. Зато я помню Германию «Последнего человека»¹¹ и даже фильмов Лупу Пика, Грюне, Пауля Лени¹². В результате, их изображения в какой-то степени даже замещают собой изображения хроники. Именно они говорят о Германии, а не Фассбиндер. Нет, немецкое кино исчезло в 1932-1933, когда исчезли люди. Любопытно, однако, что именно немецкое кино, которое потом стало нацистским, было единственной кинематографией, стремившейся мыслить себя как европейская. Сохранились тексты, например Геббельса, о Европе. Сегодня эти же речи звучат из уст дипломатов в Брюсселе, правда в них меньше говорится о большевизме... Но немецкое кино предприняло попытку противостоять американскому кино, по крайней мере в двух вопросах. Первый — это техника звукозаписи. В этой области «Тобис», «Кланг-фильм» долгое время сражались с «КСФ», но потом из-за войны проиграли. Затем шла борьба вокруг производства вариантов фильмов на трех языках и вокруг идеи

¹¹ Фильм Ф.В. Мурнау (1925).

¹² Лупу Пик (1886-1931), Карл Грюне (1890-1962), Пауль Лени (1885-1929) — немецкие режиссеры.

существования европейской киноиндустрии, которую возглавляла Германия. Все это впоследствии было сметено вместе с самой Германией. Но они единственные, кто пытался. Французы были индивидуалистами, правда индивидуалистами, склонными к сопротивлению. Они любят «Унесенные ветром», но если им хочется снять фильм о своей подружке и Елисейских полях, то они не понимают, с какой стати Голливуд может. стать им помехой.

М.Я.: Вы придаете особое значение идее нации в кино?

Ж.Л.Г.: Да. Дело в том, что три кинематографические системы или «идеологии», три идеи кинематографа, три идеи подхода к реальности или движения навстречу этой реальности с помощью регистрирующего аппарата или механической живописи — три эти системы возникли в момент, когда три нации потеряли самих себя и стремились вновь себя обрести, самоутвердиться перед лицом остальных. Таким было немецкое кино после Первой мировой войны, итальянское кино — после Второй мировой, русское кино — после революции 1917 года. Скажем, может быть оглушляя: это были моменты, когда надо было показать образ и сказать — это Россия. Эти изображения, произведенные механически, но с мыслью и со смыслом — это Россия. Это Германия, а это — Америка.

М.Я.: Для Вас существенно то, что Вы принадлежите именно французской кинематографии?

Ж.Л.Г.: Будучи французом, я ощущаю себя частью французского кино. Французская нация, надо сказать, существует очень давно, гораздо дольше, чем иные. Она сложилась еще до Карла Великого. Можно понять, что французы сегодня с горечью взирают на немцев. Дело в том, что франки — это немцы, а французский язык был когда-то одним из немецких жаргонов. Вот сегодня французы и говорят: «Выходит, мы тоже немцы...». Франция сложилась как нация гораздо раньше Италии, например. Италия сформировалась только после 1789 года, а Франция существовала до России Петра Великого, до Швеции Карла XII. Англия возникла немного позже. Французское единство сложилось в борьбе с англичанами, которые тогда еще не были нацией. Французское кино — это очень счастливое кино, оно может многое позволить себе в сфере личного творчества. И ее кинематографисты, будучи индивидами, представляют Францию — иными словами, свободу, в смысле индивидуальной свободы.

Ф.А.: А разве не было в 30-ые годы своего рода гражданской войны между кинематографистами? С одной стороны — Ренуар, с другой — Превер...

Ж.Л.Г.: Так всегда было. Одни художники находились в состоянии гражданской войны с другими. Одни французы всегда проявляли большее недовольство, чем другие...

Ф.А.: Но разве Ренуар, когда он делал «Марсельезу», не претендовал на то, что выражает мнение всего общества?

Ж.Л.Г.: Это была идея определенного момента — так же, как мы в какой-то момент делали так называемое политическое кино. Это был момент личной эволюции Жана Ренуара, затем подхваченный другими.

Ф.А.: А ты не думаешь, что когда сегодня Роберт Креймер¹³ делает «Дорогу номер один, США» (хотя он и является индивидом, потому что больше нет того коллективного движения, которому он принадлежал), он все же стремится дать образ Америки?

Ж.Л.Г.: Это не Америка. Он, как и Ширли Кларк¹⁴, — мужественный и более или менее ловкий американец, подобно Штраубу или Пелешяну в Европе. Он похож на Керуака, когда тот писал «На дороге», или на Кассаветеса¹⁵. Все это маргиналы. У американцев всегда были маргиналы. Но сегодня все иначе. Сегодня, в эпоху господства технологии, коммерции, финансов (а финансы и технология — это одно и то же), исчезло то добротное плотницкое кино, которое имели американцы. Ведь именно американцы его придумали — студию и многое другое. Раньше работа в «Коламбии» или у Гарри Кона¹⁶ отличалась в глазах рабочего от работы на каком-нибудь заводе. Тогда еще

¹³ Роберт Креймер (р. 1939) — американский режиссер, представитель «независимого кино». С начала 1980х годов живет в Париже.

¹⁴ Ширли Кларк (р. 1925) — американский кинорежиссер, представитель нью-йоркской школы «независимого кино».

¹⁵ Джон Кассаветес (1929-1989) — американский кинорежиссер, представитель «независимого кино».

¹⁶ Гарри Кон (1891-1958) — американский продюсер, основатель кинокомпании «Коламбия Пикчерс».

существовал вкус к качеству и культ умения, которые, впрочем, восходят к гангстерам. Ведь Подлинная история Голливуда — это история гангстерской ветви, которая поселилась на западном берегу. Голливуд возник в это самое время. Такова подлинная история, если рассказывать ее в стиле Броделя...

Если бы я оказался в Москве, мне было бы очень интересно увидеть русский фильм и сказать вслух в присутствии людей то, что я о нем думаю, даже если он мне не понравится. Люди этого никогда не делают. Есть нечто, что я утерял со времен «новой волны». Я теперь боюсь быть злым по отношению к другим, а раньше мы не стеснялись. Сегодня я уже не осмеливаюсь сказать кому-либо, что он сделал что-то по-настоящему плохо.

М.Я.: Если вернуться к теме истории... История страны, это для Вас в какой-то мере история *национального кино*?

Ж.Л.Г.: Да, к этому я постепенно пришел и думаю, что так оно и есть — в истории кино есть соответствие общему историческому движению, некоему моменту в истории Запада. Кино всегда было западным. Сегодня им, за вычетом нескольких маргиналов, даже управляют из Америки. Оно было западным гораздо дольше, чем обычно считается. Оно всегда было западным, белым и мужским. 90 процентов фильмов представляют примерно два-три процента мирового населения: ни детей, ни женщин, ни стариков, ни черных, ни мусульман (во всяком случае, арабов), ни персов, о России я не говорю, ни Китая, ни Латинской Америки, никого. Но потребность в творчестве сохраняется. Поскольку люди не творят там, где можно творить, приходится творить там, где творить нельзя, где люди не должны были бы творить. В результате получается военный материал.

М.Я.: На фоне этого доминирования мужчин кажется особенно значимым Ваше пристрастие к изображению женщин. Объясняется ли это идеологическим выбором?

Ж.Л.Г.: Это следствие голливудских клише, которые мы использовали. В них есть и нечто положительное — через них выражаются метаморфозы мужского желания, стремящегося к контакту с женщиной. Кино дает хорошую возможность об этом говорить. Сейчас я пытаюсь избавиться от этих клише, возможно с некоторым опозданием. Впрочем, и женщинам очень трудно нормально говорить об этом. Фильм (неважно, сделан он мужчиной или женщиной), который нормально говорит о женщине, исходя из принципа ее равенства с мужчиной, относительно плохо воспринимается.

М.Я.: В «Шесть раз два» Вы прибегли к расфазировке изображения женщины...

Ж.Л.Г.: Да, действительно, мы провели такой эксперимент... Но у нас мало контактов с другими, а полученные в нем результаты следовало бы проверить в других фильмах. Мы действительно обнаружили нечто, в чем, вероятно, кроется некая истина... Мы разложили изображение бегущей девочки, которое, по сравнению с аналогичным движением бегущего мальчика, содержало неизмеримо больше разнообразных миров. Я, во всяком случае, хотел бы обсудить это с Дольто, но она специально не интересуется кино, она считала, что я мучаю детей.

М.Я.: Вы считаете, что с помощью такого рода обработки изображения можно извлечь из него некую истину?

Ж.Л.Г.: Вообще нет, скорее указания, как с помощью микроскопа.

М.Я.: Но все же мы приближаемся таким образом к чему-то скрытому, и разве мы не можем определить это скрытое как истину...?

Ж.Л.Г.: Как только мы видим нечто, оно уже не скрыто. Это все равно, что смотреть на небо. Всем интересно смотреть на небо. Если у вас есть нотная запись музыки, вам также интересно прочитать эту музыкальную фразу и потом перечитать ее, перечитать и рассматривать вблизи.... Когда вам что-то нравится, это совершенно естественно. Как кинематографист я считаю, что под влиянием Америки кино очень быстро, после Первой мировой войны, отказалось от своего документального призвания, если можно так выразиться. И в результате этого отказа оно стало зрелищем. Оно стало отдавать предпочтение зрелищным элементам перед правдой. Но, на мой взгляд, в кино великолепно именно то, что правда, документальность могут быть сделаны еще более зримыми благодаря зрелищу. Никто не сможет лучше рассказать об евреях и немцах, чем Любич в комедии.

М.Я.: Однако Вы часто критиковали идею, идеологию зрелища...

Ж.Л.Г.: Нет, я критиковал то, во что она превратилась, Хотя все могло быть иначе. Я, например, очень люблю Винсенте Миннелли. Должно существовать и то, и другое. Я как раз и хотел делать и то, и другое, но мне это редко удается. Я делаю зрелище, а люди уходят и говорят, что они ничего не

понимают. Это связано также и с тем, что у меня нет настоящих технических средств. Я мог бы получить их в Голливуде, но я не хочу работать по правилам Голливуда. Вот почему мне не удается все время выигрывать. Что же касается поиска истины, то я думаю вот о чем: значительная часть хорошего кино должна была бы быть «научным кино». Кино должно позволить людям, правительствам, ученым увидеть вещи. Когда Гейзенберг или Бор незадолго до прихода Гитлера *говорили* об атоме, следовало одновременно показывать вещи, показывать, каким образом можно увидеть вещи. Ведь Гейзенберг в то же самое время читал газеты — так вот, когда он создавал свои теории, он был отнюдь не на уровне «Трибюн де Женев», или «Правды», или «Фигаро». Но когда он говорил о своих теориях, когда он отрывался от своих формул... Это особенно хорошо видно у Эйнштейна: когда он пишет формулу, мы видим, что он мыслит, но когда он просто говорит, из его уст выходит обескураживающая пошлость. Кино может использоваться наукой потому, что оно показывает вещи. Взять хотя бы такого кинематографиста, как Жан Пенлеве¹⁷ ... Я очень люблю его, но ему также не хватает зрелищности... Можно делать фильмы в духе Жана Пенлеве как с актерами, так и с микробами, но эти фильмы учат нас видеть, создавать настоящие тексты видения. А это мощное оружие. Я давно думаю о том, что, если бы политики хотели узнать будущее с точностью до двух — трех или даже десяти лет, им следовало бы обратиться к кино. Ведь это область кинематографа! Как можно его не использовать в этих серии «научных» целях! Они просто не хотят его использовать, так как отказ от кино позволяет им лгать. Ведь стоит только увидеть, и ложь становится невозможной. На основании личного общения с американскими банкирами, продюсерами или прокатчиками я давно понял, что американцы хотят нанести удар по Ираку. Но как только я узнал из газет, что американский посол в Кувейте сказала Саддаму Хусейну: «Если вы нападете на Кувейт, мы вмешиваться не будем» и уехала в отпуск, я сказал себе (себе, потому что мне не с кем все это обсуждать): «Американцы ему врежут, они этого хотят, они ему не уступят». Дело в том, что я их знаю. Когда обсуждается сценарий какого-нибудь маргинала или маленького киновандита, вроде меня — маленького по сравнению с большими бандитами: «Орионом», «Фоксом» или «Х» — до войны, разумеется, не доходит, но все же происходит выяснение отношений между бандитами... Так вот, я сразу же вижу, что они готовы врезать маленькому бандиту. То же самое происходит и по отношению к маленькому бандиту на Ближнем Востоке. Большой бандит его вооружил. Маленький совершенно обезумел от своего оружия. Да и как не обезуметь, купив восемь тысяч танков... Америка — это единственная большая страна, которая больше маленьких стран, но меньше России. Россия, пожалуй, слишком велика. Русские, конечно, не дураки, но они тратят слишком много времени, чтобы доехать из одного места в другое. Америка по размерам — это как раз то, что нужно. Кроме того, ее омывают два моря, это невероятно, у людей обычно один отец и одна мать, а у них — две матери¹⁸. Все это может показать кино. Но когда об этом говоришь, люди смеются. Что толку говорить об этом политикам, которых я лично никогда не принимаю всерьез... В какой-то момент из-за того, что средства массовой информации сделали тебя известным, ты начинаешь считать себя их ровней, но потом осознаешь, что лучше тебе помалкивать и делать фильмы, но не политически, а просто попытаться еще делать фильмы... Пока сил хватает... Делать фильмы — очень утомительно. Но кино обладает научным призванием, затем документальным... Скажем так: 50% науки — вот где настоящая политика — 30% документальности и 20% зрелища. Тогда мир бы изменился. Но мир не хочет меняться. Если мы сами не хотим меняться, то почему же мир этого захочет?

М.Я.: Человечество накопило огромное количество приборов для зрения, но это ничего радикально не изменило, тем более к лучшему...

Ж.Л.Г.: Но они же ничего не видят! Они даже не могут отличить настоящий танк от бумажного. Они отличают их, только уничтожив и только после того, как кто-то поехал на место и лично убедился, что они его уничтожили. Этот безумный толстый пупс Шварцкопф говорит: «Чтобы выгнать одного человека из подземного укрытия, нужно десять бомб, по тонне каждая!» Самое ужасное, что есть люди, получающие за это деньги. Есть ведь папы, которые приходят домой и

¹⁷ Жан Пенлеве (р. 1902) — французский режиссер, создатель фильмов, в основном о жизни морских животных. В некоторых работах, отмеченных формальным поиском, был близок киноавангарду.

¹⁸ По-французски здесь игра слов: «море» (mer) имеет то же звучание, что и «мать» (mère).

говорят: «Я хорошо сегодня поработал, улучшил напалм». Взять промышленность... Немцы, например, делали газы, они продолжили то, чем занимались раньше. Существуют чертежи, есть немецкая фирма — ММВ, производившая газовые камеры, в которых было убито бесчисленное число обезьян и кроликов. Они продали все это в Ирак. Сегодня руководители этой фирмы в тюрьме. Спрашивается: почему они в тюрьме? Потому что они поставили все это в Ирак? Или потому что они это производили? Я бы их посадил потому, что они производили этот газ. Речь идет о том самом BASF, который поставляет нам магнитофонные ленты. Что касается военных, то я никогда их не понимал. Я никогда не понимал ребят, которые хотят служить. Сам и дезертировал. Как только я услышал о военной службе, я сейчас же уехал. Я дезертировал, я даже не претендовал на то, что служба в армии не соответствовала моим убеждениям, я просто не понимаю, что это такое. Я не собирался служить санитаром и убирать трупы, поставляемые моими соседями. Я просто взял и уехал. Взять ружье и стрелять даже не кажется мне глупостью потому, что я восхищаюсь Бюваром и Пекюше. Я просто этого не понимаю, а ведь большинство ребят это любят. Очень люблю игры, матчи, люблю вызов — футбол, теннис, мне нравится выигрывать, но не уничтожать противника. Вот почему я говорю о том, что кино — белое, западное и мужское. Женщины, черные, евреи, китайцы — все те, кто составляют минимум три четверти населения, не существует. Их не показывают в кино. В самом начале какие-то признаки иной ситуации еще существовали, но продержались недолго. Я думаю, большинство людей воспринимали их как слишком опасные.

М.Я.: Вместе с тем Вы сами говорите, что кино может существовать, лишь будучи связанным с большой нацией. Как же тогда может существовать кинематограф меньшинств? Возможен ли вообще подобный кинематограф?

Ж.Л.Г.: Нет, кинематограф меньшинств — это кинематограф личностей. Разве можно сказать, что Пелешян представляет Армению? Нет, он представляет сам себя. Это кино, которое было сделано в Армении в определенный момент времени кем-то, обладающим очень сильной личностью, или желанием...

Ф.А.: Но это не мешает ему выражать нацию...

Ж.Л.Г.: Да, он, конечно, связан с тем местом, где он работает. Но это не кино нации. Иначе бы русские сегодня имели десять разных кинематографий, и все было бы в порядке. Но Сталин под предлогом необходимости создания добротного сценария сделал то же, что и Америка, с той, правда, разницей, что в этом вопросе он оказался слабее Америки.

Американцы говорят: «Нужно рассказывать историю», но то, что они называют «историей» — это действие. У самих американцев нет истории, именно поэтому они и нуждаются в чужой. То, что называется «национальным кино», киргизским например, это совсем иное... Что-то противится возникновению национального кино такого типа. Взять хотя бы Монголию... «Голубой экспресс», фильм о Монголии, сделал не монгол, а Трауберг — русский интеллект, участник ФЭКС¹⁹, любитель шуток, отчего, собственно, он и сделал хороший фильм. Наверное, он любил путешествовать и хотел пожить в поезде, кто его знает?... У русских есть два слова для того, что по-французски обозначается словом «image»: «образ» и «изображение». Иными словами, одно означает — фильм, а другое — кино. К тому же у русских были иконы. Национальное кино, подобно великой живописи и великой литературе, всегда создает «образы». Иван Карамзов — это образ. Для Достоевского — это был персонаж, но очень быстро он перерос в образ. Есть живопись и иконопись. Эйзенштейн был ближе к иконописи. А иконопись отражает относительно восточный строй мысли. Только русские внесли через кинематограф элементы Востока. Люди не знают Востока, для них он — «Утерянный горизонт»²⁰. Восток для них создает Голливуд...

М.Я.: Не японцы, не индусы?

Ж.Л.Г.: Индусы по-своему скопировали Голливуд. Когда я был в Мозамбике, там наибольшим успехом пользовались индийские фильмы: голливудские фильмы, сделанные индусами, при минимальных искажениях в переводе. Это то же самое, что и египетские фильмы. В египетском кино нет кино, есть только отдельная личность. Да и вообще, слишком много существует кинематографов. Ведь прежде живопись была в Италии, музыка — в Германии. у фламандцев —

¹⁹ «Голубой экспресс» (1929) снял режиссер Илья Трауберг (1905-1948), который не был участником ФЭКС. Годар путает его с Леонидом Траубергом. Кроме того, он допускает неточность: действие фильма происходит в Китае, а не в Монголии.

²⁰ Фильм режиссера Френка Капра (1937).

живопись. У французов же было мало художников — личностей, вроде Делакруа, и одно направление — импрессионизм. Направление — оно еще не представляло Францию. Сейчас мало у кого в домах есть репродукции. Но и те, кто их имеет, охотнее повесит Пикассо или Рафаэля, чем «Поле» Моне. Живопись Моне слишком сильна, ведь она — чистое видение, перевернувшее строй вещей. Кино может этим воспользоваться. В какой-то момент оно пошло по тому же пути, но потом остановилось... Во всей истории не насчитаешь и трех десятков национальных школ! Есть личности, но школ мало. В Германии не было живописи, один — два художника. Голландцы — это очень странно, почему у них вдруг возникла невероятная живопись, но это кончилось. У итальянцев все же были и Венеция и Флоренция, целых два очага! У немцев же была музыка, и она появилась до объединения Германии. Музыка осуществила объединение Германии. Но все это длится одно столетие, не так уж и долго, ну, сто пятьдесят лет...

М.Я.: Между тем, у японцев, китайцев существует древнейшая изобразительная традиция...

Ж.Л.Г.: Да, но это была только живопись и ничего более. Это не то чувство, которое имел Запад и которое было кодифицировано Грецией. Индия не произвела такой кодификации. Будда — это философия... Совсем другое дело — Греция, Христос, христианство: это Европа, средиземноморский бассейн, здесь развилось некое единое осознание мира. Это нечто иное, чем почтовая марка или ковры. Ислам создал самые прекрасные ковры в мире. Ковры — это ведь тоже изображение... Но это нечто совсем иное, чем потребность воспроизводить свое отношение к миру в форме живописи или рисунка. Японцы не соизмеряют себя с миром в своих изображениях...

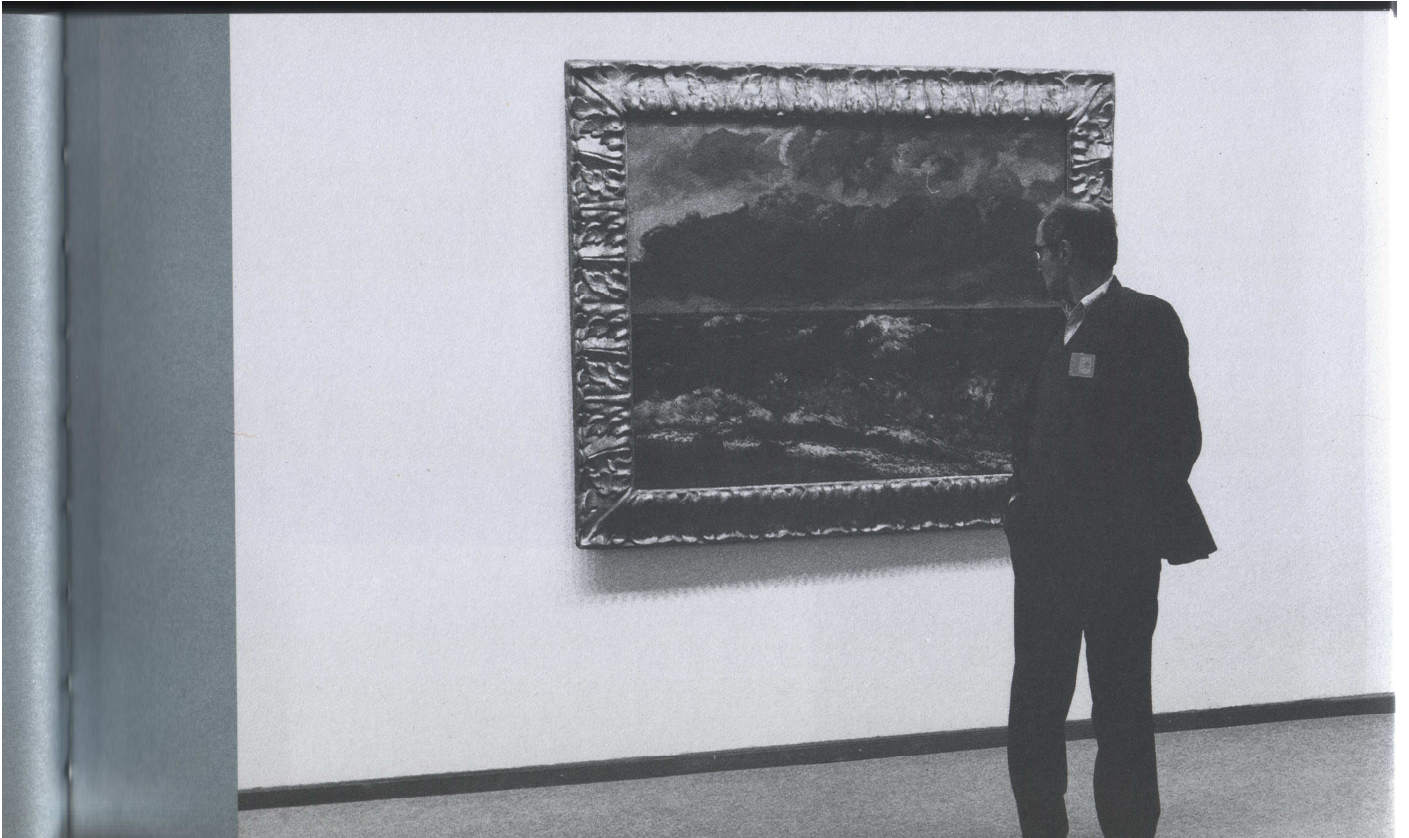
М.Я.: Странно, однако, что Запад, создавший изображение в том смысле, как вы его понимаете, в конце концов так плохо преуспел в кино и потерял то, что вы называете «видением»!

Ж.Л.Г.: Люди не видят потому, что не хотят, они даже не хотят читать, писать. Дело в том, что они все это передоверили машинам... Словарь стал гораздо беднее. Сорок процентов американцев безграмотны.

М.Я.: Не является ли это последствием столь бурного распространения изображений?

Ж.Л.Г.: Изображений, сделанных соответствующим образом, не имеющих никакого отношения к изображениям! Речь идет о простом распространении какого-то рекламного проспекта, из тех, что вам бросают в почтовый ящик. В конце концов возникает некая область разрежения, в которой люди теряют многие из своих способностей. Во Франции было проведено исследование





относительно передачи Пиво²¹, в которой говорилось о книгах, и выяснилось, что за пятнадцать лет существования этой передачи уровень грамотности во Франции упал, а уровень общего количества проданных книг понизился.

М.Я.: В Ваших фильмах всегда фигурируют книги...

Ж.Л.Г.: Да, всегда. Этим я обязан своей матери — любовью к книге, которую я сохраняю с возраста семи — восьми лет. В моих фильмах показано лишь то, что есть у меня самого. Если это книга — то это книга...

Ролль, 25 февраля 1991 года

²¹ Цикл телевизионных передач Бернара Пиво «Апострофы» был посвящен наиболее престижным книгам и авторам.

Читая Годара

Заметки на полях годаровских текстов

Михаил Ямпольский

Жан-Люк Годар — творец не только изображений, но и слов. Не так уж много кинематографистов, чьи высказывания будоражат сознание почти в той же мере, что и их фильмы. В высказываниях этого «говорящего» режиссера удивительно то, что они часто направлены против слов, против текстов. Из фильма «нужно убрать все то, что может быть сказано словами», — говорит он. Для чего же тогда слова, комментарии, статьи в практике самого Годара?

Понять это — значит понять, что такое для Годара изображение, то самое изображение, которое он противопоставляет плоским «картинкам» американцев. Изображение — это не просто копия, слепок, репродукция, это нечто иное, это носитель видения, это открытие зрения, стертого тиражированием клише и «текстов». Иначе говоря, изображение для Годара — это мышление. Поэтому оно неравнозначно картинке, репродукции и возникает только тогда, когда в картинку вводится сдвиг, деформация, когда она становится объектом интеллектуального действия. Вот почему Годар так активно выступает против «текстов», мешающих видеть, застоящих зрение (например, против журналистского пустословия в газетах и на телевидении), и одновременно нуждается в активном слове, не только не враждебном изображению, но, напротив, оказывающемся творцом последнего. Жиль Делёз заметил: «...что еще можно предпринять перед лицом двойников, симулякров, отражений, если не говорить? (...) Сама речь является наивысшим двойником, выражающим всех остальных двойников, наивысшим симулякром. (...) Слово — это наше активное поведение по отношению к отражениям, эхо и двойникам...» Борьба с картинкой как пассивной копией может поэтому разворачиваться через наслоение иных удвоений — словесных. Столкновение симулякров порождает *изображение*. Вот исток и оправдание годаровской речи.

Поскольку изображение — плод сдвигов, трансформаций, оно оказывается сродни мышлению. Годар говорит: «Экран мыслит», «думает экран». Но это мышление, эта «интеллектуальная работа» подобны работе фрейдовского бессознательного. Такая аналогия заставляет режиссера кардинально переосмыслить само положение экрана, изображения в системе кинематографического зрелища. Изображение у Годара, в отличие от традиционной кинотеории, располагается не перед зрителем, но как бы внутри зрительской психики, буквально спроецированной на экран, слитой с ним. В тексте «Сценарий» описывается рождение изображения, возникающего на девственной белизне экрана, на белой странице, на невидимом... Но эта белизна погружена внутрь сознания: «...эту белизну сравнивают с дырой в памяти. Ты находишься в глубине, в самой глубине твоей памяти...» Но что такое эта дыра в памяти, как не след бессознательного вытеснения, на отпечатке которого проявляется изображение?

Отказ от традиционного помещения зрителя перед условным экраном позволяет Годару мыслить совершенно необычные *топологические* конструкции. Изображение уподобляется ленте Мёбиуса, оно становится двусторонним. Годар говорит о своем желании проникнуть в него, «увидеть оборотную сторону изображения, увидеть его сзади, как если бы мы были не перед экраном, а за ним. Или вернее: внутри изображения». Таким образом экран становится своеобразной мембраной («экран между собой и вещами»), в которую зритель-кинематографист попадает, как в лабиринт, и которая оказывается проницаемой плоскостью между человеком и реальностью, местом встреч и желаний. Годар систематически помещает кино «между» — между человеком и его зеркалом: «Существует некто, «человек», и затем существует изображение. Кино — это нечто, происходящее между тем и другим».

По существу, Годар по-своему воспроизводит идеи современной философии и психоанализа, тем самым решительно опережая сегодняшнее киноведение. Ведь только такое промежуточное («между») положение изображения и позволяет свести в нем воедино описанный, например, Жаком Лаканом феномен расщепления (*schize*) субъекта, который одновременно и видит и видим другими, наблюдает и проецирует себя вовне для другого, так что его глаз как бы выносится из его тела в изображение. Вслед за Мерло-Понти Лакан писал о фильме, запечатлевшем Матисса в процессе работы, «накладывающим свой взгляд» (*la déposition du regard*) на полотно через движение руки, через то, что психоаналитик поэтически именует «ливнем кисти» (*la pluie du pinceau*). В процессе видения художник делает свой взгляд зримым, отчего мастер перестает быть зрителем собственной

картины (взглядом со стороны), но становится зрением на самой плоскости холста. Именно этого проникновения зрения в экран и ищет Годар. Не случайно он называет себя наследником импрессионистов, чья техника мазков особенно отчетливо проецировала глаз через руку на холст.

Отсюда и фундаментальная для Годара критика традиционной зрительской позиции — в зале *перед* экраном. Особенно нетерпима такая позиция у самих кинематографистов, например операторов, которые «в основном интересуются сценами — как «в театре сегодня вечером» а не изображением; они — зрители фильма, но не его создатели». Создание фильма (да и его восприятие) для Годара — это процесс безостановочного движения изнутри вовне, извне вовнутрь, отрицающего саму возможность пассивного пребывания «перед». Создание фильма для него — это сложное сочетание впечатления (чего-то, поступающего снаружи) и самовыражения (проекции вовне). Поэтому Годар рекомендует «исходить из факта, что аппарат, придуманный Люмьером, служил одновременно и для съемки, и для проекции, все это делал один аппарат, а вещи сначала двигались в одну сторону, а потом в другую». Поэтому он определяет кино как проекцию, но проекцию именно изнутри. Показательно, что в тексте, где метафора кино как проекции развернута наиболее полно («Значение новых средств массовой коммуникации для кино»), говорится и о глубинной связи кино с психоанализом. Я думаю, сам термин «проекция» следует тут понимать не столько в кинематографическом, сколько в психоаналитическом смысле. Напомню фрейдовское определение проекции: «Внутреннее восприятие вытеснено, а его содержание, претерпев определенное искажение, входит в сознание в форме внешнего восприятия». Проекция как раз и оказывается классической моделью перехода внутреннего во внешнее, впечатления в самовыражение — «вещи сначала двигались в одну сторону, а потом в другую». Приведем еще одно годаровское определение ситуации кинозрителя: «...можно рассматривать себя в качестве субъектов, глядящих на объект, который отражает кое-что в самих субъектах...» По сути дела, это все то же определение проекции.

Такое понимание кинематографа приводит Годара к пересмотру основополагающих понятий киноэстетики. Прежде всего он подвергает критике функцию света (освещения), который связывается у него с фашистской идеей сверхчеловека. Он заявляет: «Я хочу сделать фильмы о свете, о фашизме, об освещении...» Идея прямолинейного светового луча как базиса линейной перспективы лежит и в основе ренессансно-картезианского сознания (показательно, что Годар критикует и картезианское *cogito*), и в основе фотографического изображения. Геометрия светового луча закрепляет положение зрителя *перед* экраном в точке зрения перспективы. Именно эту идеальную точку зрения, занимаемую картезианским субъектом, Годар и идентифицирует с положением сверхчеловека. Метафорический перенос зрителя внутрь изображения порывает с этой абстрактной геометрией, с мифологией света как коррелята идеального субъекта.

Одновременно Годар расстается с еще одним первоэлементом классической киноэстетики — понятием кадра как рамки, вырезающей изображение на идеальной плоскости экрана, пересекающей поток световых лучей. Рамка кадра действительно имеет смысл, только если зритель сохраняет свою позицию перед экраном. Заявления Годара о том, что „кадра нет“, что «кадр — результат» и что он от него «наконец избавился», звучат парадоксально, но пафос их очевиден. Он направлен на выработку более сложных топологий киномира, строящихся вокруг категорий границы, мембраны и центра. Уже упомянутый Лакан писал о том, что «сущность отношения видимости к бытию (...) находится не в прямой линии, но в светящейся точке — точке иррадиации». Разве не вторит ему Годар, когда утверждает, «что кадра нет, что нужно найти точку...»?

В данном случае точка, в отличие от кадра, — это и очаг проекции, и место касания, контакта, перехода, это отнюдь не абстрактная точка зрения линейной перспективы. Как «точка иррадиации» она находится внутри, она исток творения. Но она же позволяет войти в изображение, она — зияние на его поверхности, с которым смыкается взгляд. Через нее человек проникает в поверхность экрана. А это вхождение, как было сказано, принципиально для Годара. Зритель сам становится собственной картиной, он дается себе в виде зрелища, внутреннее восприятие возвращается в форме внешнего. Точка осуществляет годаровскую проекцию. Поэтому и монтаж начинает пониматься режиссером как соединение точек: «существуют лишь связи, но нет кадров», «кадр — это третье изображение на пересечении двух, между склейками» — на пересечении, то есть в точке.

Человек, проникающий сквозь эти точки касания на экран, человек как зрелище для самого себя, неожиданно начинает творить себя в виде проецируемых корпускул — точек, испускаемых вовне. Именно в таких категориях Годар в «Отрывочных мыслях» описывает трансформацию девочки на экране, девочки, чье движение было расфазировано и подвергнуто ритмической деформации.

Только проникая внутрь изображения, входя в его зазеркалье, человек становится и зрителем и творцом одновременно. Именно в этом контексте и следует, на мой взгляд, понимать неожиданное обращение Годара к образу Христа. Христос оказывается Богом (творцом) в той мере, в какой он создает свой собственный образ — иными словами, входит в собственное изображение. «Святой Павел говорил, что образ обретет полноту в воскрешении. Это не совсем верно по отношению к техническому воскрешению Христа, который, если можно так сказать, заплатил за свой образ», — заявляет Годар. Что значит «заплатил за свой образ»? Это значит, что он отказался от себя как Бога, дал себя распять как человека, чтобы образ его обрел полноту. Не скрывается ли здесь метафора всей годаровской концепции кинематографа, согласно которой режиссер, зритель должны отказаться от своей «божественной» позиции вовне, перед экраном, покинуть предписанное им место идеального субъекта линейной перспективы, сверхчеловека. Бога, чтобы проникнуть внутрь изображения и стать образом самого себя — образом собственного зрения, мышления, картиной, предназначенной для других?

Но этот переход, это превращение человека в фильм должны следовать и иным путем, путем проекции изнутри вовне: «И тогда ты уже больше не пишешь в памяти, ибо она уже здесь, совершенно белая, белый экран, белая ткань, белое белье, подобное плату Вероники, мы бы сказали — тело фильма, Вероника говорила о теле Христа».



1956

«...Исправим при монтаже» — это выражение, верное для Джеймса Крюзе, Гриффита, Штрогейма, уже едва ли применимо к Мурнау, Чаплину и совершенно несправедливо для всего звукового кино. Почему? Потому что в таких фильмах, как «Октябрь» (и это относится еще в большей степени к «Que Viva Mexico!»), монтаж — прежде всего, суть режиссуры. Нельзя без риска отделить одно от другого. Это все равно, что постараться отделить ритм от мелодии. «Елена»²², так же как и «Аркадин»²³, — модели монтажа, потому что каждый из этих фильмов — своего рода модель режиссуры... В таком случае, аксиома «исправим при монтаже» становится типично продюсерской. Наибольшее, что может внести в лишенный интереса фильм корректно сделанный монтаж, — это как раз ощущение постановки. Он придаст непосредственности съемки ту элементарную грацию, к которой равнодушны сноб или любитель, или превратит случайность в предопределенность. Можно ли придумать лучшую похвалу тому, что случайная публика с полным основанием принимает за раскадровку?

Если мизансцена — это взгляд, то монтаж — это биение сердца. И то, и другое подразумевает предвидение. Но то, что мизансцена стремится предвидеть в пространстве, монтаж ищет во времени. Предположим, вы видите на улице девушку, которая вам нравится. Вы в колебании: пойти ли вам за ней? Четверть секунды. Как передать это колебание? На вопрос: «Как с ней заговорить?» ответит мизансцена. Но чтобы выразить другой вопрос: «Буду ли я ее любить?», вы вынуждены обратить внимание на ту долю секунды, когда рождаются оба вопроса. Может быть, монтаж будет куда эффективней собственно мизансценирования для точной и выразительной передачи длительности мысли или ее внезапного рождения по ходу повествования. Когда следует применять его? Не желая играть словами, все же скажу: каждый раз, когда этого требует ситуация, когда внутри кадра шокое воздействие должно сменить арабеску, когда органическое развитие фильма вынуждает вместе со сменой кадра перейти от изложения интриги к описанию персонажа. Этот пример свидетельствует о том, что разговор о мизансцене автоматически влечет за собой и разговор о монтаже. Когда эффект монтажа оказывается сильнее эффекта мизансцены, гармония последней удваивается, непредсказуемое приоткрывает тайну своими чарами, действуя подобно тем математическим операциям, которые обнаруживают неизвестную величину.

Тот, кто дает увлечь себя монтажу, уступает и соблазну короткого кадра. Каким образом? Превращая взгляд в основу своей игры. Монтирование в соответствии с осью взгляда — это почти определение монтажа, его наивысшее устремление и одновременно его подчинение мизансцене. Монтировать так — это обнаруживать душу там, где царит дух, это видеть страсть за хитросплетениями замысла, это победа сердца над разумом, достигнутая благодаря разрушению понятия пространства во имя понятия времени. Знаменитая сцена с оркестровыми тарелками в новой версии «Человека, который слишком много знал»²⁴ — лучшее тому доказательство. Ощущение оптимальной длительности такого рода сцены — это уже монтаж, точно так же, как необходимый при съемках учет будущих склеек. Гениально мизансценированный фильм производит впечатление ряда сцен, подклеенных друг к другу, а гениально смонтированный фильм производит впечатление

²² «Елена и мужчины» (1956) — режиссер Ж. Ренуар.

²³ «Тайное досье» («Мистер Аркадин». 1955) — режиссер О. Уэллс.

²⁴ Фильм режиссера А. Хичкока, 1956.

исчезновения всякой мизансцены. Если отбросить сюжет, то битва в «Алекサンドре Невском», с точки зрения кинематографической, ничем не уступает «Навигатору»²⁵.

Одной из целей постановки, так же как и монтажа, является передача впечатления длительности через движение, впечатления крупного плана через общий план. У монтажного стола импровизируют, придумывают точно так же, как и на съемочной площадке. Движение камеры, разрезанное на четыре части, может быть эффективней, чем сохраненное в первоизданном виде. Обмен взглядами, если использовать уже приведенный пример, может быть передан с необходимой силой лишь через умелый монтаж. Когда в «Темном деле» Бальзака Перад и Корантен врываются в салон Сен-Синь, самой первой они видят Лорансу: «Ну, теперь ты в наших руках, крошка» — «Вы ничего не узнаете». Гордая молодая женщина и шпионы Фуше с одного взгляда узнали друг в друге смертельных врагов. Этот чудовищный обмен взглядами, в силу своей скупости, будет куда лучше передан простой восьмеркой, чем любым трэвлингом или заранее обдуманной панорамой. Здесь необходимо передать, сколько времени продлится борьба, на какой почве она будет разворачиваться. В итоге, монтаж одновременно и отрицает, и готовит мизансцену; одно зависит от другого. Ставить — значит конструировать, а о конструкциях говорят, что они смонтированы — хорошо или плохо.

Вот почему утверждение, что режиссер должен непосредственно контролировать монтаж своего фильма, означает также и то, что монтажер, в свою очередь, должен оторваться от запаха клея и пленки ради жара софитов. Блуждая по съемочной площадке, он точно узнает, в чем именно заключен интерес данной сцены, в чем ее сильные и слабые стороны, почему собственно производится смена плана; а, следовательно, при монтаже он уже не будет руководствоваться только навыком монтировать по движению, этим неоспоримо азбучным принципом, он будет вынужден отказаться от излишне механического способа монтирования, столь очевидного, например, у Маргариты Ренуар, которая часто обрезает сцену, едва в ней возникает что-то интересное. И первые шаги монтажера, блуждающего по съемочной площадке, станут первыми шагами кинематографиста.

Монтаж, моя прекрасная забота

Cahiers du cinéma N°65, декабрь 1956

²⁵ Фильм режиссера Б. Китона, 1924.

Изобретение кинематографа основывается на гигантском заблуждении: можно регистрировать изображение человека и воспроизводить его в проекции до скончания веков. Иными словами, оно основывается на вере, что целлулоидная лента сохраняется лучше, чем книга, кусок камня или даже память. Эта странная вера привела к тому, что от Гриффита до Брессона история кино неотделима от истории его ошибок: ошибочного стремления выразить идеи лучше, чем музыка, описывать действие лучше, чем роман, изображать чувства лучше, чем живопись. Короче, можно сказать, что *errare cinematographicum est*.²⁶

(...)

Когда начинается кино? Несомненно, как и иные искусства, в момент, когда формы становятся стилем. Но нам следует условиться относительно стиля, ведь стиль — это вопрос морали. Это... впрочем, не знаю. Например, дистанция, которую сохраняет Мидзогути, или приближение, которое осуществляет Орсон Уэллс... Стиль... как бы это выразить? Это та реальность, которую создает для себя сознание. Мне кажется, таково же определение свободы, данное Гегелем. Однажды, защищая «Короля в Нью-Йорке» Чаплина, Росселлини сказал: «Это фильм свободного человека». В сущности, об этом и речь. Чтобы делать кино, достаточно снимать свободных людей.

Из комментария Годара к пластинке по фильму «Женищина — это женищина»

²⁶ Кинематографии свойственно заблуждаться (лат).

Наши первые фильмы были в полной мере фильмами синефилов. Можно было даже откровенно цитировать то, что уже показывалось в кино. Ко мне это относилось с особой очевидностью. Я мыслил, отталкиваясь от абсолютно кинематографического контекста. Некоторые кадры я снимал, имея в виду те, что уже знал у Преминджера, Кьюкора и т.д. (...) Я всегда сохранил вкус к цитатам. Отчего меня за это упрекать? В жизни люди цитируют то, что им нравится. Следовательно, и мы вправе цитировать то, что нравится нам. Итак, я показываю людей, которые цитируют: правда, я делаю так, чтобы мне нравилось то, что они цитируют. В подготовительные материалы к фильму я вношу какую-нибудь фразу Достоевского, если она мне нравится. Зачем ограничивать себя? Если вам хочется что-то сказать, есть только один выход: сказать это.

К тому же «На последнем дыхании» принадлежал к такому роду фильмов, где все было дозволено, такова была его природа. Все, что бы только люди ни делали, могло в него включаться. Таков был исходный принцип. Я говорил себе: Брессон уже был, «Хиросима»²⁷ уже снята, определенный тип кино подходит к концу, может быть с ним уже покончено, следовательно, поставим точку и покажем, что все возможно. Я, собственно, хотел оттолкнуться от традиционной истории и переснять, но совершенно иначе, все то кино, которое уже было снято. Я также хотел создать впечатление, будто выразительные средства кино только что открыты или дать их ощутить как недавно найденные. Диафрагма в начале эпизода демонстрировала возможность возвращения к истокам кино, а наплыв возникал совершенно естественно, как будто он только что был изобретен. (...)

Теперь я лучше знаю, как следует поступать: я записываю ударные моменты фильма, из которых составляется интрига, заключающая семь или восемь таких моментов. Когда мне в голову приходят идеи, остается только решить, за каким моментом, какой сценой их лучше закрепить. Поиску идеи способствует декор. (...) Я не могу понять, как можно искать натуру после завершения сценария. Прежде всего следует думать о декоре. Часто, когда написано: «Он вошел в комнату», сценарист думает о той комнате, которую знает он, а фильм снимается другим человеком, который думает о другой комнате. Отсюда все идет наперекосяк. В разной обстановке люди живут по-разному. Мы живем на Елисейских полях. Но до фильма «На последнем дыхании» никто не показывал, что это значит. Мои персонажи видят эту улицу шестьдесят раз в день, и я хотел их показать именно на ней. (...)

Ужасно то, что в кино необычайно трудно осуществить нечто вполне естественное для живописца: он останавливается, отходит, отчаивается, вновь берется за кисть, изменяет. Он творит так, как хочет.

Но подобный метод хорош не для всех. Существуют два типа кинематографистов. Подобные Эйзенштейну и Хичкоку записывают свой фильм до последней детали. Они знают, чего хотят, они держат весь фильм в голове и все фиксируют на бумаге. Съемки — это лишь практическая реализация замысла. Необходимо построить нечто максимально соответствующее тому, что было придумано. К таким режиссерам относятся Рене и Деми. Иные, вроде Руша, не очень хорошо знают, что они будут делать, и они ищут. Фильм и есть такого рода поиск. Они знают, что к чему-то они придут — и у них есть для этого средства — но к чему именно? Режиссеры первого типа делают фильмы-круги, режиссеры второго типа — фильмы-прямые линии. Ренуар — один из немногих, кто сочетает в себе оба типа, и в этом его очарование.

Росселлини — это особый случай. Он один наделен точным и всеобъемлющим видением вещей. Поэтому он снимает их единственно возможным способом. Никто не может снять сценарий Росселлини, ставящий перед другими вопросы, которые перед ним даже не возникают. Его видение мира так же точно, как и видение детали, вне зависимости от того, формальное оно или нет. Его кадр прекрасен потому, что точен, у большинства же кадр приобретает точность оттого, что он прекрасен. (...)

²⁷ «Хиросима, любовь моя» (1950) — фильм режиссера А. Рене.

Красота, великолепие правды имеют две стороны. Есть кинематографисты, которые ищут правды, и, находя ее, одновременно находят красоту. Эти две стороны обнаруживаются в документальном и игровом кино. Некоторые начинают в документальном кино и кончают в игровом, как Флаэрти, который в итоге пришел к постановке очень выстроенных фильмов: иные начинают и игровом и приходят к документальному — Эйзенштейн, нашедший себя в монтаже, в конце снимает «Que viva Mexico!»

Кино — это единственное искусство, которое, согласно наблюдению Кокто (кажется, в «Орфее»), снимает работу смерти. Человек, которого снимают, стареет и умрет. Потому и снимается то, как работает смерть. Живопись неподвижна; кино интересно потому, что оно фиксирует жизнь и смертную сторону жизни. (...)

Мне кажется, я, скорее, начинаю с документального кино, чтобы придать ему истинность игрового. Вот почему я всегда работал с профессиональными и превосходными актерами. Без них мои фильмы были бы хуже.

Особенно интересует меня театральный аспект. Уже в «Маленьком солдате», где я стремился приблизиться к конкретике, я заметил: чем ближе я к ней, тем ближе я к театру. «Жить своей жизнью» — одновременно и очень конкретен, и очень театрален. Я бы хотел снять пьесу Саши Гитри. Я бы хотел снять «Шесть персонажей в поисках автора», чтобы с помощью кино показать, что такое театр. Будучи реалистом, открываешь театр, а будучи человеком театра... Это ящики «Золотой кареты»²⁸: за театром таится жизнь, а за жизнью — театр. Я отталкивался от воображаемого и открыл реальность; но за реальностью вновь находится воображаемое.

В кино, говорил Трюффо, есть зрелищная сторона — это Мельес, и область Люмьеров — это исследование. Анализируя себя сегодня, я вижу, что в глубине души всегда хотел заниматься исследованием, но в форме зрелища. Документальная сторона — это показ человека в определенной ситуации. Зрелищность возникает, когда из этого человека делают гангстера или тайного агента. Зрелищность проникает в фильм «Женщина — это женщина» в силу того, что героиня — актриса, а в «Жить своей жизнью» потому, что там героиня — проститутка. (...)

Я достигаю театрального реализма. Театр также обладает тем единством, которое сопротивляется всякой ретуши. Во всяком случае, реализм никогда в полной мере не является правдой, а кинореализм — обязательно поддельный. Я приближаюсь к театру также и через слово: в моем фильме нужно слушать, как творят люди, тем более, что они часто повернуты спиной, и их лица не видны. Звук — это нечто предельно реалистическое. Он напоминает мне о первых звуковых лентах. Я всегда любил звук первых звуковых фильмов, в нем заключалась исключительная правдивость, ведь в них впервые заговорили люди.

Общее представление о фильме я получил благодаря одной фразе Чаплина, заметившего: трагедия — это жизнь, снятая крупным планом; комедия — это жизнь, снятая общим планом. Я сказал себе: я сделаю комедию на крупном плане; фильм будет трагикомедией. (...)

Я люблю неожиданности. Если заранее известно, что будешь делать, то делать это нет нужды. Если зрелище записано с начала и до конца, зачем его снимать? Зачем нужно кино, если оно следует за литературой? Когда я пишу сценарий, мне тоже хочется все изложить на бумаге, но мне это не удается. Я не писатель. Создание фильма — это взаимоналожение трех операций: размышления, съемки и монтажа. Все не может содержаться в сценарии: если в нем есть все, если люди уже плачут или смеются, читая его, остается лишь его напечатать и продавать в книжном магазине.

Из интервью, подготовленного Жаном Колле, Мишелем Делаэй, Жаном-Андре Фиески, Андре С. Лабартом и Бертраном Тавернье.

«Cahiers du cinéma», № 138, декабрь 1962.

²⁸ Фильм режиссера Ж. Ренуара, 1953.

... Делать документальный фильм — не значит красть жизнь, дремлющую в подземельях синематек, но означает освобождение реальности от видимости, придание ей того первичного состояния, в котором она обретает самодостаточность: в то же время это поиск того мгновения, когда она кончается. Съемка — это фиксация события и качества знака, и именно в тот момент, когда незаметно (и тогда это сцена из «Лолы»²⁹), грубо (и тогда это кадр, принадлежащий Фуллеру), таинственно (как в фильмах Бунюэля). логически (как в эпизодах «Путешествия в Италию»³⁰) значение свободно рождается из знака, детерминирующего и предопределяющего это значение. (...)

Что же касается неправильного монтажного стыка, то великолепный, волнующий, эйзенштейновский образец его, кстати непосредственно взятый из «Потемкина», будет использован у нас в одной из сцен. Мы видим на общем плане прапорщика царской армии, снимающего фуражку с головы юной партизанки, такой же русой, как пшеница ее колхоза. И следующем кадре мы видим повторение того же жеста на крупном плане. И что же? Что такое стык, как не переход от одного кадра к другому? Этот переход может осуществляться плавно — и такой монтажный стык в течение сорока лет оттачивался монтажерами американского кино, которые от детективов к комедиям, от комедий к вестернам закрепляли и совершенствовали принцип точного стыка через резку одного жеста, одного положения, и делалось это ради того, чтобы не нарушать мелодического единства сцены; короче, это был стык ручной работы, прием письма. Но можно также переходить от кадра к кадру не ради изящества письма, но ради достижения драматического эффекта. Таков стык Эйзенштейна, противопоставляющего одну форму другой и одновременно нерасторжимо их связывающего. В подобном случае переход от общего плана к крупному будет переходом от минора к мажору в музыке, или наоборот. Короче говоря, стык — это своего рода рифма...

Огонь на карабинеров

Cahiers du cinéma, № 146 август 1963

²⁹ Фильм режиссера Ж. Деми, 1961.

³⁰ Фильм режиссера Р. Росселлини, 1953.

... Жизнь заполняет экран, как вода ванну, из которой она выливается с той же скоростью. Жизнь проходит, и воспоминание, которое она о себе оставляет, принимает обличье ее изображения. (...) Жизнь исчезает с темных экранов наших залов, подобно Альбертине, бежавшей из тщательно запертой комнаты врага Сент-Бёва³¹. Хуже того, я совершенно не могу уподобиться Прусту и утешаться превращением этого сюжета в объект творчества. (...) Стоило мне поверить, что я снял жизнь, как она убегала от меня, и я напоминал Уильяма Уилсона³², который вообразил, будто увидел на улице своего двойника, стал его преследовать, убил и обнаружил, что это был он сам, а оставшийся в живых на самом деле был лишь двойником убитого. Как говорится, такое вот с Уилсоном случилось кино! Если принять это выражение буквально, мы получим неплохое представление о кинематографических проблемах или косвенное определение их — когда воображаемое и реальное отчетливо разделены и, вместе с тем, нерасторжимы, как поверхность ленты Мёбиуса, имеющая одновременно одну и две стороны, как техника синема-верите, одновременно являющаяся и техникой лжи. Все это, по меньшей мере, приводит в растерянность. Вот, наверное, почему трудно сказать что-либо о кино — ведь у разных кинематографистов, у Сергея Эйзенштейна, как и у Жана Ренуара, цели и средства неотделимы друг от друга, ведь, как сказал бы Малро, нам приходится слышать ушами звук нашего голоса, который мы привыкли слышать горлом. Можно, вроде бы, обойтись «Нагрой» или «Телефункеном»³³. Но на этом дело не кончается. В конце концов, мы признаем за наш собственный голос тот, который звучит из динамиков, и все же, услышанный ухом, он совсем другой; точнее, он — это другие, и нам выпадает непростая задача слушать других собственным горлом. Это двойное движение, проецирующее нас на другого и одновременно возвращающее нас внутрь самих себя, дает физическую дефиницию кинематографа. Я настаиваю на слове «физическую», которое следует понимать самым непосредственным образом. Чтобы отличить кино от других искусств, я бы даже сказал — «осязаемую». Смертный звук кларнета у Моцарта — живой, метафизический, болезненный, чарующий, какой угодно, но только не осязаемый. Вы можете говорить о нем часами, писать о нем книги, может быть он, в сущности, для того и создан, чтобы облегчать нам жизнь. То же самое можно сказать о красном цвете у Матисса или зеленом у Делакруа, о которых Арагон или Бодлер будут говорить с нами часами, к нашему вящему, но, возможно, еще более к их собственному удовольствию. И вместе с тем, кому придет в голову часами говорить о страданиях Ян-Гуй-Фэй³⁴, о трамвае из «Восхода солнца»³⁵, о сыщике Марке Диксоне³⁶, о чарующих и трагических глазах Луизы Райнер³⁷? (...) Как видим, трудно говорить о кино. Искусство просто, но невозможна критика явления, не обладающего единством, явления, в котором лицевая сторона — она же и оборотная, которое одновременно, и всегда физически, не будем об этом забывать, приближается и удаляется. Словом, знать кино, кажется, так же трудно, как Восток Клоделя, цитирую: «нет такой дороги, по которой я должен идти». (...) В этом смысле можно сказать, что «Пьеро» не является фильмом в полном смысле слова. Это, скорее, попытка сделать кино. А кино, возвращая нам реальность, напоминает о том, что все же следует жить.

Пьеро, мой друг

«Cahiers du cinéma», № 171, октябрь 1965.

³¹ Имеется в виду М. Пруст и его роман «Исчезнувшая Альбертина».

³² Герой одноименного рассказа Э. По.

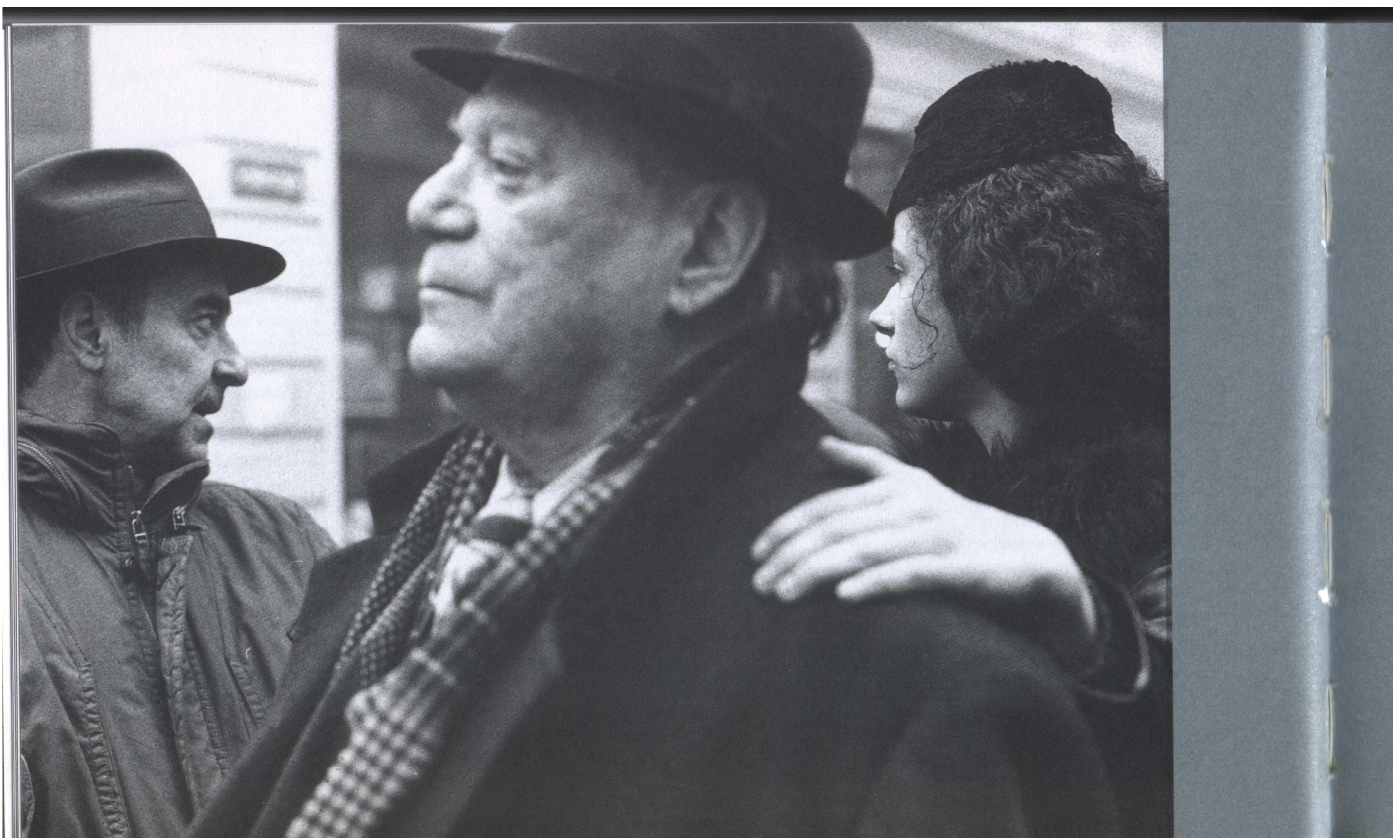
³³ Типы магнитофонов.

³⁴ Имеется в виду фильм режиссера К. Мидзогути «Екихи» («Императрица Ян-Гуй-Фей»), 1955.

³⁵ Фильм режиссера Ф.В. Мурнау, 1927.

³⁶ «Марк Диксон, детектив» — французское прокатное название фильма Отто Преминджера «Там, где кончается тротуар» (1950).

³⁷ Австрийская актриса (р. 1910) снималась в немецком и американском кино.





...Я лично не выношу непристойностей. Например, когда два человека целуются. Я показал подобную сцену только один раз в «На последнем дыхании» с Бельмондо и Джин Себерг. И никогда себе этого больше не позволял. В моих фильмах есть объятия, ласки, но нет поцелуев. Поцелуй — это самое интимное, самое личное, а потому наименее демонстрируемое. На большом экране — это отвратительно. Когда люди целуются на улице, я не смотрю на них. Я уважаю их интимность. Секс — это нечто иное. Его можно изучать и снимать, как изучают и снимают любовь. Что вовсе не означает, будто удалось разгадать тайну любви. Меня лично эта тайна завораживает. Каким образом чувство, то есть нечто воображаемое, вызывает столько радости и столько физического страдания? Я бы хотел однажды показать, не ради осуждения или воспевания, просто показать тот момент, когда чувство вторгается в тело, физиологически воплощается. Пруст тридцать лет писал восемь томов о чувстве. И мы все еще хотим знать, почему и как это происходит.

По отношению к любви я испытываю ту же смесь отстраненности и зачарованности, что и по отношению к актерам. Как можно быть актером? Я этого не могу понять. Они одновременно и чудовища, и дети. У меня с ними очень сложные отношения. Я не обращаюсь к ним. Это сложно, потому что они — как больные дети, которых постоянно нужно подбадривать. Они страдают от неспособности выразить себя. Из-за этого, впрочем, они и стали актерами. Это дети, которые хотели бы говорить с момента своего рождения, а поскольку это им не удается, они заимствуют выражения у других. Судьба актера глубоко волнует меня, потому что весь он соткан из слабостей. Я совсем не считаю, подобно Камю, что актер похож на Дон Жуана, то есть следует множеству судеб сразу. Дело в том, что они не имеют никакой судьбы и знают об этом. Они не обретают множества жизней, но, напротив, каждый раз осознают свою увечность. Между творцом и актером такое же расстояние, как между «быть» и «иметь». Актер не существует. Но, несмотря на это, я совершенно не согласен с Брессоном, когда он говорит, что не может быть хороших профессиональных актеров. Я восхищаюсь Робером Брессоном, одним из величайших наших режиссеров, но не могу удержаться от мысли, что по отношению к профессиональным актерам его позиция в чем-то смахивает на расизм. Разумеется, режиссерский идеал — это свежесть, подчинение и отсутствие театральности. Но все это зависит от режиссера.

Иными словами, мне кажется, что нам предстоят открытия буквально во всех областях. Но они достижимы только при одном условии: надо бежать от американского кино. Если хотите, мой способ протеста против советско-американской смычки — это сожаление о том, что советские сегодня мечтают- подражать Голливуду, именно в тот момент, когда американцам совершенно нечего нам сказать. До настоящего времени мы жили в закрытом мире. Кино питалось кино. Оно подражало само себе. В моих первых фильмах я сам обнаружил, что делаю нечто потому, что уже видел это в кино. Если я показывал инспектора полиции, вынимающего револьвер из кармана, то не из-за того, что это вытекало из логики ситуации, а потому, что я уже видел в другом фильме, как инспекторы полиции таким же образом и в тот же момент вынимали свои револьверы. То же самое произошло и в живописи. Были эпохи организации и имитации, и эпохи разрыва. Мы живем в эпоху разрыва. Следует вернуться к жизни. Сегодня следует идти навстречу современной жизни и увидеть ее, как будто впервые.

Современная жизнь

Из высказываний, записанных Сильвенем Регаром.

Le Nouvel Observateur, № 100, 12 октября 1966.

Нужно описывать «совокупность» и ее части (...) одновременно и как объекты, и как субъекты. Другими словами, нельзя не учитывать того факта, что все вещи существуют одновременно и изнутри, и снаружи. Можно выразить это наглядно, снимая здание извне, а потом изнутри, как если бы мы входили внутрь куба, предмета. То же самое верно и по отношению к человеку: обычно его лицо видно снаружи. Но как он сам видит то, что его окружает? Я хочу сказать, как он физически ощущает свои отношения с другим и с миром? (Мальро говорил: «Мы слышим голос других ушами, а свой собственный — горлом».) Я хотел бы, чтобы это ощущение всегда присутствовало в фильме, было ему внутренне присуще.

Теперь, если проанализировать проект моего фильма³⁸, обнаружится, что мой подход можно разделить на четыре большие части:

1. — ОБЪЕКТИВНОЕ ОПИСАНИЕ (или, как сказал бы Понж, по меньшей мере попытка описания):

а) объективное описание объектов: домов, машин, сигарет, квартир, магазинов, кроватей, телевизоров, книг, одежды, и т.д.;

б) объективное описание субъектов: персонажей, Жюльетты, американца, Робера, парикмахера, Марианны, путешественников, автомобилистов (...) и т.д.

2. — СУБЪЕКТИВНОЕ ОПИСАНИЕ (или, по меньшей мере, попытка):

а) субъективное описание субъектов: плавным образом, посредством чувств; иными словами, с помощью более или менее сыгранных сцен с диалогами:

б) субъективное описание объектов: декорации, увиденные изнутри, когда мир находится снаружи, за стеклами, по ту сторону стен.

3. — ПОИСК СТРУКТУР (или, по меньшей мере, попытка).

Иначе говоря, $1+2=3$. Иными словами, сумма объективного и субъективного описаний должна привести к открытию некоторых более общих форм, позволить открыть не глобальную и обобщающую истину, но своего рода «чувство общности», нечто в сфере чувств, соответствующее законам, которые следует найти и применить ради жизни в обществе. (Драма как раз заключается в том, что мы обнаруживаем не гармоническое общество, а общество, слишком склонное к потреблению.)

Эта третья часть соответствует глубинной сущности фильма, который является попыткой описания целого (существ и вещей), так как между теми и другими не проводится различия и для упрощения говорится о существах как о вещах и о вещах как о существах. И такое сознание справедливо, поскольку оно задается самим движением кинематографа, направляющим меня именно к этим существам и именно к этим вещам. (Как сказал бы Штернберг и его рыбы³⁹: я думаю, следовательно, кино существует.)

4. — ЖИЗНЬ.

Иначе говоря, $1+2+3=4$. Иными словами, возможность выявить некоторые явления общего порядка, не отказываясь от описания конкретных событий и чувств, в конце концов подводит нас гораздо ближе к жизни, чем это было бы в начале. Может быть, если фильм удастся (и пусть так случится, если не на всем протяжении, то хотя бы в некоторые моменты, в некоторых кадрах или шумах), в нем обнаружится то, что Мерло-Понти называл «единичной экзистенцией» человека, в частности Жюльетты.

Затем нужно хорошо перемешать эти четыре части между собой.

В конце концов, нужно, чтобы мне удалось иногда, не всегда, но иногда, создать ощущение большой близости к людям.

³⁸ Речь идет о фильме «Две или три вещи, которые я о ней знаю».

³⁹ Годар, к которому мы обратились за разъяснением этой фразы, не смог вспомнить, что он имел в виду двадцать четыре года тому назад, указав при этом на три возможных варианта: либо это намек на какое-либо высказывание Дж. фон Штернберга, либо на текст французского писателя Жака Штернберга, либо на рисунок американского графика Сола Стейнберга.

В итоге, если поразмыслить, то сделать фильм такого рода — это все равно, что захотеть создать социологическое эссе в форме романа, имея в своем распоряжении только музыкальные ноты.

Является ли все это кино? И прав ли я в своем желании продолжать его делать?

Мой подход в четырех частях

L'Avant-Scene Cinéma, № 70, май 1967.

Логика может выражаться тысячью способов. Приведем пример: один из излагаемых текстов — это речь Бухарина⁴⁰, После ее чтения появляется титр: «Эта речь была произнесена Бухариным...» и т.д. Затем мы видим фото обвинителя Бухарина. Конечно, можно было показать портрет Бухарина, но нужды в этом не было, так как мы уже видели его в образе человека, читавшего его речь. Значит, надо показать его противника: Вышинского, а в данном случае — Сталина. То есть: фотографию Сталина. А поскольку от лица Бухарина говорил молодой человек, мы показываем фотографию молодого Сталина. Это отсылает нас к эпохе, когда молодой Сталин уже боролся с Лениным. Но Ленин в это время был женат. И одним из злейших врагов Сталина, который уже интриговал против Ленина, была жена последнего. Итак, после кадра молодого Сталина мы помещаем кадр Ульяновой. Это логично. А что должно за этим следовать? Так вот, дальше идет то, что покончило со Сталиным: ревизионизм. Тогда мы видим Жюльетту, читающую объявление во «Франс-Суар», где Советская Россия рекламирует царские памятники. Этот кадр возникает сразу после того, как мы уже увидели молодыми всех тех, кто расстрелял царя. Получается своеобразная теорема, представляющая в виде головоломки: следует искать, какой кусок точно стыкуется с другим. Нужно делать выводы, умозаключения, продвигаться наощупь. Но, в конечном счете, существует одна — единственная возможность состыковки, даже если для ее обнаружения приходится испытывать множество комбинаций. (...)

Я не особенно люблю Фуко потому, что он говорит нам: «В такую-то эпоху люди думали так и так, а начиная с такого-то времени, стали думать, что...» Как бы я того ни хотел, разве можно быть в этом совершенно уверенным? Именно потому мы и стремимся делать наши фильмы: ради того, чтобы будущие Фуко не могли утверждать подобные вещи с такой самонадеянностью. Сартр также не избежал этого греха. (...)

Совершенно невероятны «чтения», например. В конце концов, я полагаю, что читающие люди исключительно интересны для съемок. Почему их не снимает ни один режиссер? Съемка читающего человека сама по себе могла бы быть гораздо интересней, чем большинство фильмов. Почему бы кино не стать просто изображением людей, читающих прекрасные книги? А почему бы не показывать их по телевидению, особенно сейчас, когда люди совсем перестали читать? А те, кто умеет рассказывать или изобретать, как Полянский, Жионо, Дониоль, изобретали бы и рассказывали прямо перед камерой. И их бы слушали, потому что когда кто-то рассказывает историю, и она нравится, его слушают часами... Кино, таким образом, подхватило бы традицию и переняло бы функцию восточного рассказчика. В тот день, когда люди перестали интересоваться рассказчиками, очень многое было утеряно. Но идеология, определяющая, каким «должно» быть зрелище, так сильна, так глубоко укоренена, что кинозрители, даже если бы их очень увлекла рассказанная история, выходя из «Гомон-Паласа» или из «Амбассад», были бы в ярости от одного подозрения, что над ними посмеялись и украли их деньги. (...)

В действительности я ничего не разрушаю. Или, вернее, я разрушаю лишь некую идею изображения, некоторый способ мыслить то, каким оно должно быть. Но я никогда не осмысливал этого в категориях разрушения... Я, собственно, хотел проникнуть *внутрь* изображения, поскольку большинство фильмов сделаны *снаружи* изображения. Чем является изображение само по себе? Отражением. Но разве отражение в стекле имеет глубину? Так вот, обычно в кино мы остаемся перед этим отражением, вне его. Я же хотел увидеть оборотную сторону изображения, увидеть его сзади, как если бы мы были не перед экраном, а за ним. Или, вернее: внутри изображения. Точно так же некоторые картины создают впечатление, что ты находишься в их глубине. Или заставляют думать, что пока ты остаешься снаружи, ты ничего не поймешь. В «Красной пустыне» у меня было ощущение, что цвета находятся не перед камерой, *но в камере*. (...)

Сегодня, и уже давно, Бергман достиг такой стадии, когда фильм создается самой камерой, а все, что не является изображением, уничтожается. Из этого надо было бы сделать аксиому для монтажа. Вместо того, чтобы следовать утверждениям типа: «нужно правильно собрать куски, следуя тем или иным правилам», надо было бы сказать: нужно убрать все то, что может быть сказано словами. Если, конечно, не перевернуть эту аксиому и не следовать иному принципу: оставлять нужно лишь то, что говорится — так, например, поступает Штрауб. В «Китайке» мы, скорее, сохранили то, что говорится. Но результат принципиально отличается от Штрауба потому, что говорят совсем другие

⁴⁰ Имеется в виду фильм «Китайка».

вещи. Бунюэль⁴¹ убрал все, что говорилось, ибо даже то, что говорится, изображено. В этом фильме есть необыкновенная свобода — впечатление, что Бунюэль музицирует в кино так, как, вероятно, Бах играл на органе в конце своей жизни.

Бороться на двух фронтах

Из беседы с Жаком Бонтаном, Жаном-Луи Комолли, Мишелем Делаэй и Жаном Нарбони.

Cahiers du cinéma, № 194, октябрь 1967.

⁴¹ Речь идет о фильме «Дневная красавица». 1966.

Когда было изобретено телевидение, кинематографисты не захотели им заниматься, потому что были слишком глупы, оболванены самим кинематографом. Им занялись почтовые служащие и инженеры, одним словом — чиновники, и с тех пор так и повелось. Телевидение, созданное чиновниками, повсюду пошло в услужение государству. И отсюда с самого начала идет различие между кино и телевидением. (...) И они сказали себе: «Мы занимаемся информацией». Это, как если бы почтальон, плохой почтальон, сказал: «Я сам буду писать письма, потому что я осуществляю коммуникацию: людям больше не нужно писать, я это буду делать вместо них». И затем плохой почтальон распространяет плохие письма, которые он сам написал. (...) Выход из положения — это изобрести независимое народное теле-кино... (...)

Так получилось, что телевидение приняло эстафету у кино и сказала: «В конце концов, мы делаем то, чего хотят зрители». Дело в том, что эти люди называют народ «зрителями», и это само по себе означает, что они выносят народ за скобки, давая ему ложное обозначение.

Продюсеры и правительство считают себя специалистами, знающими, что именно нужно говорить зрителям, вот почему они полагают, будто сами могут делать это на телевидении. В частном секторе правительство доверяет ту же роль продюсерам из тех, кто делает фильмы «для зрителей». (...)

Кино, которое следует снимать, как раз не должно быть репортажем, потому что репортаж — всегда представитель чего-то. Репортаж сам по себе ничего не значит. Ведь сталинский репортер, снимавший фильм о концлагерях в Сибири, разумеется, не представляет историческую ситуацию. (...) Необходим теоретический взгляд. Кино — изображения и звуки — это непрекращающаяся теория в столкновении с практикой. Более того, оно становится все более и более «теоретическим», — иными словами, иллюстрацией к теории кино... скажем голливудского, которое тоже теория. Занук делает фильмы, русское государство делает фильмы, но все они соответствуют более или менее той же теории. Они называют это — делать фильмы для зрителей. Эта теория стала дурной потому, что она оторвалась от какой бы то ни было практики, от той самой действительности, которой она питалась, и стала теорией привилегированных, кому бы ни принадлежали привилегии. (...)

Есть еще теория, согласно которой изображения и звуки должны быть рентабельными. По этой теории ваше отражение в зеркале должно приносить деньги. Это очень мощная теория, раз она господствует в мире. (...) Когда изобрели телевидение, то оно было одновременно и теорией, и практикой. Теория — это «искусство» (если хотите); практика — это жизнь. (...) Люмбер снимал трамваи и рабочих, выходящих с ею фабрик, но изобрел-то он теорию, касающуюся этой практики, и все вместе было названо — кино, то есть сначала «изображения», а потом «изображения и звуки». В целом я называю практикой живую жизнь, а теорией — искусство. (...) Вот почему я говорю, что кино — это одновременно и теория, и практика. То же самое и литература, но в кино это осознаешь лучше, следовательно теоретически оно ближе к практике. Кино — это ты и твое зеркало. (...)

Существует некто, «человек», и затем существует изображение. Кино — это нечто, происходящее между тем и другим. Существуют люди, продюсеры, а в случае с телевидением — государство, которые говорят; «Мы берем себе зеркало и решаем, что оно должно быть именно таким, а не другим, и неважно, что находится перед зеркалом». А кроме того, есть авторы фильмов, «художники», они пришли и сказали: «Нет, это не годится, если вы сделаете зеркало только такой формы». Действительно, нет никакого резона в том, чтобы именно продюсеры или государство решали, какой формы должно быть зеркало. Но есть и третья позиция, она заключается в следующем: «Плевать нам на зеркало, важно то, что находится перед ним». Это характерно для мечтающих о революции: они думают, что форму зеркала можно найти... «потом». Я считаю, что нужно думать сразу и о том, и о другом: практика — это то, что люди делают перед зеркалом, а теория — это зеркало. Поскольку теоретики, работающие внутри зеркала, забыли о тех, кто находится перед ним. я думаю, нужно войти в зеркало, чтобы что-то в нем обнаружилось, как Алиса в стране чудес, как ученые, как лингвисты. Те, кто решают остаться перед зеркалом, забывают о нем,

чтобы посвятить себя практической деятельности, надеясь, что жизненные условия позволят человеку изобрести новое зеркало.

Партизан и ученый.

Из беседы с Аленом Жюффруа.

Le fait public, № 2, январь 1969.

Фотография не является отражением реальности, она есть реальность этого отражения. (...)

«Иногда классовая борьба — это борьба изображения против изображения и звука против звука. В фильме — это борьба изображения против звука и звука против изображения». (...) Но в самом фильме, на целлулоидной пленке это выражается в чем-то диалогическом, а именно в борьбе звуков и изображений (Эйзенштейн).

Разве в репрезентации не существует такого момента, когда вступает в игру прибавочная стоимость? Когда воспроизводят реальность, разве не возникает прибавочная стоимость? Разве марксистская концепция прибавочной стоимости не является хорошим оружием борьбы против буржуазного понятия репрезентации? (...)

Телевидение и кино не регистрируют моменты реальности, но лишь диалектические моменты (...), противоречия, которые следует высветить светом классовой борьбы. (...)

Во время демонстрации империалистического фильма экран продает зрителю голос хозяина: голос льстит, подавляет или избивает. Во время демонстрации ревизионистского фильма экран — не что иное, как рупор голоса, делегированного народом, но не являющегося голосом народа, так как народ в молчании смотрит на свое собственное искаженное лицо. Во время демонстрации борющегося фильма экран — это просто черная доска или стена школы, дающие конкретный анализ конкретной ситуации...

Первые «английские звуки»

Cinéthique, № 5, сентябрь-октябрь 1969.

1972

Дорогая Джейн,

В рекламной брошюре, распространявшейся на фестивалях в Венеции, Карфагене, Нью-Йорке и Сан-Франциско в момент показа «Все в порядке», вместо кадров из фильма была помещена твоя фотография во Вьетнаме. Это было фото из журнала «Экспресс» начала августа 1972 года, и мы думаем, оно позволит нам очень конкретно поговорить о тех проблемах, которые поставил «Все в порядке». (...)

И вместе того, чтобы сейчас же и долго говорить о достоинствах и недостатках нашего фильма, мы предпочитаем попросить критиков, журналистов, зрителей сделать вместе с нами усилие и проанализировать эту твою фотографию во Вьетнаме, снятую через несколько месяцев после того, как мы в Париже кончили фильм. Действительно, эта фотография и сопровождающий ее короткий текст, как нам кажется, способны эффективней выразить смысл «Все в порядке», чем можем это сделать мы. И причина тому простая. Эта фотография отвечает на тот же вопрос, который задает и фильм: какую роль должна играть интеллигенция в революции? На этот вопрос фотография дает практический ответ (даст ответ своей практикой). И в самом деле, это фото показывает тебя, Джейн, в борьбе за независимость вьетнамского народа. (...)

— Эта фотография была сделана по просьбе правительства Северного Вьетнама, представляющего в данном случае революционный союз народов Южного и Северного Вьетнама.

— Это фото было сделано Джозефом Крафтом, о ком упоминает текст, помещенный под фотографией и составленный теми, кто не участвовал в фотографировании, но занимается распространением фото; иными словами, одним или несколькими редакторами «Экспресса» (...).

— В этом тексте говорится, что речь идет об одном из самых известных и ответственных американских журналистов (...).

— Эта фотография, как и всякая иная фотография, физически нема. И она говорит словами помещенной под ней подписи. Эта подпись никак не подчеркивает, не повторяет (поскольку фотография говорит и рассказывает о вещах по-своему), что политическая активистка занимает первый план, а Вьетнам — задний план. Подпись гласит: «Джейн Фонда расспрашивает жителей Ханоя». Но журнал не публикует ни заданных вопросов, ни тех ответов, которые давали фигурирующие на этой фотографии представители вьетнамского народа.

— Сразу же можно отметить, что в действительности, с технической точки зрения, подпись лжива. На самом деле она должна была бы гласить не «Джейн расспрашивает», но «Джейн слушает». Все это бьет в глаза, как луч лазера. Может быть, это слушание длилось только 1/250 секунды, но именно эта 1/250 была зарегистрирована и распространяется.

(...)

— Фотоаппарат был помещен в положение, которое называется нижним ракурсом. В настоящее время и в истории фотографии это отнюдь не невинное положение (с технико-социальной точки зрения оно было исключительно хорошо, хотя и бессознательно, определено Орсоном Уэллсом). Сегодня, например, фашиста Клинта Иствуда всегда снимают в нижнем ракурсе.

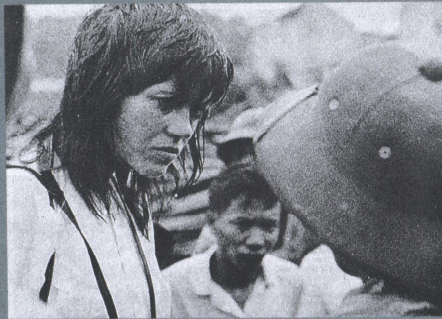
— Фотография сканирована также отнюдь не невинным и не нейтральным образом: снимают актрису, которая смотрит — но не то, на что она смотрит. Таким образом, ее снимают, как если бы она была звездой. И это происходит потому, что актриса действительно является звездой с международной известностью. Короче говоря, с одной стороны, снимают звезду, когда она занимается политической борьбой, а с другой стороны, одновременно снимают политическую активистку как звезду. Что не одно и то же. Или вернее, если это одно и то же во Вьетнаме, то не одно и то же в Европе и США. (...)

— На этой фотографии, в этом отражении реальности, два человека сняты в фас, а остальные со спины. Из этих двух — один снят четко, другой — вне фокуса. На фотографии в зоне резкости находится знаменитая американка, а вне фокуса — неизвестный вьетнамец. В действительности же, вне резкости существуют американские левые, а вьетнамские левые — исключительно отчетливы. Но в действительности также крайне отчетливы американские правые, в то время как вьетнамские правые, «вьетнамизация», становятся все более и более размытыми. (...) Уже сейчас можно сказать

(позже мы вернемся к этому подробнее), что при анализе отношения резкое/нерезкое, выраженного двумя этими лицами, обнаруживается удивительная вещь: лицо вне фокуса более отчетливо, а лицо в фокусе — более размыто. Вьетнамец может позволить себе быть вне фокуса, потому что в действительности он уже давно отчетлив. Американец вынужден быть четким (его к этому весьма отчетливо вынуждает вьетнамская неопределенность). Американец обязан сфокусировать свою реальную неопределенность. (...)

— Американские левые часто говорят, что трагедия происходит не во Вьетнаме, но в США. И действительно, лицо активистки на фотографии имеет выражение трагической актрисы. Но эта трагическая актриса социально и технически сформирована своим происхождением; иными словами, сформирована/ деформирована в голливудской школе шоу-бизнеса в духе Станиславского.

— Таким же было выражение лица активистки, когда в третьей части «Все в порядке» она слушала статистку, исполнявшую «Lotta Continua».



— С другой стороны, такое же выражение лица использовал в 40-ые годы Генри Фонда для исполнения роли рабочего в фильме «Гроздь гнева» будущего фашиста Стейнбека. А если дальше углубиться в историю кино по отцовской линии, то это же выражение лица использовал Генри Фонда, когда устремлял взволнованный и трагический взгляд на негров в «Молодом мистере Линкольне» будущего почетного адмирала военно-морского флота Джона Форда.

— Кроме того, то же выражение лица обнаруживается и в противоположном лагере, когда Джон Уэйн скорбит о бедствиях вьетнамской войны в «Зеленых берегах».

— По нашему мнению, это выражение лица взято в долг (под проценты) у меняющейся маски рузвельтовского Нового Курса. На самом деле, это выражение выражений, и оно возникло в результате закономерной случайности в момент экономического рождения звукового кино. Это красноречивое выражение лица, говорящее о том, что ему многое известно (например, о крахе Уолл Стрит), но что оно об этом не скажет. Именно поэтому, на наш взгляд, это рузвельтовское выражение лица технически отличается от тех лиц, которые предшествовали ему в истории кино, от выражений великих звезд немого экрана: Лилиан Гиш, Рудольфо Валентино, Фальконетти и Вертова, той эпохи, когда фильм = монтаж видимого мной. Достаточно поставить опыт и обратить эти лица к фотографии ужасов вьетнамской войны, чтобы убедиться — ни у одного из них не будет сходного выражения.

— Дело в том, что до появления звука немое кино опиралось на материалистическую техническую базу. Актер говорил: я существую (в фильме), следовательно я мыслю (по меньшей мере, я мыслю себя на пленке), я мыслю потому, что я существую. После прихода звука возник Новый Курс отношений между снятой материей (актером) и мыслью. Актер начал говорить: я мыслю (что я актер), следовательно я существую (в фильме). Я существую потому, что я мыслю.

— Как видно из этого опыта, углубляющего эксперимент Кулешова, состоявшийся до Нового Курса, каждый актер немого кино имел свое собственное выражение, а немое кино — подлинно народную основу. Тогда же, когда кино заговорит голосом Нового Курса, все актеры, напротив, начнут говорить одно и то же. Можно повторить тот же опыт с любой звездой кино, спорта или политики (несколько планов Рэжел Уэлш, Помпиду, Никсона, Кирка Дугласа, Солженицына, Джейн Фонда, Марлона Брандо, немецких офицеров в Мюнхене 1972 года, в то время как в фонограмме звучат слова: «я мыслю, следовательно я существую», а реверсия точки зрения открывает нам трупы вьетконговцев). (...)

— Если внимательно присмотреться к вьетнамцу за американской актрисой, мы сейчас же обнаружим, что его лицо выражает нечто совершенно иное, чем лицо американской активистки. (...) Не будем бояться слов: это лицо, которое уже завоевало независимость для своего кода коммуникации.

(...)

— А теперь рассмотрим отдельно лицо американской актрисы. Очень хорошо видно, что оно ни к чему не отсылает, или вернее, что оно не отсылает ни к чему иному, как к себе самому, себе самому, существующему вне пространства, затерянному в бесконечной, вечной нежности Пьеты Микеланджело.

(...)

— Нам скажут, что мы поступили неправильно, изолировав часть фотографии, тогда как она включена в контекст. Это очень плохой довод. Мы изолировали ее специально, намереваясь показать, что в действительности она существует сама по себе, и ее трагедия заключается в ее одиночестве. Мы смогли изолировать это лицо, потому что оно легко этому мешалось, в противоположность лицу вьетнамца, которое этому сопротивляется, даже когда остается одно.

— Выражение лица, использованное актрисой, во Франции известно издавна. Это выражение картезианского Cogito; «я мыслю, следовательно я существую», мумифицированного Роденом в его Мыслителе. Лучше бы уже было таскать знаменитую статую по местам катастроф, чтобы умилять толпу. Фальшь капиталистического искусства, капиталистического гуманизма была бы тут же разоблачена. Нужно увидеть, что звезда не может мыслить, так как мышление — это социальная функция: ею мыслят, она заставляет мыслить (достаточно увидеть таких мыслителей, как Марлон Брандо или Помпиду, играть так, как они играют, чтобы понять, почему капитал нуждается в поддержке такого рода искусства для укрепления идеалистической философии в ее борьбе с материалистической философией...).

Tel Quel, № 52. зима 1972.

1975

Сегодня в кино фильм создают зрители. Сегодня в фильмах ничего нет. Раньше такие звезды, как Китон и Чаплин, детали физическую работу, огромный труд постановки... А сегодня, чем больше ты звезда, тем меньше ты работаешь. Возьмите хотя бы Стива Мак-Куина. Во всех кадрах, где его показывают, он делает вид, что думает. Но на самом деле его заставляет думать зритель. Он в этот момент ни о чем не думает, ну, может быть, о своем уик-энде, или о чем-нибудь еще... О чем, собственно, он может думать? Но зритель говорит себе: «Он думает». Именно зритель соединяет предшествующее изображение с последующим. Если он сначала видит голую девушку, а потом как Стив Мак-Куин изображает воодушевление, зритель думает: «Ага, он думает о голой девушке, он ее хочет». Вся работу делает зритель. Он платит и выполняет работу.

«Номер два» заставляет тебя работать тоже. Но он вовсе не принуждает делать работу за фильм. Очень хорошо, когда фильм заставляет работать, а работа для меня — это и упражнение, и спорт, и мышление, и наслаждение. Если, отталкиваясь от изображения, ты думаешь о себе, о твоём приятеле, это очень хорошая работа. Но фильм разрешает тебе думать, как ты хочешь; он лишь дает тебе схему мысли — гораздо более гибкую, чем я это делал раньше... (...) Но ты больше не обязан *домысливать фильм*, обеспечивать его существование.

Мыслить о доме в категориях завода
Libération, № 2, 15 сентября 1975.

1980

Немое кино было очень могущественным потому, что оно показывало вещи, а не говорило о них. То же самое Вальтер Беньямин сказал Адорно: бессознательное кинопромышленности испугалось, и было создано звуковое кино.

Немое кино — это открытие монтажа. Кино — это не движущаяся фотография, но три фотографии, о которых следует судить, которые нужно сопоставлять. Я докажу, как ученый: Эйзенштейн сделал то-то и то-то, и из этого следует то-то.

С приходом звукового кино нужно было перестать видеть, мыслить, воображать. В немом кино у людей одновременно открывались глаза. Все равны перед изображением: глаза кинематографа находятся на уровне наших глаз, но их следовало прикрыть, хотя они и не были таким табу, как секс. В них было слишком много силы, их следовало контролировать. Все великие режиссеры звукового кино немые. Возьмем примеры из звукового кино и посмотрим, что с ними стало в эпоху звука.

Хичкок заставлял умирать от страха, показывая ряд бутылок, а не ряд трупов. Ему нужна была невероятная сила, но заключенная между предшествующим и последующим изображениями. Так истина становится видимой. Так вершится справедливость. Все ясно, ничего не нужно говорить, все видно само по себе. (...)

И наконец, о могуществе... Тот, кто пишет, говорит, что он это видел. Моисей принес скрижали Завета, он немало повидал и извлек из этого выгоду. Сократ говорил, но не записывал, он слегка преувеличивал в своей коммуникации, его использовал Платон. Иисус был также использован, из него сделали книгу. Ученики приходят из литературы, в кино нет учеников. Существуют лишь великие кинематографисты. Только литература позволяет копировать, что же до оригинальных романистов, они сходят с ума и умирают от одиночества.

Жить собой, видеть себя

Из высказываний, записанных Клер Деварриё.

Le Monde, 30 марта 1980.

Я лично всегда копировал фразы. Первая скопированная мной фраза, как и у всех прочих, — это папа и мама. И история копий и печати меня очень интересует. Я начинаю видеть различие между «впечатлять» (impression) и «выражать себя» (expression), различие, которого люди еще не видят. Люди думают, что они общаются, когда они, например, по очереди самовыражаются. Во время звучания музыки не так-то легко общаться: вот почему музыка так популярна, и особенно сегодня. Люди Средневековья, когда музыка звучала редко (...), общались совершенно иначе, чем теперь. Сегодня люди думают, что они общаются, но они не общаются. Места общения — это средства сообщения. В самолете, в поезде, в тех местах, где собирается много народа, никто не говорит друг с другом. И все они находятся как раз внутри средств сообщения. Когда люди сидят в кинотеатре, они хранят молчание — говорят люди на экране: потом они выходят; нет никого, кто бы осмелился сказать что-то своему соседу, которого он не знает. И напротив, путают это с экспрессией. А мне кажется, существует громадная разница между «экспрессией», которая есть выход (достаточно обратиться к самым простым вещам), и «впечатлением», которое есть возвращение внутрь; но я думаю, что между тем и другим есть связь. И что коммуникация — это выход чего-то, что вновь возвращаете внутрь. И сегодня я осуществляю это более сознательно, более наглядно, чем раньше. Но обыкновенно замечаешь, что такая коммуникация интересует немногих, и люди, напротив, хотят лишь выразить себя. (...)

Я думаю, главное для продюсера — это запечатлеть что-то на пленке, как в книге; он занимается своей профессией, он стремится запечатлеть что-либо, а потом говорят: «впечатлять» людей, или толкуют о получении впечатления от пейзажа или от фильма.

И прежде всего видят здесь самовыражение, и не отдают себе отчета в том, что в этом самовыражении существует значительный слой впечатления, который не порождается вами; что же касается меня, то вся моя работа или все удовольствие от работы в кино — это, скорее, попытка овладеть (хотя бы для самого себя, что не просто) своим собственным впечатлением.

И когда я думаю об этом, то понимаю, что я в значительной степени выражаю себя, но запечатлеваю все меня окружающее, и процесс этот совсем неуправляем; это означает, что ужасающие, путающие неудачи неизбежны, хотя вдруг возникает что-то славное или хотя бы приемлемое, но разница между хорошим и плохим, например, совершенно не осознается. Я начинаю сегодня осознавать это, только когда говорю: «Ну вот, я поместил этот кадр после этого, но сделал это не я, а само развитие кино, и общество, в котором я существую, и то, каким я был в то время в этом обществе, предопределило мою дальнейшую работу". (...)

Я считал, что все это относится к области политики, и варка яйца (потому что оно чего-то стоит и варить его можно по-разному), может быть, в большей мере, чем так называемые политические выступления, которые я воспринимаю, скорее, как представление. Что же в таком случае объективно? Точно не знаю. Мне кажется, что объективное для меня, если не усложнять, это... экран, он плоский, и это объективно; кинозал, люди смотрят... можно рассматривать себя в качестве субъектов, глядящих на объект, который отражает кое-что в самих субъектах. В том, что я делаю, много субъективности, но я стараюсь, чтобы она была выражена немного объективно, если хотите, В такие-то моменты я нахожу интересными музыку и пение, так как субъективность может быть гораздо более всеобъемлющей — субъективной и менее субъективной. Например, когда слушаешь музыку или танцуешь, мне кажется, испытываешь смущение, если все остальные не танцуют с тобой... (...)

Я всегда использовал цитаты — иными словами, я никогда ничего не придумывал. (...) В кино мне кажется интересным именно то, что совершенно ничего не нужно придумывать. В этом смысле оно близко живописи; в живописи ничего не изобретается — поправляют, позируют, собирают воедино, но ничего не придумывают. В музыке уже иначе, она ближе к роману. Кино мне интересно тем, что оно — как об этом часто говорят — способно, и без малейшей претензии, быть, ну, скажем, немного всем на свете. Это живопись, которая может быть построена как музыка... (...)

По правде говоря, я тоже занимался живописью, когда был маленьким. Сегодня я сожалею, что больше не умею рисовать. Но для себя самого я снова стал рисовать — например, мои сценарии, или я вырезаю картинки из комиксов, если они мне нравятся, и монтирую из этого сценарии. Получается довольно странно... когда я ищу продюсера, или банкира, или... если ему показать изображение, он совершенно ничего не понимает, ему нужно показывать текст, но не изображение, или уж фильм, нарисованный с начала и до конца. Но я этого не умею, да к тому же, если он весь нарисован, то

зачем его снимать, лучше уж из него сделать комикс или что-нибудь другое. Но если вместо того, чтобы написать: «Он проходит в пейзаже. Листья были похоже на...», ему показать фотографию, он скажет: «Что это такое? Зачем это сюда вставлено?». Тогда я отвечаю ему: «Не знаю... Это дает мне идею пейзажа». Это вызывает у него большее беспокойство, чем что бы то ни было.

А все это отсутствие глубины связано с тем, что я всегда по-настоящему любил плоские пространства, живопись, но без глубины. В современной живописи, по отношению к живописи с перспективой, которая тоже когда-то была модернизмом по отношению к живописи до Джотто, или к китайской живописи... Так вот, сейчас у Пикассо я больше всего люблю смешение форм, рассказывающих историю.

Из «Введения в подлинную историю кино»

Издательство Albatros, 1980.

Меня привлекали поиски другого ритма, я хотел открыть ритм, на основании которого кино должно представлять жизнь, в то время как оно движется в слегка искусственном ритме 16 или 24 кадров в секунду. Между этими скоростями существуют другие ритмы, но оно их убило... (...)

Сегодня в области ритмов — все одинаково: целуются в том же ритме, что садятся в машину или покупают буханку хлеба. Я же считаю, что существует бесконечное множество миров, но кино из-за своих коммерческих ограничений не может касаться их напрямую, без большого сюжета. Вот в чем трудность, и вот что меня интересовало. В «Поездке/объезде» я кое-что интуитивно понял, но не пошел дальше, поскольку понадобилось бы обсудить все это с коллегами и узнать их опыт на сей счет. Мы делали замедления, меняли ритмы, прибегали к тому, что я бы, скорее, назвал «расфазировкой», используя для этого и кинематографическую, и телевизионную технику. В моем распоряжении были мальчик и девочка, и мы меняли скорость, полузамедляли, полуускоряли, использовали полуизменения ритма с кучей различных возможностей. Как только мы извлекали одно из двадцати пяти изображений, составляющих движение (двадцать пять — это совсем немного, всего лишь пять раз пальцы одной руки; это нечто, что вы еще в состоянии мыслить), мы замечали, что снятый кадр, в зависимости от того, как его остановить, вдруг приобретал миллиарды возможностей. Я пришел к выводу: когда меняешь ритм и анализируешь движения женщины, даже такие простые, как, например, покупка буханки, открывается множество различных миров внутри ее движения, в то время как замедления движений мальчика были гораздо менее интересны. Каждый раз, останавливая их, мы, в конечном счете, всегда обнаруживали одну и ту же общую линию. В то же время у девочки, даже исполнявшей самые банальные жесты, вдруг на протяжении трети секунды происходил переход от глубокой тревоги к радости, это было чем-то чудовищным... А мне, как посвященному в различные теории ученому, все это представлялось корпускулами и различными мирами, каждый раз разными галактиками, где переход от одной к другой сопровождался серией взрывов, в то время как движения мальчика были гораздо более волнообразными и имели начало, из-за чего остановки были пластически менее интересными... (...)

Я захотел сделать обыкновенные ускорения и замедления, но мне это не удалось. Мне казалось, в некоторые моменты это возможно, но ускоренное движение до такой степени кодировано кинематографом, использовавшим его исключительно, чтобы вызвать определенный тип смеха... Я не думаю, что зритель, за редкими исключениями, или если с ним специально не поработать, способен, как впрочем и сам я в качестве зрителя, увидеть в ускорении не кинематографический прием, а нечто быстрое или, может быть, нечто медленное, медленно увидеть очень быстрое движение, недоступное глазу — иными словами, увидеть подобие момента замедления чего-то исключительно быстрого. Я считаю, что это еще возможно в живописи, иногда в музыке, но не в кино... (...) Оно еще слишком фронтально, но именно кино изобрело первые рапиды. Лошадь снимали сбоку, а не в фас. Проблема же, которую я поставил перед собой в этом фильме, такова: как поступить, если бы я хотел снять пейзаж со спины... об этом думают художники и очень редко искусствоведы. (...)

Я использую объектив с фокусным расстоянием в 30 или 40 потому, что он дает ощущение некоторого приближения и вместе с тем сохраняет резкость, глубину кадра и перспективу, в то время как объектив с фокусным расстоянием 50 приближает и разрушает перспективу, это импрессионистский объектив. Мане, например, перешел от 32 к 50... (...)

... Интерес, который представляет скорость движения трансфокатора, заключается в том, что можно быстро приближаться к кому-то, а затем замедлить скорость, и в этот момент ты оказываешься неспособен саму эту скорость воспринимать. (...) Ускорение интересно, если ты можешь его замедлить, нужно замедлять ускорение... Можно двумя способами снять крупный план: подойти близко со своим объективом, достаточно близко или очень близко — или расположиться в 100 километрах с телеобъективом и снимать луну. Пластический, фотографический результат будет совершенно разным, нужно уметь выбирать. Бывают такие моменты, когда трансфокатор — это самый удобный и самый быстрый способ думать. Его используют довольно глупо, потому что используют от удобства, а не для преодоления иной трудности — просто так легче...(...)

Обычно фильмы имеют одно изображение, и потом на монтажном столе есть несколько фонограмм...(...) Мартин Скорсезе мне сказал, что в его последнем фильме, который он сделал в Нью-Йорке, он использовал сорок девять фонограмм. Эти фонограммы немного смахивают на разные этапы, а микширование призвано их организовать воедино, дозировать шум толпы, если вам,

например, не хочется, чтобы он был в избытке — нажимаешь на кнопку и исправляешь. В этом же фильме я старался ограничиться только одной фонограммой, мне это не удалось, я использовал две, но они нашпигованы до предела. Начинался какой-нибудь звук, но вдруг мы говорили себе, что здесь лучше поместить музыку, тогда мы просто останавливали диалог, и оказалось, что в этом фильме можно было попросту прервать диалог, в нем не было нужды. (...)

Уже существует одно изображение, к нему не может быть приложено тридцать шесть тысяч звуков. Существует звук, и если я беру два звука вместе, то оркестр нужно везти на место съемки и заставлять его звучать в то же самое время. Если же наложить оркестр после, то начинаешь мыслить вертикально (немного в духе небоскреба, а я думаю, что небоскребы — за редким исключением, плохое жилище) вместо того, чтобы мыслить в длину. У нас на перезаписи был великолепный звукооператор, Жак Момон, который привык работать с сорока девятью фонограммами, а у меня было только две, и он вдруг растерялся, звук у него был под правой рукой, и он исчезал... «Я вас люблю» было обрезано, оставалось только «Я вас...», а «люблю» говорилось музыкой. Он говорил; куда делось «люблю»? У человека только две руки, значит «люблю» должно было быть слева, он был в полном смятении потому, что он работал в длину — иными словами, он должен был слушать то, что он делает, а не работать, как компьютер, и как бы просто это ни было, он был к этому не готов, он чувствовал себя потерянным...

Из выступления в Авиньоне, в июле 1980г.

Cahiers du cinéma. № 89. октябрь 1980.

Что одновременно и привлекает, и немного пугает в видео, так это возможность тут же видеть изображение. Привлекает потому, что можно сейчас же показать это кому-нибудь, и одновременно пугает — этого-то особенно и боятся кинематографисты —, так как можно сейчас же убедиться: тот, кому показывают это изображение, не проявляет к нему интереса. А следовательно, возникает вопрос: поскольку он не заинтересован тем изображением, которое я ему показываю, ради чего продолжать? (...)

Но в настоящее время условия таковы, что работать в кино — означает работать вслепую. Все происходит так, как если бы было два художника: Сезанн кладет яблоко на стол, чтобы его написать, и в тот момент, когда он отворачивается, другой заменяет яблоко ножом. И только два дни спустя я обнаруживаю, что это был нож! Но уже слишком поздно.

Все происходит так, как если бы при каждом ударе кисти полотно падало бы из-за того, что мольберт лишен устойчивости. И нужно все время поднимать холст. Анн-Мари (Мьевиль) однажды показала мне письма Ван-Гога брату, где он объясняет, что нашел способ писать на ветру: нужно просто привязать к мольберту большие камни! Почему эти художники, как, например, автор «Водяных лилий», не сообразили положить холст на землю, подобно Поллоку? Значит им было нужно, чтобы полотно служило экраном. В кино то же самое: мы имеем не белую страницу писателя, а экран между собой и вещами, но этот экран служит не для того, чтобы скрывать мир, а чтобы его видеть. Между прочим, я считаю, из этого следует исходить — из того факта, что аппарат, придуманный Люмьером, служил одновременно и для съемки, и для проекции, все это делал один аппарат, а вещи сначала двигались в одну сторону, а потом в другую.

Трудности, иногда возникающие во время работы над фильмом, связаны также с тем, что сложно найти общий язык с профессионалами: операторы, в основном, интересуются сценами — как «в театре сегодня вечером»⁴² —, а не изображением; они — зрители фильма, но не его создатели. А от актеров очень трудно, например, добиться изменения ритма, скорости, к которому постоянно прибегали актеры немого кино в фильмах Чаплина или Гриффита. Вот почему я использую рапид или расфазировку движения ради получения того, что когда-то было свойственно актерской игре.

И все это связано с тем, что в сегодняшних фильмах больше не показывают работу. Когда однажды мы показали, чередуя, куски из «Спасайся, кто может» и «Генеральной линии», «Полицейских»⁴³, «Земля дрожит» и «Человека из мрамора», то в итоге, если все это сложилось воедино и «держалось», это объяснялось тем, что все эти фильмы о труде.

Что касается монтажа, мы предпочли делать его сами, спокойно и затратить три месяца на то, на что обычно тратят три недели.

В «Спасайся, кто может» существуют лишь связи, но нет кадров. Обыкновенно в фильмах между двумя кадрами есть еще куча кадров, я имею в виду — между двумя изображениями. В то время как в хорошем фильме между ними — только один кадр: кадр — это третье изображение на пересечении двух, между склейками.

Яблоко и нож

Из высказываний, записанных Франсуа Альбера

Tout va bien-Hebdo, N° 98. 27 февраля 1981.

⁴² Старая телевизионная передача, посвященная популярному театру (водевили, и т. д.).

⁴³ Фильм режиссера Б. Китона. 1922.

Мы здесь, чтобы говорить о сценарии фильма «Страсть», над которым я работал несколько месяцев назад; говорить... на самом деле я бы хотел молчать и прежде, чем говорить: видеть. Необычным в этом фильме было то, что мы, я стремился в нем видеть. Я не хотел писать сценарий, я хотел его увидеть. (...)

У нас были некоторые исходные данные, но следовало их увидеть — способны ли они существовать, мог ли существовать этот мир. К этому сводится работа сценария; а затем делается фильм. Следует создавать не мир, но возможность мира. Камера выполнит необходимую работу, сделает возможное вероятным или, вернее, вероятное возможным. Нужно создать вероятность в сценарии, а камера затем сделает эту работу возможной.

Итак — создать вероятность, увидеть невидимое и увидеть, что можно увидеть, если бы невидимое стало видимым.

Увидеть сценарий.

(...)

И ты оказываешься, я оказываюсь (...) перед невидимым, огромной белой поверхностью, белой страницей, знаменитой белой страницей Малларме.

Как будто светит слепящее солнце, пляж. Все белым бело, нет ни одного следа, забавно... эту белизну сравнивают с дырой в памяти. Ты находишься в глубине, и самой глубине твоей памяти, и, в таком случае, ты и в самом деле должен делать работу писателя, ты мог бы написать: «Долгое время я ложился спать рано», или, как Рембо: «А черное. Е белое, И красное», или «Привет из Марсея», или «Я вас люблю, я вас люблю», или «Отдай же мне мои десять франков».

Но ты не хотел писать, ты не хочешь этого, ты хочешь видеть, ты хочешь вос-принимать... Перед тобой страница, белая страница, белый пляж, как если бы перед тобой было... нет, моря нет, нет моря, ну тогда, может быть, ты можешь вы... ты выдумываешь волны, я выдумываю волны, ты выдумываешь волну. Это пока только шепот, это только волна, у тебя лишь одна идея, всего-навсего волна, но это уже и движение, движение. (...)

Видеть — это труд. Видеть переход от невидимого к видимому, чтобы потом дать в этом отчет. Итак, труд. Прекрасно, это уже идея: «мир труда». (...) Рабочие. Рабочая. Одной хватит. (...) Изабель⁴⁴, расставить для нее все точки над *i*, объяснить, что ее роль возникает именно

⁴⁴ Имеется в виду актриса Изабель Юппер.





отсюда, что она не должна искать своей роли, что она должна найти движение и что место, где это движение находится — та самая белизна; белизна — это чистота, и Изабель будет чистой и твердой. Чистая и твердая рабочая. (...)

Раз Изабель в фильме — рабочая, а фильм копирует жизнь, то требуется целое исследование, которого сегодня уже не делают... Делон не собирает материалов о полиции перед съемками детектива, Спилберг не изучает космос перед съемками чего-то внеземного... Но поскольку Изабель рабочая, я должен был отправиться на завод, посмотреть, посмотреть на жесты этой рабочей, на ее жесты, не имеют ли они сходства с жестами любви, которую я придумал, и какова их связь с рабочей? Не связаны ли жесты труда с... жестами руки... Святой Троицей, любовью, трудом и чем-то между двумя мужчинами и Изабель... и любовь... и труд... и труд любви, и любовь к труду, и ненависть к труду. Ненависть к кино, любовь к кино и труд.

Вот к чему я пришел, и стало видно, что сценарий может сложиться и воистину придуматься. (...)

Видеть сценарий, видеть движения и жеста, которые ищутся, и видеть сценарий, видеть, как Изабель и Ежи⁴⁵ ищут диалог. Видеть персонажей, чтобы найти их диалог.

(Изаб.) — Почему вы меня бросили?

(Ежи) — по-польски.

Хорошо, я уже вижу, что Ежи будет говорить на двух языках, и Изабель, чтобы ответить ему, должна тоже говорить на двух языках, она должна заикаться, переходить от своего безумия, скрытого внутри, к безумию, прорвавшемуся, наружу. (...)

И теперь, когда сценарий говорит, можно придумать эпизоды. (...) Ты находишься между завершенным и бесконечным. Ты — между черным и белым. Страсть — между черным и белым. И ты думаешь: это кончится, эта бесконечность кончится, и она завершится в метафоре, которая сомкнется с реальностью. Ты знаешь, что фильм может быть сделан, что ты можешь его сделать на пересечении реальности и ее метафоры, или документального кино и игрового.

Ты находишься не здесь, но вымысел привел тебя к документальности, и ты теперь здесь.

И тогда ты уже больше не пишешь в памяти, ибо она уже здесь, совершенно белая, белый экран, белый экран, белая ткань, белое белье, подобное плату Вероники, мы бы сказали — тело фильма, Вероника говорила о теле Христа. Тебе понадобилось погрузиться в глубь времен, добраться до Библии, ты вынужден был делать запрещенные вещи, но теперь намять здесь, и она тебе диктует:

«Хозяин увольняет рабочую; она влюбляется в иностранца, который приехал в это место снимать фильм: но жена хозяина тоже влюбляется в иностранца: а он, в свою очередь, не может найти историю для своего фильма, хотя их с полсотни вокруг».

Все. Твой сценарий кончен. (...)

И вот свет, и вот солдаты, вот хозяйева, вот дети и вот свет, вот радость, вот война, вот ангел, вот страх и вот свет, вот мировая рана, вот ночь, вот Дева, вот Благодать, и вот свет, и вот свет, и вот свет, и вот туман, и вот приключение, и вот вымысел, вот реальность и вот документ, и вот движение, и вот кино, и вот изображение, и вот звук, и вот кино, вот кино, вот кино. Вот труд.

Из текста передачи телевидения Романдской Швейцарии от 15 ноября 1982 года.

⁴⁵ Имеется в виду актер Ежи Радзивиллович.

Кадрирование... (...) Я начал снимать кино, считая, что кино — это кадрирование чего-то, я старался, но у меня не получалось, и сейчас у меня такое чувство, что так больше не кадрируют... даже те, кто кадрил, подобно русским или немцам, которые на самом деле не кадрили... потому что они искали чего-то другого, а композиция кадра была результатом... На меня произвели впечатление композиции художников, в частности современных... У классических художников, Вермеера, Веласкеса, сразу видно, сразу чувствуется: это основное... Но современная живопись открывает мне, что на самом деле Веласкес не кадрил... У Боннара или Матисса, даже в коллажах или аппликациях, я вижу, что рамка появляется после... Она, может быть, предполагается, быть может существует непорочное зачатие рамки, но она появляется потом... Единственным достижением, которого совсем не поняла съемочная группа, даже с технической точки зрения, было то, что не было кадра... Мне не удается объяснить оператору, что кадра нет. что нужно найти точку... (...)

Технической проблемой этого фильма, вероятно являющейся откликом на другую проблему, было: найти точку. Поиск точки имеет и техническую сторону, и это удавалось не всегда. Бывает, на улице такое солнце, и ты находишься в помещении (...), операторы ростом — метр с кепкой, но начинают замерять диафрагму по солнцу. И мой последний оператор сказал мне: «Но, Жан-Люк, как я могу это снять? Снаружи диафрагма 22...» (...) Объяснять ему что-то — пустая затея. Не стоило вообще ничего говорить, но тогда бы не было фильма... И я ему говорю: «Послушай, твой рост — метр семьдесят, солнце гораздо больше тебя, а ты хочешь мерить себя по солнцу? Все, что ты можешь сделать, это встать на колени и ждать! Но ты не можешь мерить себя по солнцу!»

Кадр — это результат. И это нечто, от чего я, наконец, избавился, чем я больше не занимаюсь. (...) Меня спрашивают: кадрировать так или так? Я говорю: кадруйте, как хотите. Это означает, что центр в удачных моментах всегда будет на том же самом месте. Ведь в книге-то нет кадирования. И все же есть... Я не говорю о типографском расположении текста, где кадр — это кадр самой книжки, но книга не имеет кадирования... И вместе с тем, если она удалась, возникает чувство кадра.

*Из беседы Годара и Ф. Соллерса, легшей в основу фильма Ж.-П. Фаржье «Беседа».
Art Press, декабрь 1984.*

Кино прекрасно демонстрирует, каким образом предмет — например, камера — оказывается следом социальной технической структуры: мы подчиняемся следу. А поскольку жажда творчества сохраняется, и более сильная, более безумная, чем раньше, не особенно хочется ему подчиниться... Говорилось: болезней культуры больше, чем любых других, но они не изучены. Люди готовы немного изучать физические болезни — впрочем, до известных пределов — и немного социальные. Что же касается культурных болезней, то говорят: это все вкусы и цвета. Признак ли это здоровья или болезни? Я думаю, что сегодня : это, скорее, признак болезни. Но так было не всегда.

Я считаю, что культурный голод в промышленной Европе и Америке заключается в страшной тоске, в которой люди не признаются, но именно она заставляет их пичкать себя изображениями, скажем диапозитивами, как шоколадками. (...)

Телевидение занимается обслуживанием тоски. Даже если люди в этом не виноваты, возникает фиксация тоски, которая в некоторые моменты невыносима. И тогда нужно извлечь тоску из тела, чтобы от нее избавиться. В это время тело может отправиться на средиземноморский курорт. Действительно — это настоящая работа, и это гнетущее одиночество, если у тебя в моменты страданий нет в доме телевизора. (...)

Кино должно быть возможностью сказать, что дела идут плохо, но сказать это со своего рода роскошью. Вот почему издается все больше и больше киножурналов, три «Синемонда», двенадцать «Синеревью», просто не верится. У публики должен быть вкус к этим странным штуковинам, функционирующим совершенно анахронически. Это подобие ада, который позволяет пережить себя как рай, или подобиерая, сохраняющего возможность ада. В кино это очевидней, чем на телевидении, которое все-таки — большая кухня. (...)

Кино, поскольку оно сильно, как никогда, должно представлять нечто, что нельзя попробовать. В каком-то смысле лучше, чтобы фильмы были плохими, таким образом они лучше сохраняют идею о том, что кино может быть хорошим. Совокупность плохих фильмов: видео, карате, сюда даже нельзя отнести порнографию, потому что порнография была очень быстро изолирована, обложена налогом и демонстрирует своим существованием мучительную неспособность показать любовную сцену. Из-за того, что Денев не умеет сказать: «Я люблю тебя», снимается порнофильм, который тоже не может этого сказать. В результате между тем и другим фильмом должно существовать непрерывное движение, которое изматывает, в котором хочется изжить себя, но иногда ведь следует и успокоиться. (...)

Акт творчества в кино больше не является коллективным. За исключением американцев, благодаря этому они сильнее других. У них еще существует этот дух футбольной команды, которая хочет забить гол. Настоящие ученые говорят гораздо спокойнее нас, из-за того, как мне кажется, что они касаются тел. В кино тоже касаются тел. Но здесь чувствуются истерические отношения власти. И другой сопротивляется, чтобы иметь свое право на творчество. А ведь мать прекрасно знает, что данная ей власть творить не ущемляется тем режиссером, который будет принимать ее роды.

Кино должно создавать зрелища, вроде «Коттон клуба» или «Марша в тени»⁴⁶. Оно должно их создавать потому, что в них заключается его реальное отношение к сознанию и бессознательному зрителей. Есть еще целые миры, которые нужно открыть. Но сможем ли мы это сделать, достаточно ли мы вооружены для этого?

Например, когда Гейзенберг изобретает выражение «отношение неопределенностей», газеты, которые он читает, полны лишь абсолютных определенностей, а отсюда и его собственное понимание этого выражения становится иным и требует много времени, целого столетия, чтобы быть разработанным, Изображения, которые используются в биологии и повсюду — это те же самые изображения, что каждый день показываются по телевидению, это промышленные изображения. (...)

Я же говорю, что роль кино — это показать, как люди видят. Кино проявляет то, как люди видят. Андре Львов видит клетку точно так же, как он видит «Марш в тени». Я же вижу «Марш в тени» иначе, чем Андре Львов. Вот почему мне хочется сказать ему: я хотел бы изучить то, как вы

⁴⁶ Комедии режиссера М. Блана (1984).

смотрите на клетку. И я могу вам чем-то помочь. Не знаю точно, но чувствую, что здесь что-то есть. (...) И когда я говорю: «люди не хотят открыть рак», то это означает, что они не хотят увидеть «Марш в тени» иным образом. (...)

Кино как хранилище страдания. Эта идея кажется мне хорошей, и я применяю ее к себе, говоря: все же не следует преувеличивать. В силу полученного мной воспитания, я должен иметь особую склонность к страданию. Не следует преувеличивать, чтобы не страдать слишком, не следует цепляться за одну идею, за одну любовь. (...)

Изображение само по себе должно быть последней возможностью сохранить страдание. А наша способность производить — в уме или с помощью носителей — то, что называется образами, есть нечто, по отношению к чему носитель изображения сам является образом нашей возможности их производить, то есть обходиться без слов. Мне кажется, Святой Павел говорил, что образ обретет полноту в воскрешении. Это не совсем верно по отношению к техническому воскрешению Христа, который, если можно так сказать, заплатил за свой образ. Все мы его потомки, хотя в этом и нет ничего религиозного, а если и есть, то тогда верить в бога — все равно, что иметь музыкальный дар.

*В Марии есть любовь*⁴⁷

*Из высказываний, записанных Антуаном Дюлором и Клер Парне
L'Autre Journal, № 2. январь 1985.*

⁴⁷ По-французски здесь игра слов: «Marie» (Мария) есть анаграмма «aimer» (любить).

Американцы, скорее, говорят о «картинках» (pictures). «Картинка» — это фотография, это не образ. Образ рождается из минимального отношения между чем-то «до» и чем-то «после» или чем-то «сверху» и чем-то «внизу». Результатом этого отношения является образ. Американцы сознательно путают «картинку» и образ; они производят много «картинок» и очень мало образов. (...)

Сегодня, за 15 лет до 2000 года, невозможно получать образы как бог на душу положит. Вот в чем проблема кинематографиста.

Я подумал и о другом типе образов, что трудно получить. Я немного похож на Христо⁴⁸, который запаковал Новый Мост: я очень люблю прятать вещи или исходить из спрятанных вещей, чтобы потом их показать. (...)

Но я привез вам еще один образ, вырезанный мной из французской газеты: «Телевидение спускается с неба в районе Дефанс». Речь идет об установке специальных антенн, с помощью которых можно принимать любую телекомпанию мира. Меня привлекло именно то, что оно «спускается с неба». Я думал об этой проблеме, когда снимал «Приветствую Тебя, Мария». Этот фильм было трудно поставить, поскольку надо было объяснить публике, да и самому немного разобраться в том, насколько возможно снять сообщение, спускающееся с неба. (...) В человеке есть желание проекции; глаз сохранил память об этом. В человеке есть желание выйти из себя, которое метафорически символизируется тем фактом, что женщина проецирует ребенка вовне, а сегодня серьезные психоаналитики знают, что ребенок хочет родиться. Кстати, я вижу большое сходство между психоанализом и кино. Психоанализ стремится найти запрещенный текст, а хорошее кино — запрещенный образ, подвергаясь при этом риску и опасностям. Вернемся к ребенку, который хочет родиться: ребенок существует лишь в тот момент, когда он жаждет появиться на свет, иначе он бы не делал усилий выйти, и мать не могла бы сама извлечь его из чрева. Это — кино; это желание увидеть жизнь, быть в темноте и с долей опасности и страха видеть свет. Можно было бы сделать интересную историю кино: снять лица зрителей с 1900 года до сегодняшнего дня. До 1945-1950 мы бы увидели зачарованные, пугливые, молчаливые лица, очень разные лица в кинозалах. Сегодня, я уверен, если снять зрителей, особенно на боевиках вроде «Рэмбо», мы увидим примерно те же лица, которые бы мы получили, снимая семьи вечером перед телевизором: довольно блеклые, без большого разнообразия выражений, может быть за исключением некоторых стран или районов, имеющих лишь ограниченный доступ к тому, что называется «новыми средствами массовой коммуникации».

Итак, кино проецирует, «проекции»... Оно имеет «проект», в нем есть что-то открытое, надежда. Открыть объятия и глаза, чтобы получить нечто, может быть послание от соседа, а может быть послание с неба, но при известном усилии. Разница с телевидением в том, что телевидение не проецирует, оно отсылает. (...) 3/4 записываемых сегодня кассет никто не смотрит. У человечества нет на это времени. Зачем их записывают? Стремление к проекции превратилось в стремление к складированию. Вместо того, чтобы проецировать в небо, проецируют в погреб. Надежду проецируют, но ее хоронят, ее накапливают. Вот почему все, что касается денег, имеет в сфере кино огромное значение. Кино — искусство в силу этой проекции, это искусство траты. (...)

Как продюсер я осознал, что режиссер получает большое удовольствие от того, что он производит, тратит деньги. То же самое у детей. Вы спрашиваете у ребенка, чего он хочет, и он отвечает: «Дай мне сто франков», хотя вы предпочли бы, узнать о его желании и самому купить ему это. Ребенок хочет удовольствия тратить самому, он хочет сам произвести удовольствие траты. (...) Телевидение ничего не производит. Оно распространяет в огромных количествах; оно производит распространение, диффузию. В конце концов, оно сталкивается с необходимостью создавать события; кино не стремится превратить в событие то, что оно снимает. Телевидение в этом нуждается, дабы доказать, что оно что-то делает, сделать из этого событие. Оно делает событие из Ливана, из «дела Грегори»⁴⁹ во Франции, из приезда Рейгана... И одновременно запрещают снимать. Если вы постараетесь снять хоть один кадр, когда Рейган и Горбачев приедут в Вену, вам это не удастся. Производится много распространения, диффузии, но что это такое? (...) Что такое диффузия света? Это гораздо менее четкий, более размытый свет. Диффузия света прекрасна, когда она

⁴⁸ В 1985 году американский художник Христо «запаковал» Новый мост в Париже в бумагу, как праздничный подарок.

⁴⁹ Многолетний уголовный процесс, связанный с убийством ребенка, где в качестве обвиняемых фигурируют родители погибшего.

изображается художниками. Но телевидению этого пока не удается. Кино направляет свет на что-то. Оно организовало свою систему распространения, которая стада слегка архаичной. Телевидение не смогло организовать производства на основе своего распространения... (...)

Значение новых средств массовой коммуникации? Новые средства не так уж новы; они все те же. Гутенберг могуч, как никогда. (...) Лучшее доказательство тому: компьютеры. Можно было бы подумать, что компьютеры производят изображения — нет, они производят текст. Но для этого уже существовали все необходимые средства. Какова нужда в создании нечитаемого или трудно читаемого текста, о котором любой врач скажет вам, что он портит глаза? (...) Люди учатся не видеть, во всяком случае в нашем «западном полушарии». Люди с помощью компьютеров постепенно учатся портить зрение, даже физически. Спросите у любой девушки из Швейцарской авиакомпании, печатающей на своем компьютере: у нее болят глаза. Людям, которые много занимаются видео, это хорошо знакомо. (...) Вот почему я считаю, что Гутенберг могуч, как никогда. Текстами правят законы и грамматика, может быть и не совсем такие, как в Средние века, но все же это основополагающие законы и грамматика, и мы возвращаемся к религиозным войнам. Это не случайно: это такие войны, в которых друг другу противостоят тексты. Кино же — это изображение. Текст — это нечто иное: это момент, когда изображение символизируется текстом. Суд Соломона: есть изображение женщины, имеющей ребенка, и изображение женщины, его не имеющей. Кому будет принадлежать этот ребенок? Соломон говорит текст; это суждение, но оно использует изображения. (...)

Телевидение захватывает образы, или оно захватывает возможность их делать, В лучшем случае оно делает картинки, не являющиеся образами. Во время поездок, что мы видим в мире? Ничего. Посмотрите сегодня телевидение. Что вы видите? Когда вы говорите о Ливане, вы видите господина в костюме, крошечную квадратную картинку, снятую с помощью аппаратуры, чья минимальная стоимость — 100 000 франков, и на маленьком экране появляется надпись — «Бейрут». (...) Это уже не изображение, это даже не картинка, это текст. Этот текст напоминает вам, что в вас есть образы, что в вас есть желание образов. Я бы сказал, что кино — это своего рода легенда, поддерживаемая телевидением, подобно тому, как немцы жесточайшим образом поддерживали легенду об евреях, но без них они бы ничего не смогли сделать. Телевидение ничего не может сделать без кино, скажем иначе: средства массовой коммуникации ничего не могут сделать без кино, без этого стремления к проекции, без этого желания быть больше самого себя. Это желание не должно быть слишком большим: нужно его сдерживать. Даже физически киноизображение состоит из точек, и более того, они являются арифметическим образом изображения. Это код языка или математический код, позволяющий определить, что изображение возникает из точек. Но попробуйте таким образом посмотреть на Рембрандта, вы никогда не увидите никакой точки. Вы, возможно, увидите ее у плохого художника, но никогда у Рембрандта. И ведь телевизионное изображение не случайно называется сеткой, решеткой; решетка — это и решетка водостока, это и прутья на тюремном окне. Возьмите телевизионное изображение в Дефанс — никто не искал здесь решетки, но когда показывают луну или солнце, то они возникают за решеткой. Сжатие величины, происходящее внутри нас, вступает в борьбу с телевидением, которое слишком уж старается привести этот избыток размеров, этот избыток надежды в большее соответствие с «нормой» и урезает их слишком сильно. Кино воистину подобно пламени, которое телевидение и средства массовой коммуникации превратили в пепел, а теперь поддерживают.

Значение новых средств массовой, коммуникации для кино

«Современная эволюция средств массовой информации и их воздействие на кино»

Материалы семинара федеральной комиссии по кинематографу, 21-23 октября 1985, Локарно.

... Кинематографисты «Новой волны» были единственными и первыми, кто делал кино с сознанием истории. Они цитировали фильмы. Мы знали, что пришли после Эйзенштейна, после Росселлини и до Икс. Иные об этом не думали. Это сознание принес Ланглуа: мы переживаем что-то вроде решающего момента, который приняли за начало, хотя это был конец. Как если бы Платон появился не тогда, когда он жил, а в самом конце греческой истории. Мы думали, что пришли следом, но все уже было кончено.

И вот, когда я показываю кинематографистам эту «Историю(и) кино», они себя в ней не находят: для них это не история кино в смысле Садуля и Митри, с хронологией, шкалами, тенденциями, странами. (...) К тому же я не согласен с формулой «кино в истории», так как она предполагает, будто известно, что такое история. Та история, о которой говорят сегодня, с какого времени она существует? Называл ли Гомер «историей» свою «Троянскую войну»? Это идея XVIII-XIX веков. (...)

По-гречески, в переводе на латынь, история, как мне кажется, называется «*metoia*». Когда Фуко пишет «Историю безумия», он опирается на тексты, на записанные рассказы. (...) Вот почему историю, если таковая существует, может показать только кино. Нужно только смотреть, раз все снято. Не нужно писать Историю, ведь мы написаны ею. Кино по единственному след, единственный свидетель. Оно зафиксировало изображения, и это уже не литературная, или более или менее романизованная обработка, относящаяся к тому, кто пишет. Здесь думает экран, а не писец. Что было бы, если бы Фуко, вместо того, чтобы рыться в архивах во время работы над своей «Историей безумия», попросту смотрел!

У святого Павла есть фраза, которая для меня не менее важна, чем некоторые фразы Мао: «Образ явится в день воскресения». Раньше не было образа, так, небольшие опыты с чудесами. Кино в каком-то смысле — это воскресение реальности. История кино заключается именно в этом отношении кино к реальности, а не в проблемах стиля, которые существуют, но как нечто вторичное: существо не в них.

Я всегда думал, что занимаюсь философией, что кино сделано для того, чтобы заниматься философией, но более интересной, чем та, что под этим названием преподносится в школе или в книгах. Дело в том, что в кино нет нужды мыслить, мыслят тобой. Экран мыслит, а потому следует собирать вещи, извлекать их, как это делают ученые. Мыслят тобой. Я верю в эксперимент: я очень люблю ученых. Кроме тех моментов, когда они начинают говорить — это у них хуже получается, в эти моменты они уже не видят того, что они сделали, или смотрят на это предвзято, сквозь призму идей своего времени или своих собственных... Но все же у них есть своя деонтология: нужно повторить эксперимент как минимум три раза подряд. Если его провели в Тель-Авиве, в Токио и в Париже, тогда нечто существует.

Это та строгость, которую я очень люблю. Если электроны не пересеклись, они говорят: «Они не пересеклись». И я считаю, что это кино. Они снимают его своими средствами, а я больше люблю его делать с актрисами, волками или деревьями. Но это философия, и она делается во имя мысли. Привлекательно то, что она делается в форме зрелища.

Зрелищность получила такое значение, и в этом вся проблема, что мысль зрелища вытеснила мысль мысли.

Будем поливать наш садик

Из беседы с Ф. Альбера. CinémaAction, июль 1989.

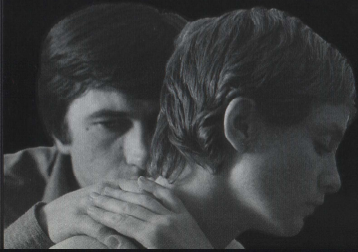
1990

В московской тюрьме Жан-Виктор Понселе, офицер наполеоновской армии, без единой записи восстанавливает те знания по геометрии, которые он получил на занятиях Монжа и Карно. «Трактат о проективных свойствах фигур», опубликованный в 1822 году, возводит в метод общий принцип проекции, использованный Дезаргом для распространения свойств круга на конические фигуры и примененный Паскалем в его исследовании мистической гексаграммы.

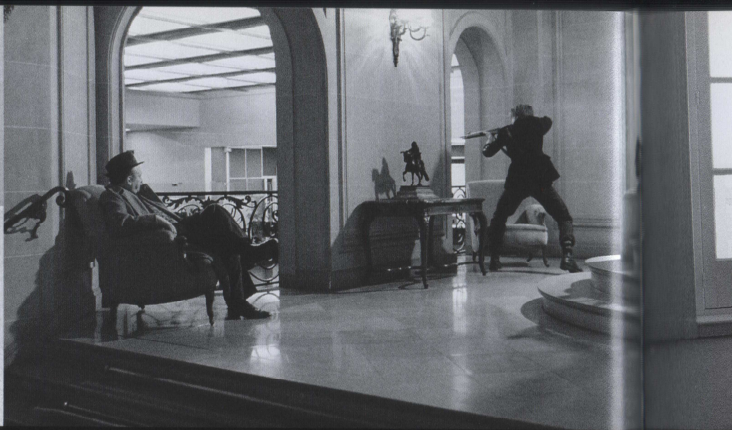
Итак, понадобился пленник, шагающий по кругу вдоль стены, чтобы идея и желание проецировать фигуры на экран воплотились в механике и получили практическое развитие в кинематографической проекции. Заметим также, что стена, послужившая изначальным толчком, была прямоугольной.

Rectangle, № 32/33, весна 1990.



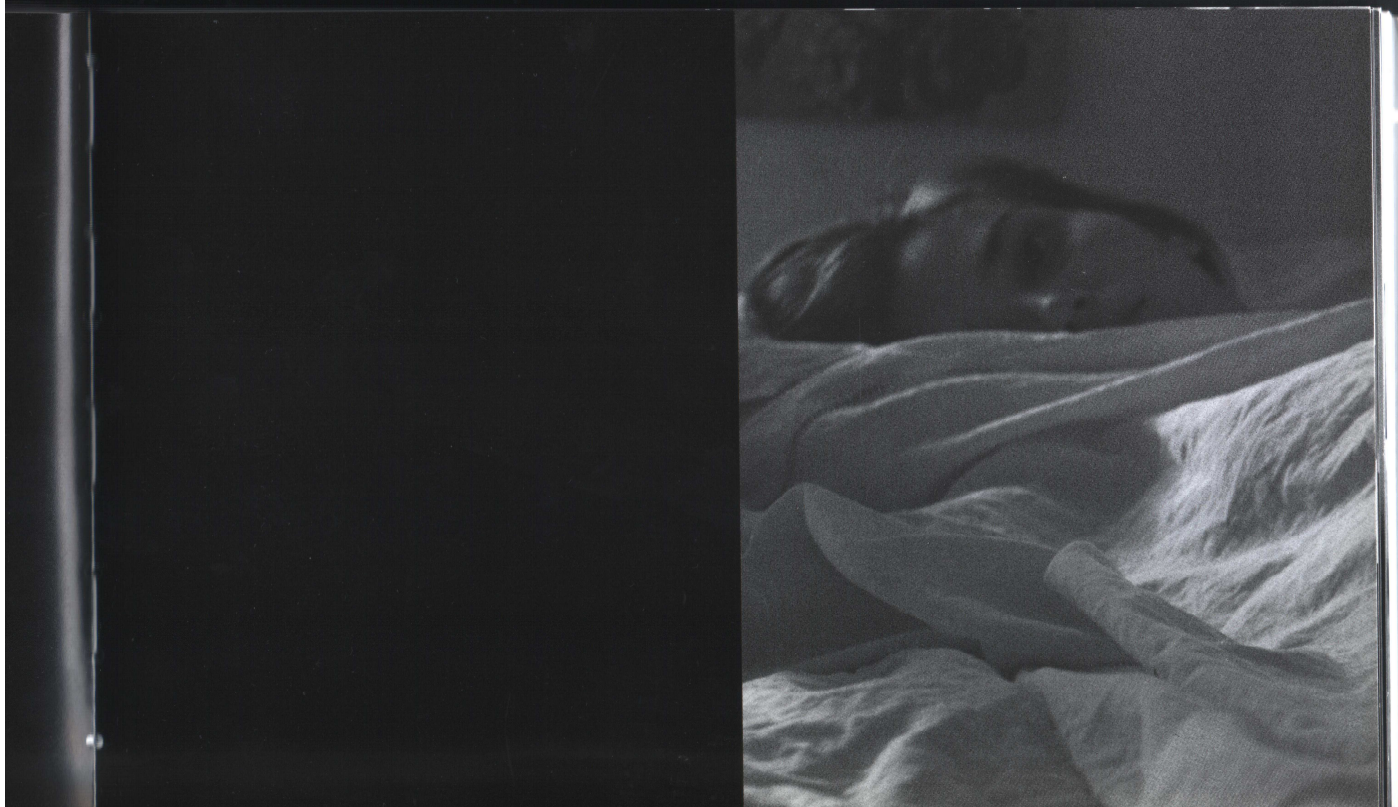


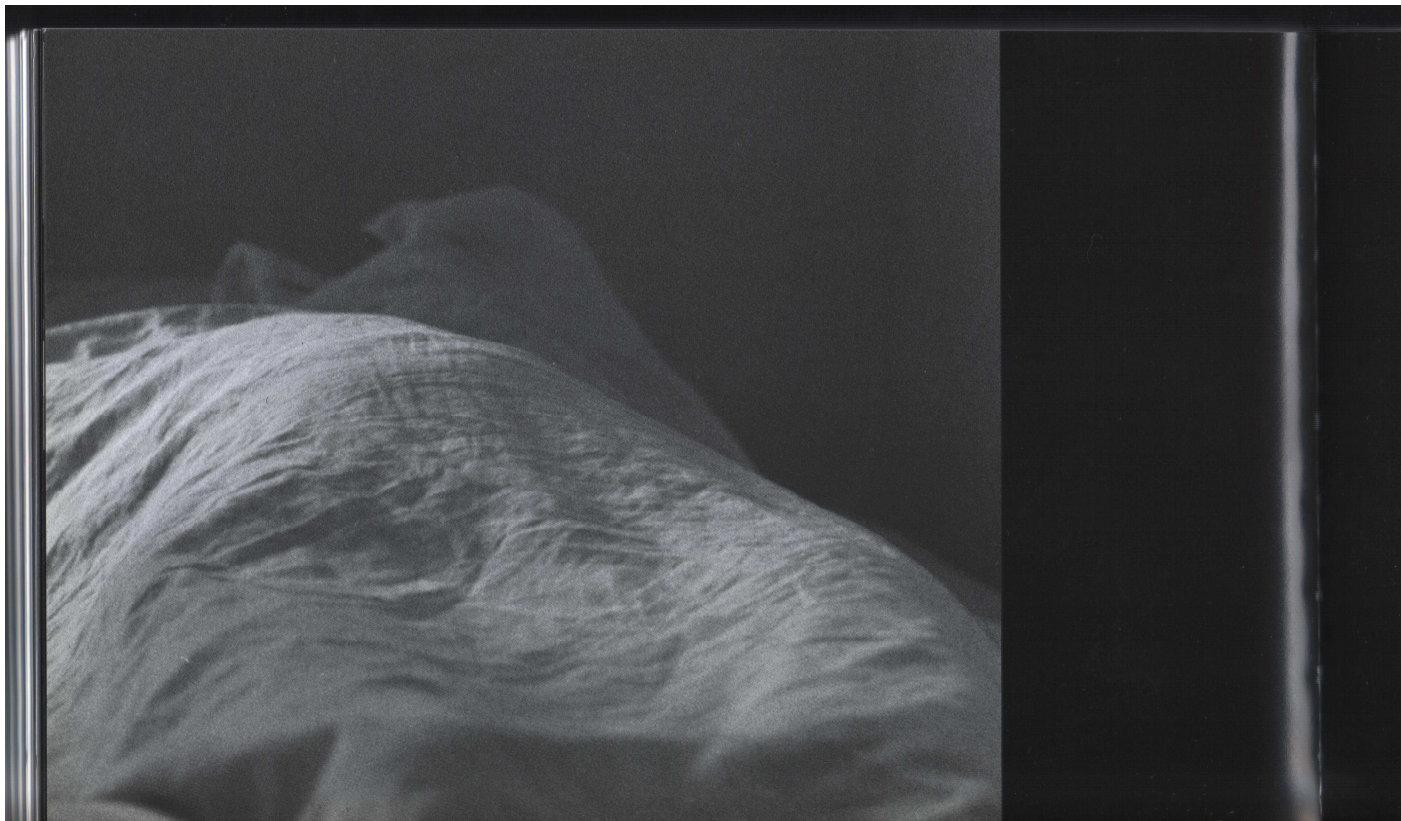




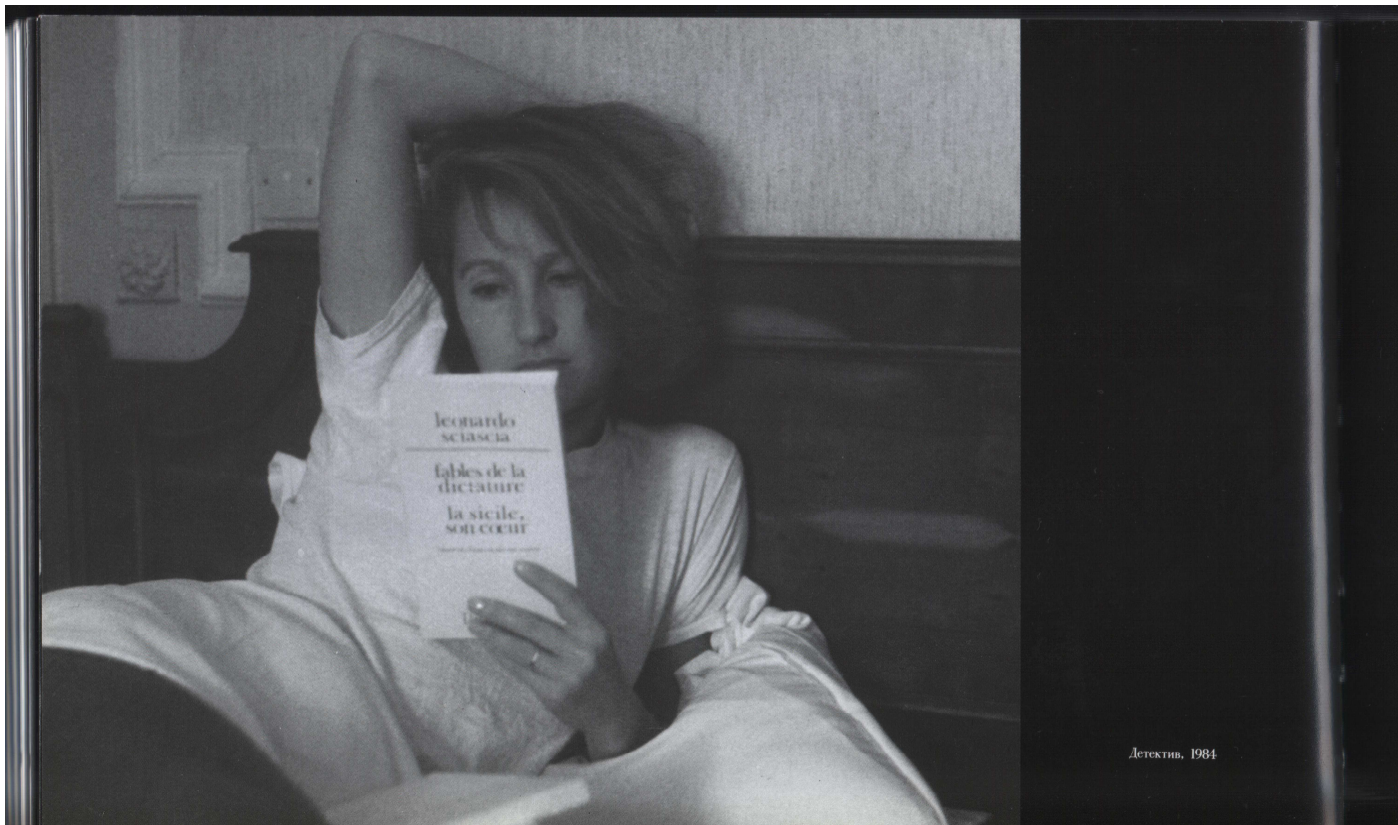


Приветствую Тебя,
Мария, 1982









Детектив, 1984

