

Кинематограф сопротивления

Беседа Жана-Люка Годара с Франсуа Альбера и Михаилом Ямпольским

М.Я.: Жан-Люк, Вы многократно настаивали на политической активной 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 синематеки Фредди Бюаш.

⁶ Жак Леду — покойный директор Бельгийской королевской синематеки.

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 удастся, 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 Саддама 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 свехобщностей, 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 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 оглушая: 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 плотническое 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.: Вовсе 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 прочесть 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 Пелешьян 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 Карамазов — 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