

## Годар о Годаре

Я -- кинорежиссер, подобно тому, как другие -- негры или евреи...

Три четверти того, что я написал, я повторил бы и сегодня, но по-другому. Начинать бы я фразу точно так же, но завершал иначе. "7 Или наоборот.

Что такое кино?

1952. На вопрос: "Что такое кино?" я отвечаю: прежде всего выражение прекрасных чувств.

1959. "Ты обязательно хочешь заниматься кино? Тебе придется переспать с двенадцатью тысячами других парней. И кроме того, зачем вообще заниматься кино? Я нахожу это бесчестным, бесчестным и устаревшим. Это так! Что такое кино? Огромная голова гримасничает в маленьком зале. Надо быть полным идиотом, чтобы любить это! Да нет же! Я знаю, что говорю! Кино -- иллюзорное искусство. Роман, картина, еще куда ни шло! Но только не кино". (Эти слова произносит герой Жан-Поля Бельмондо голосом Жан-Люка Годара в короткометражном фильме "Шарлотта и ее Жюль").

1960. Кино -- это правда двадцать четыре раза в секунду (из фильма "Маленький солдат").

1962. Фильм -- как интимный дневник, записная книжка или монолог человека, который хочет оправдаться перед чуть ли не обвиняющей его камерой, как перед адвокатом или психиатром.

Кино -- единственное искусство, которое, как сказал Кокто (кажется, в "Орфее"), "снимает смерть за работой". Снимает человека, а он в это время старится и умирает.

1975. Кино -- это потребность в общении с людьми, которых не видишь. Кино -- лишь средство коммуникации. Кусок пленки, видеофильм или электрическая волна -- это кусок человеческого существа в определенной форме.

1980. Я ни с кем не разговариваю и, если бы не задавал вопросы актерам, был бы слишком одинок.

В общем-то кино мне нравится. Оно дает возможность говорить с людьми.

Кино -- это детство искусства. Другие виды искусства -- зрелый возраст. А кино продолжает их речь, но на народном, на детском уровне. Поэтому кино -- демократическое искусство, в то время как музыка и живопись всегда были очень элитарны. Даже когда Моцарт вдохновлялся деревенским оркестром, он делал это для принца. А кино принесло силу Моцарта и Пикассо и в Гималаи, и в швейцарскую деревню.

История кино, над которой я работаю, будет, скорее всего, историей открытия неведомого континента, и этот континент -- монтаж.

Изображение тесно связано с правосудием. Потому что изображение -- это доказательство. Кино дает каждому материальное доказательство происходящего.

По-моему, кино -- это Эвридика. Эвридика сказала Орфею: "Не оборачивайся". А Орфей оборачивается, Орфей -- это литература, которая убивает Эвридику. И всю оставшуюся жизнь зарабатывает бабки, публикуя книгу о смерти Эвридики.

Друзья иногда говорят мне: послушай, все-таки кино это не жизнь... Но кино может порой подменить ее, как фотография, как воспоминание. Кроме того я не делаю такого уж большого различия между фильмами и жизнью. Я сказал бы даже, что фильмы помогают мне жить...

Я не знаю, зачем люди делают кино, может быть, чтобы зарабатывать на жизнь, но тогда почему они занимаются именно этим видом искусства? Для себя лично я нашел объяснение: я делаю фильмы, чтобы показывать собственное изображение.

Поскольку кино -- это место, специально отведенное для тех, у кого нет сил ничего не делать, люди снимают фильмы. А снимают они их, потому что заниматься этим делом можно чуть ли не в одиночку, делать там все равно практически нечего и вдобавок полно козлов отпущения. Всегда можно сказать: банкиры не захотели, чтобы я закончил сценарий, или Метро (Голдвин--Майер) Годар классифицирует режиссеров потребовало купюр...

1981. У меня нет философии, сейчас нет. Для меня делать фильм означает быть сыщиком, адвокатом, судьей или прокурором, который приносит в суд доказательства и пытается разобраться, что же это такое.

1983. Когда я был молод, я верил, что кино вечно, но только потому, что считал вечным себя.

1984. Кино -- это документальное кино. Предмет и имя -- это документальное кино и художественное. В кинематографе эти вещи называют так.

1985. Кино -- как хранилище страдания. Мне кажется, что это Хорошая мысль. Я применяю ее к себе самому, но говорю при этом: я не должен переживать. По своему воспитанию я должен обладать выраженным вкусом к страданию. Мне только не надо переживать, слишком сильно страдать, цепляться за идею, за любовь. Все должно совершаться более ответственно и сурово.

1958. Уже были театр (Гриффит), поэзия (Мурнау), живопись (Росселлини), танец (Эйзенштейн), музыка (Ренуар). Отныне существует кино. Кино -- это Николас Рей.

Есть, грубо говоря, два типа режиссеров. Те, кто идет по улице, опустив голову, и те, кто идет с высоко поднятой головой. Первым, чтоб увидеть, что происходит вокруг, приходится часто и внезапно поднимать голову, поворачивать ее то направо, то налево, охватывая серией взглядов открывающееся пространство. Они видят. Вторые не видят ничего, они смотрят, концентрируя внимание на определенной точке, которая их интересует. У первых в их фильмах кадры будут воздушными, текучими (Росселлини), у вторых -- выверенными до миллиметра Хичкок У первых мы обнаружим конечно

( )

несвязную, но ужасно чувствительную к искушению случайностью раскадровку (Орсон Уэллс), а у вторых -- движения камеры, не только отличающиеся невероятной точностью на съемочной площадке, но и обладающие собственной абстрактной ценностью движения в пространстве (Ланг). Бергман относится к первой группе, к свободному кино. Висконти -- ко второй, к строгому кино.

1962 Есть два больших класса режиссеров. Эйзенштейну и Хичкоку близки те, кто самым подробным образом сочиняет свой фильм. Они знают, чего хотят, у них все уже готово в голове, они все записывают. (...) Другие, вроде Руша, не очень-то представляют себе, что они будут делать. Они ищут. Фильм и есть этот поиск. Они знают, что куда-то придут, что у них есть все возможности для этого, но куда именно? Режиссеры первого типа создают фильмы-окружности, второго -- фильмы -- прямые линии...

1964. Есть несколько способов делать фильм. Как Жан Ренуар и Робер Брессон, которые создают музыку. Как Сергей Эйзенштейн, который создает живопись. Как Штрогейм, который писал говорящие романы в эпоху немого кино. Как Аллен Рене, который ваяет скульптуру. И как Сократ, я хочу сказать -- Росселлини, который просто-напросто философствует. В общем кино может быть одновременно всем сразу: и судьей, и стороной, участвующей в процессе. Разногласия часто возникают, потому что эту истину забывают. Ренуара, например, упрекают в том, что он плохой живописец, хотя никто не скажет подобного о Моцарте. Рене упрекают в том, что он плохой романист, хотя никому не придет в голову сказать такое о Джакометти. В общем, путают часть и целое, отвергая их право взаимодействовать друг друга и принадлежать друг другу. Здесь-то и начинается драма. Кино каталогизируют или как целое, или как часть. Если вы делаете вестерн -- никакой психологии. Если вы делаете фильм о любви, то ни в коем случае в нем не должно быть никаких преследований и драк. Если вы снимаете комедию нравов -- никакой интриги. А если уж есть интрига -- тогда никаких характеров. А значит, горе мне, потому что я только что снял "Замужнюю женщину", где субъекты рассматриваются как объекты, преследования на такси чередуются с этнологическими интервью, где зрелище жизни смешано с ее анализом, в общем фильм, в котором кино режется, свободное и счастливое оттого, что оно есть лишь то, что оно есть.

Кино -- это Хичкок

Став кинорежиссером, Жан-Люк Годар все меньше и меньше писал о чужих фильмах. Еще в 1962 году он утверждал: "Говорят, теперь мы не можем больше писать о коллегах. Конечно, очень трудно пить с кем-то кофе, если днем придется написать, что он сделал идиотский фильм. Но в "Кайе" отличительной особенностью всегда была необъективность восторженной критики. О фильме писал тот, кому он нравился. Если фильм не нравился, то никто не тратил силы на то, чтобы поносить его. Надо лишь придерживаться этого принципа, вот и все..." Тем не менее, с 1964 года он посвятил коллегам только два текста, два некролога -- Франсуа Трюффо и Альфреду Хичкоку. Потому что для всей "новой волны" имя "Хичкок" было и остается синонимом слова "кино".

Из интервью газете "Либерасьон". Альфред Хичкок умер, 2 мая 1980 года.

Хичкок был ясновидящим, он видел фильмы, прежде чем придумывать их...

Хичкок вернул людям -- публике и критике -- всю мощь кадра и последовательности кадров. Люди были рады обнаружить, благодаря Хичкоку, что кино все еще обладает ни с чем не сравнимой мощью.

Хичкок был единственным, кто мог повергнуть в трепет тысячу человек, не говоря Им, как Гитлер: "Я вас уничтожу", но просто показывая вереницу бутылок бордо. Никому не удавалось подобное. Только великим живописцам, например, Тинторетто.

Очень уродливый человек, он снимал самых красивых женщин кинематографа. Я думаю, он делал это, потому что любил публику. Когда красивую женщину снимает Вадим, публика в тот или иной момент испытывает фрустрацию, потому что знает, что Вадим спит с ней. А что касается Хичкока, можно было быть уверенным, что он не тискает Грейс Келли. Альфред Хичкок -- единственный проклятый поэт, который имел огромный коммерческий успех, виллу в Голливуде, которому не надо было уезжать в Абисинию и которому никто не мешал делать кино, как Сталин меч " Эйзенштейну.

Невозможные и невыносимые филь"-., которые Годар никогда не сделает

1963. Вот, например, концлагеря. Един!.; венный истинный фильм о них, который никогда не был и не будет снят, потому что он был бы невыносим, это фильм о лагере с точки зрения палачей с их повседневными заботами. Как засунуть двухметровое человеческое тело в пятидесятисантиметровый гроб? Как вывести десять тонн рук и ног в трехтонном вагоне? Как сжечь сто женщин, если бензина хватит на десятерых? Надо бы показать машинисток, которые все это регистрируют. Невыносим был бы не исходящий от этих сцен ужас, а, наоборот, их совершенно нормальный, человеческий аспект.

1965. Если бы я снимал жизнь Иисуса, я рассказал бы об эпизодах, которые не описаны в Библии. В "Чувстве", которое я очень люблю, я хотел бы увидеть моменты, спрятанные Висконти. Каждый раз, как только я хочу узнать, что Фарли Гренджер говорит Алиде Валли -- бац!., затемнение.

1966. Вместо того, чтобы быть французским режиссером сегодня, здесь, в Париже, я предпочел бы быть китайским режиссером на жаловании в Пекине.единственный фильм, который я действительно хочу снять и не сниму никогда, потому что он невозможен, это фильм о любви, или фильм любви, или фильм с любовью. Говорить рот в рот, касаться груди женщины -- представить и увидеть тело, член мужчины, гладить плечи,-- эти вещи так же трудно показать и услышать, как и ужас, и войну, и болезнь. Не понимаю, почему я от этого страдаю. Что же делать, если я не умею делать фильмы простые и логичные, как Роберто (Росселлини.-- М. Т.), смиренные и циничные, как Брессон, суровые и комичные, как Джерри Льюис, проницательные и спокойные, как Хоукс, строгие и нежные, как Франсуа (Трюффо.-- М. Т.) (...) храбрые и американские, как Фуллер, романтические и итальянские, как Бертолуччи, польские и отчаянные,

как Сколимовский, коммунистические и чокнутые, как Довженко? Да, что же делать?

Кроме того, если и есть у меня мечта -- то это мечта стать однажды директором французской кинохроники.

1967. Мне хочется сделать фильм о стене. Смотришь на стену и начинаешь постепенно видеть очень многое.

Самый необыкновенный объект для съемки -- это читающие люди. Почему ни один режиссер не снимет такое? Фильм о том, что кто-то читает, был бы гораздо интереснее большинства фильмов, которые сейчас делают. (...) А те, кто умеет рассказывать, как Поланский, Жиано, Дониоль, придумывали бы и рассказывали истории перед камерой. Их бы слушали, потому что когда кто-то рассказывает понравившуюся историю, его слушают часами. Кино переняло бы таким образом традицию и функцию восточного рассказчика.

1975. У меня есть проект фильма под названием "Захват власти народом" (...) Первая часть: захват власти социалистами, вторая часть: социалисты свергнуты женщинами, женщины свергнуты детьми, и дети свергнуты животными. Четыре власти. В общем, этот фильм обойдется, точно не знаю, миллионов в триста или четыреста, то есть в сумму, которую никогда не принесет даже "Крестный отец". Значит, его невозможно снять.

1980. Конечно, меня всегда соотносят с мужскими персонажами моих фильмов, потому что я мужчина. Так всегда: если ты еврей и выводишь на сцену еврея, тебя связывают с ним и так далее... Но если я сделаю фильм о нацистах и евреях, я вложу свои мысли в уста и тем, и другим.

Годар о "новой волне" и своих первых фильмах

Занятия критикой научили нас любить одновременно Руша и Эйзенштейна. Критике мы обязаны тем, что не исключаем один аспект кино во имя другого. Мы обязаны ей также и тем, что делаем фильмы с большой ответственностью и знаем, что если что-то уже сделано, то снова делать это бесполезно. Молодой писатель, который пишет в наши дни, знает, что существуют Мольер и Шекспир. Мы -- первые режиссеры, которые знают, что существует Гриффит. Даже Карне, Деллюк или Рене Клер не имели никакого настоящего критического или исторического образования, когда снимали свои первые фильмы.

Я думаю, что кино показывает только любовные истории. В военных фильмах идет речь о любви парней к оружию, в гангстерских -- о любви парней к краже... А "новая волна" принесла любовь к кино. Трюффо, Риветт, я сам и еще двое или трое полюбили кино, прежде чем полюбили женщин, деньги, войну, прежде чем полюбили еще что-то. Что касается меня, я честно говорю, что открыл для себя жизнь благодаря кино. Без любви не бывает фильмов.

Почему Люмьеры одержали верх над Эдисоном? Дело в том, что их было двое: Огюст и его брат. В Уотергейтском деле замешаны двое... потом их стало трое. Люди становятся сильными именно тогда, когда они создают маленькую банду: банда четырех, команда Геринга -- Гимmlера и т. д. Сила "новой волны" заключалась в трех или четырех людях, которые разговаривали друг с другом, и исчезла она, когда эти люди перестали встречаться. Итальянский неореализм -- это маленькая банда: Амидеи, Феллини, Росселлини. Я думаю, что сила американского кино возникла потому, что все ели в одной столовой.

Репортаж интересен только тогда, когда внедрен в вымысел, а вымысел интересен только тогда, когда он проверяется документом. "Новая волна" как раз и определялась частично новыми отношениями между вымыслом и реальностью. Она определялась также сожалением, ностальгией по кино, которого больше не существует.

Всегда считалось, что "новая волна" -- это дешевый фильм против дорогого. Отнюдь нет. Это просто хороший фильм, сколько бы он ни стоил, против плохого.

Нас упрекают в том, что мы говорим только об определенных вещах, но мы говорим о том, что нам знакомо... Единственный, кто до нас старался увидеть Францию, это Беккер. Все прочие никогда не показывали реальность. Именно их надо упрекать в том, в чем упрекают нас. Именно их кино было совершенно ирреально. Они были отрезаны от всего. Кино было чем-то одним, а жизнь -- совершенно другим. Они не жили своим кино.

Правда, мы были очень жестоки. И наша жестокость проявлялась там, где с ней вообще не могли смириться. Все равно что класть ноги на стол. На самом-то деле мы защищались, потому что и нас не жалели. Кино до сих пор остается замкнутой индустрией, куда попадают только по знакомству. Чтобы проникнуть туда в одиночку, требуется время.

Чтобы победить кино, которое мы не выносили, мы доходили до того, что нападали на кого-то лично. Высмеивали его прическу, его галстуки. Совсем как сюрреалисты.

В жизни люди цитируют все, что хотят. Значит, мы имеем право цитировать все, что нам нравится. Так что я показываю людей, которые цитируют. Только я стараюсь, чтобы то, что цитируют они, нравилось и мне. В свои заметки, куда я заносу все, что может пригодиться для нового фильма, я включу и фразу Достоевского, если она мне понравится. Зачем стесняться? Если вы хотите что-то сказать, у вас есть только один путь: сказать.

В живописи существовала раньше традиция делать копии. Художник ехал в Италию, писал картины, копируя или изучая живопись мастеров, мы поставили кино на свое место в истории искусства. (...) Мы только поставили его на свое место.

Изобретение кино основано на гигантской ошибке: регистрировать и воспроизводить до окончания веков изображение человека. Другими словами, оно основано на вере, что целлулоидная лента сохранится лучше, чем книга, чем каменная глыба или даже чем память. Эта странная вера привела к тому, что от Гриффита до Брессона историю кино путают с историей их ошибок: ошибка заключается в желании сочинять идеи, а не музыку, иллюстрировать действие, а не роман, описывать чувства, а не живопись. Короче говоря, кинематографу свойственно ошибаться. Но эта ошибка, напоми-

нающая ошибку Евы в райском саду, завораживает в полицейском фильме, бодрит в вестерне, ослепляет в фильме о войне, в том, что принято называть музыкальной комедией, эта ошибка обольщает.

"На последнем дыхании" начинался так. Я сочинил первую сцену (Джин Сиберг на Елисейских полях), а для остального у меня была готова уйма заметок по каждой сцене. Я сказал себе: это безумие! Я остановил все. Потом я задумался: в течение дня, если умешь взяться за дело, должен получиться десяток планов. Только вместо того, чтобы находить задолго до, я буду находить непосредственно перед. Это возможно, если знаешь, куда идешь. Это не импровизация, а сборка в последний момент. Конечно, надо держать в голове образ целого, можно поначалу менять его, но как только приступил к съемке, он должен меняться как можно меньше. Иначе произойдет катастрофа.

"На последнем дыхании" -- фильм, где все позволено. Это было заложено в самой его природе. Что бы люди ни делали, все могло войти в фильм. Я исходил из этого. Я говорил сам себе: уже был Брессон, только что появилась "Хиросима", определенно рода кино завершается, может быть, оно закончилось навсегда, поставим финальную точку, покажем, что позволено все. Я хотел оттолкнуться от условной истории и переделать, переиначить все существующее кино. Я хотел также создать впечатление, что киноприемы только что открыты или в первый раз прочувствованы.

Если мы взяли камеру в руки, то только для того, чтобы двигаться быстрее. Я не могу позволить себе нормальную аппаратуру, которая затащила бы съемки на три недели. (...) Три четверти режиссеров теряют четыре часа на съемки плана, который требует пяти минут работы. Я предпочитаю, чтобы группа работала пять минут, а мне оставались бы три часа на раздумья. Окончательно меня замучил конец. Умрет ли герой? Сначала я подумывал сделать противоположное, скажем, "Убийству" (С. Кубрика.-- М. Т.): гангстер побеждал и уезжал в Италию с деньгами. Но это была бы слишком условная антиусловность, как если бы в "Жить своей жизнью" Нана преуспела, и я показал бы ее за рулем автомобиля. В конце концов я сказал себе, что если я признался в намерении сделать нормальный гангстерский фильм, я не должен постоянно противоречить жанру. Парень должен умереть. Если Атриды больше не истребляют друг друга, это не Атриды.

"На последнем дыхании" я сочинял вечером перед съемками, "Маленького солдата" -- по утрам, "Женщина есть женщина" -- на студии, пока актеры гримировались.

Самое ужасное то, что в кино трудно делать вещи, которые совершенно естественно делает живописец: останавливается, отступает, отчаивается, начинает заново, что-то меняет...

Делать фильм -- это соединение трех операций: думать, снимать, монтировать. Все не может быть заложено в сценарии. А если в сценарии уже все содержится, если люди плачут или смеются, читая его, остается только отпечатать его и продавать в книжных магазинах.

Я начал с того, что снимал буржуазные фильмы только потому, что я выходец из буржуазии. (...) Человек, который разбирается в муравьях, не может ничего создать о жесткокрылых.

Жан-Поль Бельмондо в фильме "безумный Пьеро" (1965)

На самом деле я делаю кино не только, когда снимаю. Я делаю свои фильмы, когда сплю, когда завтракаю, когда читаю, когда говорю с вами.

"Маленький солдат" (1960)

Фильм должен свидетельствовать об эпохе. (...) Мой способ ангажироваться заключался в том, что я говорил: "новую волну" попрекают тем, что она показывает людей только в постели, я же покажу людей, которые занимаются политикой и не успевают спать. Политика -- это был Алжир. Но я должен был показать алжирскую войну под тем углом зрения, под которым я ее знал, и так, как я ее переживал.

(...) Я говорил о вещах, которые касались меня как беспартийного парижанина 1960 года. А касалась меня проблема войны и ее моральных последствий.

Общее представление о фильме я составил на основе одной фразы Чаплина, который сказал: трагедия -- это жизнь крупным планом, а комедия -- общим. Я сказал себе: я сделаю комедию крупным планом: фильм окажется трагикомедией. Это не музыкальная комедия. Это идея музыкальной комедии.

Это ностальгия по музыкальной комедии -- подобно тому, как "Маленький солдат" был ностальгией по войне в Испании.

Вопрос. Кажется, что сюжет появляется только тогда, когда фильм уже на исходе. Во время сеанса говоришь себе, что он находится там-то и там-то, и только когда фильм кончается, замечаешь, что в нем есть настоящий сюжет.

Ответ. Но это и есть кино. Жизнь самоорганизуется. Мы толком не знаем, что будем делать завтра, но в конце недели можем сказать, взирая на результаты: "я жил", как говорит Камилла у де Мюссе. И тогда замечаешь, что с кино не шутят. ...Весь конец фильма был придуман на месте в отличие от организованного начала. Это что-то вроде хэппенинга, но контролируемого и подчиненного. ...Это совершенно бессознательный фильм. За два дня до начала я волновался, как никогда раньше. У меня не было готово ничего, совсем ничего. В общем, у меня была книга. И несколько декораций. Я знал, что дело будет происходить на берегу моря. Мы снимали почти как во времена Мак Сеннета. (...) Когда смотришь старые фильмы, не возникает впечатление, что они скучали за работой. Наверное, потому что кино было чем-то новым, а сегодня есть тенденция относиться к нему, как к чему-то очень старому. Люди говорят: "Я посмотрел старый фильм Чарли, старый фильм Гриффита", но они никогда не скажут: "Я перечитал старый роман Стендаля. Старый роман мадам де Лафайетт".

Два или три года назад мне показалось, что все уже сделано, что в наши дни делать больше нечего. Я не представлял себе, что можно сделать такого, чего бы еще не было. Уже сняты "Иван Грозный" и "Хлеб наш насущный". Надо

делать фильм о толпе, но "Толпа" уже сделана. В общем я был пессимистом. После "Безумного Пьеро" я думаю совсем иначе. Да. Надо снимать все, говорить обо всем. Все еще впереди.

Что касается меня, я сделал в кино одно-единственное открытие: я научился плавно переходить

фильм в журнале

от одного плана к другому, исходя из двух противоположных движений или даже, что еще труднее, от плана движения к неподвижному плану.

Годар -- маоист (1967--1972) Манифест

Пятьдесят лет спустя после Октябрьской революции американское кино царствует над мировой кинематографией. К этому положению вещей добавить нечего. Кроме того что на нашем скромном уровне мы должны создать два-три Вьетнама внутри гигантской империи Голливуд -- "Чинечитта" -- "Мосфильм" и т. д.-- как экономических, так и эстетических, то есть: сражаясь на два фронта, создать национальные кинематографии, свободные, братские, товарищеские и дружеские. (Манифест напечатан в буклете фильма "Китайанка" в августе 1967 года. В тексте -- скрытая цитата из Че Гевары, призывавшего создать "много Вьетнамов" во всех концах света.-- М. Т.)

Я был буржуазным режиссером, затем -- прогрессивным режиссером, а теперь я больше не режиссер, а рабочий кино.

Группу "Дзиги Вертова" мы создали с намерением делать политическое кино политически. Мы называли ее "Дзига Вертов" -- не затем, чтобы осуществлять программу Вертова, а затем, чтобы поднять его как знамя против Эйзенштейна, который, если разобраться, уже был режиссером-ревизионистом, в то время как Вертов в начале большевистского кино выдвинул совсем другую теорию. Она заключалась в том, что надо просто открыть глаза и познавать мир во имя диктатуры пролетариата.

Я был сам отвергнут нормальным кино, внутри которого мне не удавалось продолжать бунт, внутри которого на меня смотрели, как на рокера или анархиста, даже если я хорошо зарабатывал на жизнь. Поэтому в мае (1968) я прекрасно понял, куда приведет меня мой спонтанный бунт, мало-помалу поставивший меня вне Системы. Это был индивидуальный бунт, и с большим опозданием я понял, что должен теснее связать себя с великими социальными движениями.

Кино должно отправиться повсюду. Надо составить список мест, где его нет, и сказать себе: кино должно отправиться туда. Если его нет на фабриках, оно должно пойти на фабрики. Если его нет в университетах, надо его туда отвезти. Если его нет в борделях, оно должно пойти в бордели.

Каждый раз, когда я еду в страну третьего мира, я говорю там: не отказывайтесь от фильмов, которые вам не нравятся, переделывайте их. Изображение -- это так просто. Фильм -- ничто. Фильм -- это то, что вы с ним сделаете. Никогда в Системе не было революционного фильма. Его

там быть не может. Надо устроиться на полях и пытаться использовать противоречия Системы, чтобы выжить вне Системы.

Чтобы снимать политически правильно, надо объединиться с людьми, которые правильно себя ведут с политической точки зрения. То есть с угнетенными, с теми, кто подвергается репрессиям и борется с репрессиями. Пойти на службу к ним. Учитесь и одновременно учить их. Перестать снимать фильмы. Отказаться от существующего представле

Анна Карина в фильме "Made in USA" (1966)

ния об авторстве. Именно в нем проявляется подлинный ревизионизм, предательство. Представление об авторстве совершенно реакционно. (...) В социалистическом раю тот, кто захочет быть режиссером, не обязательно будет им. Он будет им, если это пойдет на общую пользу.

У нас есть прекрасный пример -- Эмиль Золя. Он начинал как прогрессивный писатель, связанный с шахтерами, с положением рабочего класса. Потом он стал продавать все больше и больше экземпляров своих книг. Он стал настоящим буржуа, и как раз в это время была изобретена фотография. Тогда он занялся фотографией как искусством. Но что за снимки делал он в конце жизни? Он снимал только свою жену и детей в саду, и мог бы начать фотографировать забастовщиков. Но он этого не сделал. Он снимал свою супругу в саду. Совсем как импрессионисты. Мане писал вокзал. Но его совершенно не волновало то, что на железной дороге произошла крупная забастовка. (...) В кино не существует чистой техники, ничего подобного нейтральной камере. Существует только... социальное использование камеры... Иногда классовая борьба -- это борьба одного изображения с другим или одного звука с другим. В фильме это борьба изображения со звуком и звука с изображением. Фильм -- это звук, противостоящий другому звуку. Революционный звук противостоит империалистическому.

Домициана Джордано и Ален Делон в фильме "Новая волна" (1990)

Во время демонстрации империалистического фильма экран продает зрителю голос хозяина. Голос льстит, подавляет или избивает. Во время демонстрации ревизионистского фильма экран -- громкоговоритель для делегированного народом голоса, переставшего быть голосом народа, так как народ молча смотрит на свое искаженное лицо. Во время демонстрации борющегося фильма экран -- черная доска или стена школы, которая предлагает конкретный анализ конкретной ситуации.

Задача для нас, марксистско-ленинских режиссеров, заключается в том, чтобы накладывать уже правильные звуки на все еще живое изображение. Звуки уже правильные, потому что это звуки революционной борьбы. Изображение еще лжет, потому что оно создано в лагере империалистической идеологии.

Вопрос. Поддерживаете ли вы отношения с людьми буржуазного кино, с такими, как Трюффо или Кутар?

Ответ. Нам с ними не о чем говорить. Теперь мы боремся друг с другом, не лично, конечно,

но они делают буржуазную макулатуру, а я делаю .-революционную

макулатуру (октябрь 1970 года)--

Послесловие к маоизму

Из интервью газете "Монд" 25 сентября 1975 года

Вопрос. Итак, вы вернулись?

Ответ. Я никогда не уходил. Я всегда делал два-три фильма в год, но не всегда во Франции и не всегда для киноэкрана. Единственное влияние Мая 1968 года на меня заключается в том, что я стал знать гораздо больше.

Говорят, что я экстремист; на самом деле я из золотой середины, я человек, которому нужны две крайности, человек, который всегда любил контрасты!"

Я никогда не принадлежал к "борющемуся кино". Мне всегда приходилось зарабатывать на жизнь той продукцией, которую я произвожу. В традиционном "борющемся кино" меня всегда поражало то, что им не надо зарабатывать на жизнь. Живем-то мы не в бесплатном обществе. Не знаю, как это им удается.

Я никогда не ощущал этот период как отказ (от кино). Я почувствовал, что заблудился, и переход на идеологический язык пошел мне на пользу, поскольку позволил определиться и снова найти дорогу.

Я обнаружил, что они (соратники Годара по группе.-- М. Т.) были детьми буржуа. ...Им хотелось делать кино, прославиться, быть режиссерами, подписывать фильмы. Я не знаю, на что жили леваки, некоторые из них жили очень бедно, но в общем-то у всех были папа с мамой на тот случай, если дела пойдут плохо. На Рождество я оказывался в еще большем одиночестве, потому что они все расходились по домам.

Я сказал бы, как Ромер, что в эти годы мы не жили... В эти годы я перестал делать многое из того, что делал всегда, сам того не замечая: перестал читать, смотреть фильмы... У меня сохранилось воспоминание о периоде отсутствия, который длился так долго, что я просто не понимаю, как я мог так вот провести десять лет. Все равно что рыть землю, когда нефть не появляется, а друзья говорят: "Кончай копать, ты же видишь, что она не появится". Даже если мы были правы, напрасно мы были правы в этом. Я был не прав в том, что впутывал людей, которые подчинялись неосознанно. Я сам не всегда отдавал себе отчет в том, во что я их впутываю.

Я лечился в больнице два или три года, это была моя собственная гражданская война. Другие воевали во Вьетнаме, я был в больнице. Я думаю, что так или иначе сам этого желал, как люди

желают попасть в тюрьму, остановиться, передохнуть немного.

Видео научило меня видеть кино и обдумывать работу в кино по-другому. Занимаясь видео, возвращаешься к более простым элементам. Особенно важно то, что изображение и звук едины. Для людей кино они существуют раздельно.

Я хочу заново научиться свету. Потому что у меня есть проекты фильмов о свете, о фашизме, об освещении... о тени и контрасте, о гангстерских фильмах и так далее. Я хочу научиться этим вещам, потому что я слишком стар: в мое время в киношколах этому не учили. Поэтому меня интересует видео как бы для начала. Я сразу вижу изображение на экране. Я вижу его без света, вижу, когда прибавляю свет, вижу, какого эффекта я достигаю.

В наши дни фильмы создают зрители. Внутри фильмов ничего не осталось. Раньше "звезды" вроде Китона или Чаплина совершали физическую работу, огромную постановочную работу... А сегодня чем больше знаменитость, тем меньше она работает. Возьмем, например, Стива Маккуина. Мы видим его только тогда, когда у него задумчивый вид. Но на самом деле его заставляет думать зритель. Сам артист в этот момент ни о чем не думает, ну, может, думает, как провести уик-энд... А о чем ему еще думать? Зритель говорит себе: "Он думает". Он связывает предыдущее изображение с последующим. Если зритель видит сначала голую девушку, а потом Стива Маккуина, который принял задумчивый вид, он думает: "Ага, герой думает о голой девушке, он ее хочет". Работает зритель. Он платит, и он же работает.

Коммуникация -- это то, что движется. Если не движется, то это порнография. Изображение или звук движутся не потому, что изображают движение или его отсутствие, а потому, что существует что-то до и что-то после. Оказывается, что-то -- это мужчины и женщины, а между ними -- телевидение, почтовые открытки, телеграммы, сигналы SOS, кино, то есть средства коммуникации. Уметь передать сообщение -- это уже вопрос средств. Например, я хочу узнать у уехавшей на каникулы возлюбленной новости о ней и дочке. Я пишу открытку. Но если у меня в кармане нет денег на почтовую марку, все мои пышные слова о любви останутся мертвой буквой. Заниматься кино и телевидением означает (с точки зрения техники) посылать двадцать пять открыток в секунду миллионам людей...

Для меня изображение -- жизнь, а текст --

У меня было... желание опубликовать первый роман в издательстве "Галлимар"... Но литература всегда смущала меня тем, что надо писать фразу за фразой. Ладно, первую фразу я смогу написать, но я всегда задавал себе вопрос, что я напишу потом. И я не знал ответа... Кино, если вам угодно, ставит тот же вопрос и может дать на него ответ подобно музыке и живописи, потому что существует что-то вроде монолита, который не позволяет остановиться на ходу, задать себе глуповатый, но сложный вопрос Портоса: "Как получается, что я переставляю одну ногу, а потом другую?" Задав этот вопрос, Портос останавливается. В кино я тоже спрашиваю себя: "Что будет после этого плана?" Как что -- второй план... Но я не ощущаю этот вопрос как непреодолимую невозможность. Очень рано я спросил себя: "А что расположено между планам?"

Люди вроде Уэллса, вроде Пиала, вроде меня -- это потерпевшие кораблекрушение. Нам ужасно трудно. Я прошу только об одном, дайте мне выжить. Мы -- люди, которым не доверяют. Мне боятся дать один франк, боятся, что я накоплю техники на восемьдесят сантимов, а сниму только на двадцать. И мне дают очень мало. Кроме того кино очень измывало. Техники -играют роль, на которую не имеют никакого права... Не думаю, что у меня надолго хватит

сил делать кино.

Восьмидесятые годы

В настоящий момент я сравниваю себя с вьетнамцами. В каком-то смысле я делаю сейчас в кино то же, что они делают в Камбодже: лезу не в свое дело.

Я думаю, что я отвергнут и ненавидим, потому что осмеливаюсь делать в кино то, на что не решаюсь в жизни, и не испытываю при этом страха.

О чем можно говорить с женщинами, если они делают не ту же работу, что и вы... Если любовные отношения в порядке, то должны быть и хорошие рабочие отношения; иначе невозможно. У меня так было всегда, я расстался с несколькими женщинами, потому что работа перестала двигаться вперед.

В "Страсти" я хотел сделать что-то о Бетховене и Рубенсе, и не получилось. Осталась идея будущего фильма -- я хотел бы снять фильм о Девятой симфонии. ...Мне интересно увидеть музыку, увидеть то, что слышишь, и услышать то, что видишь.

Они говорят: сниматься у Годара трудно. Действительно, это жестокая штука, это война, и в филь

смерть. Нужны и то, и другое: я не против смерти, мне должно сохраниться ощущение этого. Кутара

Но я против смерти жизни, особенно когда жизнь еще предстоит прожить. Современная эпоха -- абсолютный триумф смерти.

я попросил пойти посмотреть на скульптуру Родена, просто так... я думал, что это пойдет на пользу фильму, поможет снимать тела, и, кроме того,

я подумал: если тебе платят девять тысяч франков в неделю, можно, как-никак... Он не пошел. Он говорит сделаю то, я сделаю это куда поставить камеру, скажи мне, чего ты хочешь, я это сделаю. Но он не говорит о фильме.

Мне не удастся понять актеров. Они одновременно чудовища и дети. Это большие дети, которых постоянно надо утешать. Они страдают от невозможности выразить себя. Именно поэтому они -- актеры. Это дети, которые хотели бы говорить с самого рождения, а раз уж это не получается, они заимствуют чужую выразительность... Актеров не существует... Они просто-напросто винтики, которые выражают то, что от них требуют... Я лично люблю новых людей. Но они не хотят быть простыми солдатами. Они принимают себя за полковников.

Лагеря, конечно, снимали вдоль и поперек немцы, чьи архивы где-то обязательно существуют, их снимали американцы, французы, но эти материалы не показывают, потому что если б их показали, что-то изменилось бы. А нельзя допустить, чтобы что-то менялось. Предпочитают говорить: "Никогда больше" (...) говорят даже: "Левые победили, фашизм не пройдет". А он и не прошел, он все еще здесь.

Порнография -- результат мучения другого кино, которое не способно показать любовную сцену. Именно потому, что Денев не умеет сказать: "Я тебя люблю", делаются порнофильмы, которые тоже не умеют этого сказать.

с определенным количеством элементов. Я доверяю

лесу, погоде, моей способности ходить тому, что

"со мной идет пара приятелей. В жизни я мало

гуляю, потому что делаю это в своих фильмах.

Я часто удаляю много планов для того, чтобы разрушить правдоподобие. Но когда есть сюжет, есть и риск, что его не удастся разрушить.

Есть люди, которые говорят что ничего не поняли в моих фильмах. Но там нечего понимать. Надо только слышать и брать. Когда я слушаю пластинку, я не обязательно понимаю слова, но сам диск я понимаю.

Разница между кино и телевидением в том, что в кино ты поднимаешь голову, и актеры больше тебя, а когда смотришь телевизор, голову опускаешь, и актеры меньше нас.

Я должен поступать, как Пикассо. Я не могу искать, я должен находить. Мальро говорил, что искусство подобно пожару, оно рождается из того, что сжигает. Я должен выжечь себе глаза изображением, чтобы видеть.

Искусство -- это то, что позволяет обернуться, увидеть Содом и Гоморру и не умереть.

О! Неужели то, что я делаю изображения, а не детей, мешает мне быть человеческим существом?

Фильмы больше не заняты поиском собственного сюжета. Сюжетом стали актеры, может быть, американцы еще создают иллюзию того, что когда Харрисон Форд спрашивает, где зеленый алмаз, Джессика Ланж отвечает ему: "Он там". Именно поэтому американцы сильнее. Французы же, как чаще всего бывает, идут в арьергарде или в авангарде и больше не тратят на это силы.

Я целую вечность не меняю план, пока уже до такой степени ничего не происходит, что его надо менять...

"Детектив" -- совершенно неподготовленный фильм: люди встречаются, у них нет ничего общего, и им совершенно не о чем говорить. Можно представить себе некую пьесу Пиранделло: продюсеры едут в Канн на поезде, паровоз сломался, на нем есть и известные актеры, они останавливаются в чистом поле, денег больше нет, и они должны пойти в деревню и сыграть маленький спектакль, чтобы оплатить путешествие до конца. Так оно все и было.

Иногда я отправляюсь в фильм, как на прогулку. 168

Мы находимся очень далеко, мы даже еще не вошли в комнату, окно которой хотим открыть, чтобы увидеть пейзаж. Вернее, мы вошли в комнату, получился сквозняк, захлопнулись ставни на окне, которое мы хотели открыть, и стало темно. И надо начинать с того, что закрыть дверь, суметь открыть ставни и увидеть пейзаж. Фильм заключается в том, чтобы закрыть дверь, из-за которой захлопнулось окно и мы перестали вообще что-то видеть. Мы не только не сумели увидеть пейзаж, но еще и повернулись к нему спиной.

И вот свет, и вот солдаты, вот хозяйева, вот дети, и вот свет, и вот радость, вот война, вот ангел, и вот страх, и вот свет, вот всеобщая рана, вот ночь, вот дева, вот благодать, и вот свет, и вот свет, и вот туман, и вот приключение, и вот вымысел, и 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 работа (Из фильма "Сценарий фильма "Страсть", 1982).

Составление, комментарий и перевод М. Трофименкова