

ПРОТИВ ТЕЧЕНИЯ¹

Свою книгу о профессии продюсера и прокатчика Даниель Тоскан дю Плантье назвал труднопереводимым французским словом "Bouleversifiant", что означает примерно следующее: "Опрокидывающий представления". Написана она на стыке мемуаров и социологии. Живые зарисовки, портреты людей, с которыми автору приходилось встречаться, когда он работал в компании "Гомон", чередуются с рассуждениями о профессии продюсера, оценками ситуации во французском и мировом кино. Мы предлагаем нашему читателю несколько фрагментов из этой книги в развитие уже начатого журналом разговора о продюсерстве -- профессии столь же необходимой сегодня, сколь и все еще мало понятной, загадочной для большинства кинематографистов.

Нынешняя жизнеспособность "Гомона" не в последнюю очередь объясняется тем, что "Гомон" всегда строго следовал правилам, которые я назвал бы этическими. Кинокомпания и вела себя как кинокомпания, в любые и самые трудные времена инвестируя деньги в производство фильмов.

В 1974 году "Гомону" грозила та же судьба, что и его сопернику -- фирме "Пате", которая давно прекратила производство фильмов, вкладывая деньги в то, что казалось более перспективным, -- в недвижимость, рассматривая это как единственно правильный путь. Известно, чем все это кончилось. "Гомон" же с первых дней своего существования и по сей день проводит совсем другую политику, что и сделало компанию одной из самых надежных в Европе.

Я горжусь тем, что на протяжении десяти лет участвовал в подлинном воскрешении компании и французского кино. Это были чудесные годы, когда самые крупные таланты объединились для того, чтобы пробудить интерес у предпринимателей и промышленников, без которых кино не может существовать; они вернули медиа и политикам веру в кинематограф, которому за пределами США грозило исчезновение. Художники положили конец глупейшему противостоянию людей творческих и финансистов -- впрочем, это противостояние некогда способствовало появлению "новой волны", но оно же разрушило систему инвестиций извне, заперев французское кино в узкие рамки нарциссизма.

В течение десяти лет я брал на себя риск показать в Канне лучшие из картин "Гомона", иногда по четыре-пять в каждой из программ фестиваля. Но мы получали лишь многочисленные призы за режиссуру, премии жюри да еще премии актерам, среди которых радость принесла лишь премия Изабель Юппер за главную роль в картине Клода Шаброля "Виолетта Нозьер". С го-

¹ «Искусство Кино», № 3/ 1998г.

дами я простил тех, кто виноват в недооценке наших фильмов -- жюри имеет право на любое решение, -- но и я имею право напомнить, что маленький мир под названием Круазетт, где формируются слухи, сплетни, моды, предрассудки, с безразличием встретил "Лулу" Мориса Пиала, "Ночь Варенны" Этторе Сколы, "Дом и мир" Сатьяджита Рея. Эти и многие другие не менее сильные фильмы были отвергнуты в результате интриг в пользу других, чьи названия давно позабыты.

А какая буря поднялась после демонстрации в Канне "Корчака" Анджея Вайды: в ход было пущено обвинение в пропаганде антисемитизма. А ведь Вайда -- единственный режиссер нашего времени, который всю жизнь вел политическую борьбу, и не ту, о которой болтают в кулуарах Синематеки, нет, настоящую борьбу -- ту, что угрожает жизни, парализует работу, требует от того, кто ее ведет, подлинного героизма. Великий Вайда, создатель "Дантона", который мы срочно, в самый разгар осадного положения в Польше вывезли в Париж, был оскорблен шаманами либерализма: многие французские интеллигенты утверждали, что "Дантон" наносит удар человечеству именем Революции, всех революций. И вот, вместо того чтобы праздновать победу "Солидарности", Вайда вновь делает фильм, который не всем правоверным католикам должен непременно понравиться: в "Корчаке", рассказывая своим соотечественникам историю еврея, нашедшего достойную смерть вместе с двумя сотнями сирот, отданных на его попечение, он напоминает, что одна разгромленная тоталитарная система не может скрыть существование другой, о которой святейшие сутаны предпочитали забыть. Именно этот нелицеприятный фильм Вайды и подвергли нападкам в Канне -- он покушался на святая святых.

Итак, у меня много причин сторониться Каннского фестиваля, осуждая его за несправедливое отношение к тем или иным мастерам. И тем не менее я всегда посылал и продолжаю посылать туда самых дорогих своих детей -- отдавать лучшие наши фильмы, независимо от риска, которому я их подвергаю: иначе риску подвергается сам кинематограф. Будучи произведением искусства и товаром одновременно, фильм располагает парой часов, для того чтобы обольстить зрителя, и всякий раз я еду туда, в Канн, зная, сколь несправедлива семья зрителей, ибо я также знаю, как она умеет любить. А уж коли вы хоть раз познали в Канне это счастье, вы об этом не забудете никогда. Триста человек, оставшихся в зале на просмотре "Жертвоприношения" Тарковского после демонстративного, шумного ухода остальных, навсегда запомнят и фильм, и эти мгновения. Несколько десятков зрителей, не покинувших "Парсифаль" Ханса Йоргена Сиберберга (1982) и встретивших вместе восход на пляже отеля "Карлтон", тоже будут вспоминать это каннское переживание. Такие чудеса случаются нечасто и только в Канне. Они-то и заставляют нас возвращаться туда каждый год. Может быть, вы думаете, что в Лурде² чудеса происходят чаще?

² Лурд -- место паломничества калек и безнадежно больных. -- *Здесь и далее прим. переводчика.*

С Андреем Тарковским я был связан давно. С первых дней моей работы в "Гомоне". Во время неофициального визита в Советский Союз я приложил все силы, чтобы вытаскать за рубеж "Зеркало", которое министр кино Ермаш прятал от посторонних глаз -- по совершенно очевидным причинам. Используя шантаж и большое количество долларов, я получил фильм, а также добился приезда режиссера на премьеру в Париж. Я встречал Тарковского в аэропорту. Он выехал на Запад впервые, был бледен, одет в костюм, который был ему явно велик, и тотчас стал умолять не устраивать публичные обсуждения. Тарковский боялся, что не сумеет вернуться домой. На первой же пресс-конференции предупрежденные мною журналисты подыграли ему, и он поднял планку откровенности очень высоко: "Если Бог есть, то он молчит". Так же высоко, как в первом снятом им в эмиграции фильме, который мы делали вместе, -- в "Ностальгии", в которой кажется, что тосканские часовни увешаны иконами.

После его приезда на Запад наш мир очень быстро стал казаться ему таким же тоталитарным, как тот, что он оставил. Он задыхался. Эмиграция тяжело давит на режиссеров, ибо их фильмы воспроизводят места и лица, которые близки им и которые ничто не способно заменить.

Я мечтал поставить в кино "Бориса Годунова". Режиссера у меня не было, но зато я привлек Славу Ростроповича, сделавшего запись музыки со своим Вашингтонским оркестром. Я надеялся, что сумею убедить Вайду. Но тот отказался, вероятно, после провала "Бесов" -- экранизации другого русского шедевра. Тогда я предложил снять фильм Анджею Жулавскому -- тоже поляку, обладателю очень напряженного и противоречивого стиля. Ему удалось, не без совместных возлияний, быстро найти общий язык со Славой.

Но эта дружеская эйфория не выдержала испытания первым просмотром. Я слышал едкие реплики Вишневской, смысл которых, даже не зная языка, было нетрудно угадать. Особый же гнев и Славы, и Галины вызвало появление обнаженной Марины Мнишек -- ее партию за кадром пела Вишневская. Слава тотчас заявил, что если это не вырежут, то он... Как не походил он на того дружелюбного, улыбочивого маэстро, звезды моей фирмы звукозаписи...

Вопреки моим усилиям спор был передан в суд, где мы были вынуждены объяснять, что во Франции авторские права защищают художников от цензуры, даже той, которую нам стремился навязать Слава "во имя сохранения русской самобытности". Но и победа в суде не способствовала продвижению картины. Ее выход к французскому зрителю, да и к заграничному был заблокирован. Узнав, что фильмом заинтересовалось испанское телевидение, Слава использовал свои дружеские отношения с королевой Софией, которая помешала показу "Бориса Годунова" в Испании.

Бессильный что-либо сделать, я потерял друга, обладателя несравненного таланта. "Артисты правы даже тогда, когда не правы", -- повторяю я часто. Один из самых великих среди них дал мне возможность убедиться в

этом на собственной шкуре.

Кризис в кино -- или то, что под этим подразумевают, -- позволил навести некоторый порядок в иерархии ценностей. С тех пор как телевидение захватило монополию семейного зрелища, каждый вечер в 20.30 кино, чтобы выжить, вынуждено изменяться. "Лезьте выше, там меньше народу"³, -- говорил генерал де Голль Марселю Блестейну-Бланше. С эпохой, которую все считали благословенной, когда фильмы собирали полные залы, было покончено. Еще совсем недавно такие картины, как "Жандарм из Сен-Тропеза" и прочие "Седьмые роты"⁴, позволяли продюсерам недурно зарабатывать на этой потехе. Сегодня те же самые фильмы делают сборы на ТВ -- спустя десять, двадцать, тридцать лет после успеха в кинотеатре.

Подобно тому как фотография освободила живопись от необходимости отчужденно-натуралистически фиксировать действительность, телевидение освободило кино от обязанности непременно вызывать смех -- хотя именно этому импульсу мы обязаны появлением, скажем, Чаплина, Китона и других великих клоунов первых лет существования кинематографа. В дальнейшем же необходимость смешить, развлекать широкую публику превратилась в кошмар для тех, кто имел совсем иные амбиции. Уделом серьезных художников стал так называемый "благотворительный кинематограф" -- ему было определено место в синефильских клубах.

Когда я поступил на работу в "Гомон", я практически не имел понятия о фильмах и режиссерах, которые принесли успех этой компании. На Паньоля и Гитри приходилось немало славных незнакомцев, умерших на поле брани, прославляя дешевый французский юмор. Лишь постепенно я начал понимать, что заставило Ренуара уехать в Америку; понял бунтарей "новой волны", столкнувшихся с законами рынка. Когда я объявил "Гомону" о программе поддержки Росселлини, Ромера, Феллини и других режиссеров того же ряда, я подвергся нападкам, которые сформулировал Жан-Поль Бельмондо, царивший тогда в бокс-офисе. На страницах купленного им вместе с его другом Лебовичи еженедельника "Фильм франсе", а затем в газете "Франсуар" он иронизировал над моей элитарной кинополитикой, подчеркивая, что не следует смешивать кино с "Сикстинской мадонной". На что я ответил ему, что желал бы всем нам в течение стольких же лет собирать миллионы зрителей. А те самые профессионалы, что давно предсказывали гибель кино -- гибель, которую самые ловкие из них пытались ускорить, полагая, что можно нажиться на похоронах, -- словом, все те, кого так беспокоили мои излишне утопические и наивные инициативы, поспешили осудить мои действия и стали с нетерпением ожидать моего краха.

Десять лет работы, двести снятых и выпущенных в прокат фильмов

³ Марсель Блестейн-Бланше -- глава крупной рекламной фирмы "Пюблисис", где Тоскан дю Плантье начал свою карьеру.

⁴ Имеется в виду популярная серия фильмов-комедий о похождениях солдат "Седьмой роты".

позволили французскому кино миновать трудные времена. Разумеется, это не целиком моя заслуга -- я был не одинок в "Гомоне", где заразил многих своей верой в перспективы "художественного" кино. Поддержанный Николя Сейду, я стал первым, кто сумел провести в жизнь "Программу преобразования французской кинопромышленности", сделать ее основой стратегии "Гомона".

В первые годы после своего рождения кинематограф жил по законам, принципиально отличным от тех, что управляют им сегодня. В новом искусстве видели прежде всего удобный инструмент познания мира, средство правдивой информации. Леон Гомон так мало верил в пользу вымысла на экране, что отдал создание игровых фильмов на откуп своей секретарше Алис Ги, а позднее Луи Фейаду, сохранив за собой то, что он считал главным: хронику, документальные фильмы -- все то, что способствовало бы пропаганде знаний. Как свидетельствуют архивы компании, до 1914 года он заснял все, что составляло на то время энциклопедический актив знаний по географии (многие французские города были сняты с самолета), медицины (почти все виды операций), политические и исторические события. Он рассылал по всему свету операторов, которые привозили кадры до того, как информация доходила до уха его современников. Так, с помощью авиаэстафеты в Париж были доставлены кадры церемонии возведения на престол Индии английского короля еще до того, как сам король вернулся домой!

Мало кто мог предвидеть в те годы, что вскоре именно зрелище победит в кино все остальное. С помощью европейских эмигрантов, хорошо знавших французскую модель, Америка стала на путь создания тотального зрелища. Вскоре за ней последовал весь мир, Францию же ждал почти тотчас закат кинематографа.

К счастью, кинематограф всегда привлекал к себе крупных предпринимателей. Еще недавно Марсель Дассо⁵ мечтал об экранизации памятной ему с детства комедии "Посыльный от Максима". Помнится, я пришел к нему с идеей снять "Любовь Свана", что мы и сделали, поручив режиссуру Фолькеру Шлендорфу. Дассо в ответ на мое предложение взглянул на меня с удивлением: "Это тот самый малыш Пруст, который никогда не выходил из дома?" У его отца, тоже врача, в доме наверняка с сочувствием говорили о бедном сыне доктора Пруста, таком болезненном и странном.

Спустя десять лет приход во французское кино Франсиса Буига⁶ обозначил новые перспективы. Во время нашей первой встречи он сказал, что обожает бывать на Каннском фестивале. Впервые он попал туда, когда заболел и был вынужден прервать работу. Буиг построил великолепный дом в Антибе, чтобы, живя по соседству, иметь возможность знакомиться с новыми фильмами. Увидев картину Дэвида Линча "Сейлор и Лула" ("Дикий сердцем"), получившую Золотую пальмовую ветвь в Канне в 1990 году, он решил заняться международной копродукцией. И прямо в Канне подписал контрак-

⁵ Марсель Дассо -- магнат авиапромышленности, финансировавший ряд фильмов.

⁶ Франсис Буиг -- крупнейший французский предприниматель, глава строительного концерна "Буиг", осуществлявшего такие проекты, как железнодорожный тоннель под Ла-Маншем.

ты со многими из тех великих, кто там был: с Альмодоваром, Бертолуччи, Вендерсом. И, разумеется, с Линчем. Познакомившись там же, в Канне, с "Ван Гогом" Мориса Пиала, он предложил мне стать продюсером следующего фильма мастера. Так крупнейший промышленник, создатель целой империи, становится инициатором поддержки высококачественной продукции, ее гарантом. Он готовит с Бертолуччи "Маленького Будду" теми же методами, какими строит свою Большую Арку на площади Дефанс в Париже. Та же страсть, которая подтолкнула его купить за баснословно высокую цену телеканал ТФ-1, склоняет его и к работе с выдающимися режиссерами, претворяя в реальность мечты многих честолюбцев, в том числе и мои.

Сегодня Франсис Буиг вызывает насмешки тех, кто вчера потешался над покупкой им телесети. Надеюсь, им не придется долго смеяться.

...Однажды крупнейший голливудский продюсер Дэвид Селзник пригласил к себе в проекционный зал, размещавшийся в отеле "Бeverли Хиллз", Роберто Росселлини. И показал без всяких комментариев отрывки из своих лучших фильмов, в том числе и из "Унесенных ветром". "Поскольку мы никогда не будем работать вместе, -- сказал он, -- хочу дать вам совет: храните негативы". Еще до того как телевидение получило такое распространение, некоторые люди поняли, что, будучи в течение многих лет лишь эфемерным продуктом, ценность которого в дальнейшем станет определяться только правом на римейк, фильм превратится в национальное достояние, почти неисчерпаемый источник все новых и новых доходов. Разнообразие электронных медиа, всякого рода телепрограмм, распространение видеокассет, а завтра -- видеодисков пробуждают постоянную потребность в новых фильмах. Появление их ограничено самой спецификой производства, возможностями киноиндустрии, но именно эта специфика кино обеспечивает ему будущее. Кому не случалось без конца просматривать старые кассеты с фильмами, создатели которых давно умерли? Кино стало товаром, привлекающим всякого рода спекулянтов, в числе которых и крупнейшие финансовые корпорации. Погрязнув в долгах, "независимые" снимают картины, которые в конце концов окажутся в руках владельцев прав на аудиовизуальные средства. Несчастье маленьких компаний приносит счастье фирмам-гигантам, и продюсерам-одиночкам ничего не остается, как мечтать о присоединении к могущественным кланам мировой аудиовизуальной империи.

К счастью, достойно пережив трудные годы, Франция стала редкой страной (помимо Америки), которая готова смело выступить на борьбу с этими новыми препятствиями. Приход крупнейших предпринимателей в старые кинокомпании (братья Сейду у "Гомона" и "Пате"), победа "Канала +", который ассоциируется с торжеством французского кино, ставят нас в положение, когда весь мир взирает на Францию как на едва ли не единственную альтернативу монополии Голливуда, который, в огромной степени под контролем японских финансовых групп, остается все же американским феноменом -- благодаря содержанию и методам работы.

В последние пятнадцать лет я много думал над проблемой американского влияния. Трудно, работая в кино, не задаваться вопросом: следует ли идти американским путем? Нет ли другого способа делать кино сегодня? Огромный внутренний рынок США, настроенность публики на развлечение делают их entertainment главным национальным "спортом" -- этот "спорт" приобрел международный размах благодаря необыкновенному развитию прокатной сети, из которой не ускользает ни одна "рыбешка". Но господство американцев нельзя объяснять только эффективностью их методов производства и проката. Проводимая -- последовательно -- политика экспансии, использующая в числе прочего и все особенности послевоенного исторического момента, позволила понемногу уничтожить все национальные кинематографии, в частности европейские. При всем своем благородстве план Маршалла опирался на определенный расчет: завоевать Европу с помощью широко предоставляемых кредитов -- в том числе и киностудиям, пустив в ход механизм свободного обращения картин. В том же направлении пытались действовать страны с тоталитарным режимом, но какой бы ни была страсть Сталина или Гитлера к кино, они не смогли навязать ее миру -- даже их собственные страны, едва освободившись, набросились на американские картины, как на самое вожаделенное лакомство: мы наблюдаем это сегодня в Восточной Европе.

Приходится признать, что из двух империалистических систем -- европейской и американской -- в нашей области успех имеет одна, ибо олицетворяет соблазн, свободу, чувственность -- то, что может завоевать любого зрителя. Разветвленная и пустившая всюду глубокие корни система проката усилила эффективность кино как зрелища, как товара, который теперь проникает во все уголки мира. Даже если завтра все государства планеты объединят свои усилия с целью запретить ввоз американского кинотовара, пиратский показ все равно обеспечит ему процветание. Есть что-то необычайно привлекательное в самой сути "американскости", есть что-то в природе "американского", что естественно и легко отражает природу "человеческого" вообще. Пусть кто-нибудь попробует утверждать, что не поддается этому шарму.

Из числа крупных европейских продюсеров я единственный, кто не пытался делать фильмы в Америке. Но зато финансировал работу американцев в Париже -- Джозефа Лоузи, к примеру. Дважды мои усилия, увы, не увенчались успехом -- с Орсоном Уэллсом и Вуди Алленом. Орсон водил меня в "свои" рестораны в Париже и в Лос-Анджелесе, я часами слушал его сильный голос, такой теплый и нежный, его шекспировский смех, сопровождавший самые изумительные истории из жизни кино. Он на все смотрел с иронией, его анекдоты о гениях, господствовавших в мире кино, давали точный портрет каждого. Он превосходно знал мир продюсеров, от которых страдал всю жизнь. Так, о сэре Александре Корде он рассказывал, что тот был вынужден, разорившись, продать "Третьего человека" Дэвиду Селзнику, который с успехом прокатывал фильм по всему миру, не упомянув в титрах

имени Корды. Корда был возмущен. Орсон Уэллс попробовал примирить бывших приятелей, пригласив обоих на обед в парижскую "Серебряную башню". Корда все время молчал, так что Селзник под конец обеда взмолился: "Да скажи что-нибудь". -- "Надеюсь, ты умрешь раньше меня". -- "Почему ты так говоришь?" -- "Я боюсь, что в противном случае ты напишешь свое имя на моем могильном камне..."

В Нью-Йорке компания "Гомон" владеет кинотеатром в Ист-Сайде возле Линкольн-центра. Им руководит мой друг Дэн Тэлбот, сумевший объединить вокруг своего заведения фанатиков-синефилов. Они смотрят европейское кино, французское по преимуществу. Только не будем строить иллюзии: несколько экранов в одном из районов Нью-Йорка и в десяти крупных американских городах еще не означают завоевание Америки. В лучшем случае это лишь гетто, предназначенное для интеллигенции и прочих маргиналов, которые стремятся подражать снобам.

Американские фильмы три четверти сборов делают за границами Америки, где они идут в дублированных версиях, на языках самых разных стран, -- большинство зрителей и понятия не имеют о языке оригинала. Сила американских фильмов не в их языке, а в системе их проката, продвижения, в гигантских суммах, которые вкладываются в постановку и которые частично определяют содержание, в сделанных сборах, позволяющих затем запустить фильмы в четыре-пять раз более дорогие, чем их европейские эквиваленты. "Если деньги не приносят счастья, отдайте их", -- говорил Саша Гитри. Для "счастья" надо контролировать выпуск фильма на экран, заниматься его рекламой, покупать прокатчиков, кинотеатры, следить за всеми перипетиями судьбы твоего детища, пытаться постичь закономерности успеха, которые до конца постичь никому не удастся.

Во всем, что касается кино, очень трудно отделить творчество от индустрии. Эта неуловимость границы создает трудности для существования кино в сфере чистого искусства, однако она же делает кинематограф созвучным духу нашей эпохи. Кино не может существовать вне определяющего его контекста, даже если нам известно, что сила великих заключается в их способности к сопротивлению законам окружающей среды.

Уже тогда, когда я начинал свою профессиональную деятельность в области рекламы, я быстро понял, что деньги рекламодателей создают пространство свободы для художника, что каждый рекламный щит прибавляет ему независимости. И сегодня я трачу все время и энергию на то, чтобы обеспечить простор для деятельности таких режиссеров, как Пиала. Мне часто говорят: "Вы вечно недовольны. Снимайте сами". Но это значит, что говорящие ничего не знают про меня, про мою работу, не понимают, как я горжусь ее результатами, возможно, скромными и не всегда заметными. Вероятно, я и мог бы стать еще одним французским режиссером выше среднего уровня, с перспективой получения маленького "Сезара". Гордыня подсказала мне другой путь: не продвигать себя самого, а помогать другим. И если я не

автор собственных фильмов, зато являюсь автором длинного списка прекрасных картин, снятых другими. Я убежден, что в этом больше смысла.

Я остаюсь вторым, но при дворе великих. Мне кажется, что я никого никогда не предавал. Режиссеры, которых я любил, могли спокойно делать свое дело, могли снимать в максимально благоприятных условиях. Финансовые партнеры, общественные институты, государство при этом не оказывались в проигрыше: если потраченные ими деньги и не всегда к ним возвращались, они получали равноценную компенсацию, понимая, что причастны к созданию картин, которые будут жить долго.

Произведение искусства -- это всегда любовное послание, запечатанное в бутылку и выброшенное в море. Оно должно быть получено и внимательно прочитано. Особенно остро мы ощущаем это в день выхода нашего фильма на экран: во Франции новый фильм всегда появляется в среду, в 14 часов, иногда -- в 12. На первый сеанс приходят обычно несколько десятков зрителей. Это они открывают нашу "бутылку", они решают судьбу нашей многомесячной работы: количество зрителей, их реакция. В это мгновение мы не думаем о деньгах, о самом товаре. Нам нужно ощутить любовь, чтобы обеспечить жизнь тех, кто пытался сделать невозможное -- увлечь за собой незнакомых людей, заставить их сидеть два часа в темном зале, чтобы смотреть на экран, понимать, чувствовать, обмениваться впечатлениями. Нет в мире режиссера, который не молил бы Бога дать ему такого зрителя. Да, кино нуждается в понимании, оно предполагает, что зритель пройдет через кассу в точности, как пациент психоаналитика, который должен заплатить, чтобы начать лечение. Продюсеры картины Филипа де Брока "Червонный король", видя, что фильму грозит провал, закупили целые полосы газет, оповещая публику: завтра вход бесплатный. Ни один зритель не пришел.

Успех необходим, чтобы мы могли существовать, продолжать работать. В своих мемуарах Жан Ренуар пишет, что не знает, что ему делать с мифом фильма "Правила игры", который был отвергнут, прежде чем стал культовым для творцов "новой волны". Любил он "Великую иллюзию", ибо ее успех накормил его, обогрел, сблизил с людьми. Кино завязано на экономике, оно дорого стоит и обязано приносить деньги. Но в первую очередь кино -- искусство общения: оно требует, чтобы его смотрели, оно жаждет благодарности. Как бы ни были интимны фильмы Ингмара Бергмана, они обращены ко всем. Бергман стал Бергманом потому, что нашел зрителя. Нельзя говорить себе: будущее оправдает меня, однажды мое произведение будет понято. Но будущее -- это слишком поздно. Когда я впервые посмотрел "Кружевницу", я расстроился: мне показалось, что это "послание", личное письмо Изабель Юпперб, крик ярости и отчаяния, эта работа, подумал я, понятна и интересна лишь нам двоим. Я стал продюсером фильма под нажимом актрисы, против своей воли. Я был уверен, что нас ждет провал. К счастью, я ошибся, и никто никогда не сможет мне объяснить, как случилось это чудо -- успех у зрителей по всему миру: почему такая сугубо личная история -- наша история -- была прочитана как история про многих и для многих.

Разумеется, бывают отвергнутые шедевры -- мы это знаем из истории кино; случаются и незаслуженные триумфы. В течение многих месяцев милейшая Марта Меркадье пыталась навязать мне постановку фильма по сценарию, который представлялся мне мелким и вульгарным. По непонятным причинам готовый фильм оказался у меня на руках в прокате. Уже первый просмотр подтвердил, что фильм -- как и его название "Эта нежность -- какой бардак!" -- просто ужасен. Я стал уговаривать режиссера Патрика Шульмана спрятать фильм подальше в сейф. Я был уверен, что сборы не окупят расходы на выпуск картины. Но фильм имел колоссальный успех, и хотя это ничуть не изменило мое первоначальное мнение о нем, с этим фактом пришлось считаться. Таковы законы кинематографа, не существующего вне конкретного контекста: успех подчас как бы узаконивает плохую картину, и при всей своей несправедливости он, успех, все равно чрезвычайно ценен, ибо объективно свидетельствует о вкусах народа. Такой, пусть и несправедливый, успех помогает и талантливым, тонким художникам, вовсе не стремящимся заигрывать с публикой: природу ее любви важно понять всем.

Великий продюсер -- это продюсер, выбравшийся из западни, сумевший победить банкротство, одиночество, непонимание коллег и широкой публики. Тот, для кого профессиональное достоинство важнее хороших сборов. Очень часто великие продюсеры потом и кровью заслуживают признание. Но знает ли зритель, хваля картину, чего стоил этот результат продюсеру? Он справился с сюжетом, который мог его убить, с нехваткой денег, с неизбежным предательством артистов, для которых существуют лишь интересы их актерской биографии. Шедевр для такого продюсера означает, что он выстоял, остался жив и может помечтать в баре "Фуктса" о фильмах, которые никогда не будут сняты, может рассказывать коллегам о кошмарах, из которых родилась, к примеру, комедия. "А будут смеяться?" -- все время спрашивает персонаж Уго Тоньяцци, продюсер из фильма Этторе Сколы "Терраса". Эта тревога -- наваждение любого самого достойного продюсера: он должен рассмешить публику, не выйдя при этом за территорию искусства.

С годами старая продюсерская гвардия трогает меня все больше: эти люди вопреки всем обстоятельствам сохранили "папино кино", которое без них не имело бы продолжения. Мы, молодые, часто бесились от их неподвижности, иронии и скепсиса -- бесились, не будучи в состоянии осуществить свои великие замыслы "во имя будущего". В глубине души мне нравится такая незыблемость и неизменность, такое сопротивление всему, что вокруг.

"Власть неподвижна, как гора", -- говорит Куросава в "Тени воина". Когда фильм через двадцать, тридцать лет после выхода на экран вызывает вопли счастья у наших детей, которые без конца прокручивают кассеты с "Оскаром", "Большой прогулкой", "Невезучими", остается лишь умолкнуть в смиренном почтении перед теми, кто сделал вечера у телеэкрана не бессмысленными.

Нам следует работать не хуже их, предшественников. Я всегда старался

объединить людей, в том числе и оппонентов, чтобы всем вместе сделать реальностью произведение искусства. Я никогда не был автором, чаще инициатором и неизменно -- организатором.

Впрочем, эта гордость, это честолюбие перехлестываются другим чувством: ничего существенно не изменилось в отношениях между искусством и деньгами, между творчеством и производством, между кино и телевидением, между Америкой и остальным миром. Ничего не сделано, все только предстоит сделать.

Перевод с французского А. Брагинского

Фрагменты. Публикуется по: Toscan du Plantier Daniel. Bouleversifiant. Sueil, Paris, 1992.

Даниель Тоскан дю Плантье -- одно из самых известных во Франции кинематографических имен. Продюсер, прокатчик, актер, критик, а в самые последние годы еще и государственный киночиновник -- директор Unifrance Film, дю Плантье часто становился заводилой споров, объектом нападок со стороны тех, кто с недоверием относится к его идеям в области государственной кинополитики.