

РАБОТАЯ С БЕККЕТОМ, ГОДАРОМ, ДАНЕЙ, КИСЛЕВСКИМ
(ЗАПИСКИ ПРОДЮССЕРА)¹

Фрагменты. Публикуется по: Karmitz M. Bande a part. P., Ed. Grasset Fasquelle, 1994.

МАРИН КАРМИЦ

Публикатор фильмов

Марин Кармиц -- продюсер Годара и братьев Тавиани, Куросавы и Хандке, Фасбиндера и Мидзогути, Лоуча и Сатъяджита Рея, Гринуэя и Кассаветеса, Ма-ля, Нанни Моретти и Джеймса Айвори, Кесьлевского и Сабо, Кроненберга, Менцеля, Ангелопулоса, Рене... В его полижанровой книге, названной, как и фильм Годара, "Отдельная банда", воспоминания смонтированы с эссе, интервью -- с перепиской, портреты -- с документальной хроникой (Кармиц начинал как режиссер). "Отдельная банда" -- это, в сущности, автопортрет Марина Кармица, неуступчивого, последовательного и страстного защитника искусства кино. Мы предлагаем отрывки из этой книги, написанной продюсером, который с очевидностью доказывает, что его профессия не менее творческая, чем режиссура.

З.А.

Беккет

В июне 1964-го "Комедию", поставленную Жан-Мари Серро, показывали в неожиданном месте -- в Музее декоративного искусства. После спектакля я попросил Жерома Лен-дона о свидании, чтобы попытаться купить права. Лендон меня выслушал, организовал встречу с Беккетом и помог убедить его уступить права, что было отнюдь не легко. Я начал работать с Беккетом. Он согласился, чтобы я ставил "Комедию" с теми же актерами, что играли в этом спектакле: Майклом Лонсдейлом, Элеонорой Херт, Дельфин Сейриг. Мы не расставались весь год. Наши свидания начинались в час дня в "Клозри де Лиля". Всегда за одним и тем же столом -- с табличками "Сартр" или "Хемингуэй". Он любил "Клозри"; приходил туда пешком и заказывал ирландский виски. Мы начинали с виски, ели немного и долго молчали. Говорили же рублеными фразами. В особенности он. Слово было редким, но весомым. Вскоре обрисовался сюжет: вернуться к появлению из чрева матери, к первому крику. Мы предавались безумным воспоминаниям, стремились проникнуть в таинство рождения. Эти поиски -- глубокие, насильственные, спонтанные -- можно было вести, только потребляя большое количество алкоголя. Каждый день мы возвращались к тому, на чем остановились накануне. Мне было трудно уследить за ним. Беккет ежедневно привносил новые детали. Реальные или выдуманные. Он часто говорил о Джойсе и его дочери. Жаловался, что теряет зрение. Джойс, кажется, умер слепым. Я задавался вопросом, действительно ли Беккет не видит?

У нас была общая страсть -- регби. Как-то он привел меня к себе. Его окна выходили на тюрьму Санте. На стенах квартиры -- картины его друга Брама ван Вельде. Единственного художника, который ему нравился. Он говорил, что живописи быть не может, что надо писать черной и белой красками. Лучшие картины Брама были очень живописны.

У него, по-моему, было два потока посетителей: тех, кто приходил к его жене, он не видел, а его гости никогда не встречались с ней. Однажды после матча я столкнулся с его женой на лестничной площадке. Это напомнило мне образ жизни Жан-Люка Годара в Ролле, между Женевой и Лозанной. Жан-Люк и его подруга имели две одинаковые квартиры на одной площадке. Не могло быть и речи о том, чтобы пропустить матч. Он смотрел соревнования на Кубок пяти наций по небольшому телевизору. Орал, топал ногами. И зорко следил за мячом. Иногда очень близко подходил к экрану. Говорил, что слепнет. На съемках, куда он приходил, выбиваясь из

¹ Искусство кино №11/ 1997 г.

сил, садился в первом ряду со словами: "Я не вижу". В центре "Комедии" -- взаимоотношения между языком и светом...

Из "Клозри" мы шли по Монпар-насу в "Куполь" или в рыбный ресторан на улицу Гете. Беккет был громадным, великолепным. Его не узнавали. Он дружил с продавщицей роз. Странные -- близкие, очень сердечные отношения. Я иногда спрашивал себя, было ли что-то между ними. Потом мы шли пешком в бильярдную на Севастопольский бульвар. Район клошаров, бедняков. Здесь можно было играть на один франк. Брали выпивку, время от времени ходили смотреть, как играют другие. Возвращались пьяные -- и тоже пешком; он провожал меня на улицу Святых отцов до двери и шел дальше.

Мы, если так можно выразиться, поддерживали друг друга. Хотя он был масштабнее меня. И похож на статуи Джакометти.

"Комедия" снималась в студии на улице Муфтар. Беккет там находился постоянно. Он не смущал нас. Просто был и все.

Мужчина, две женщины -- муж, жена и любовница, классический треугольник, -- были выстроены в ряд, лицом к публике и вмурованы в одинаковые кувшины, откуда высывались только их головы. Тайна "Комедии" в следующем: слово фиксируется с помощью светового луча, который исходит снизу и поочередно ложится на лицо каждого из персонажей. Вначале луч интенсивный -- и слышно все прекрасно, но зрители воспринимают только обрывки непонятных слогов. Потом луч слабеет, текст становится внятным, но его теперь не слышно.

В подвале исследовательской службы ORTF², руководимой Пьером Шеффером, мы нашли странную машину, позволявшую ускорить или замедлить голоса, не изменяя при этом их тембр. Работа над голосоведением была поистине музыкальной, мы занимались дыханием, артикуляцией, чтением по слогам. Сначала голоса записывались, потом мы их монтировали. Беккет остался доволен: он считал, что в спектакле актеры говорят недостаточно быстро.

Свет был здесь столь же важен, как и звук. Свет провоцировал или уничтожал речь, иногда прямо в середине фразы, живо перемещаясь от одного персонажа к другому, обеспечивая непрерывность действия. Пьер Ломм, главный оператор, работал изумительно. Каждый персонаж был снят в фас фиксированным планом в сверкающем луче. С помощью комбинированной съемки говорящий персонаж выходил на первый план, оставляя других на заднем. Для этой двадцатиминутной короткометражки мы сняли и смонтировали более двухсот планов.

В конце работы Беккет принес мне рукопись "Комедии". Позже я понял, какой это грандиозный подарок. Однажды он пришел в "Клозри" с рукописью в триста страниц. Я прочел -- она была восхитительна. А Беккет считал ее ужасной, хотел уничтожить. И говорил об этом так серьезно, что я умолял его ничего не выбрасывать. Он успокоил меня. Беккет никогда не выкидывал рукописи -- он жил на то, что продавал их в один американский университет. Несколько месяцев спустя он дал мне прочитать пятнадцать страниц, которые остались от тон, трехсотстраничной, рукописи: "Воображение умерло, вообразите".

В 1966 году "Комедией" открывался конкурсный показ Венецианского фестиваля. Для двадцатиминутного фильма -- событие исключительное. Тогда я был в блестящей компании. Робер Брессон с фильмом "Случайно, Бальтазар", Годар с "Маленьким солдатом", Роберто Росселлини с картиной "Приход к власти Людовика XIV", "Тупик" Романа Поланского, "451° по Фаренгейту" Франсуа Трюффо, не говоря о других. Джилло Понтекорво получил "Золотого льва" за "Битву за Алжир".

На открытии фестиваля военные были в парадной форме, дамы -- в вечерних туалетах. Через пять минут после просмотра зрители встали, через десять началась заваруха. Фотографы поднялись на сцену, чтобы заснять спектакль, развернувшийся в зале. Ужасный скандал!

Поддержанный Беккетом, его дружбой и нежностью, я был уверен и в своей работе, и в том, что делал он. Я был счастлив. Беккета не возвели на пьедестал. Он оставался живым, современным,

² ORTF -- национальная радиотелекомпания. -- Прим. переводчика.

ниспровергающим основы. Я сказал об этом по французскому телевидению. Это не понравилось.

...Наши встречи становились все более напряженными. Мне не удавалось обходиться без него. Но его присутствие подавляло. В своей речи он стремился к молчанию. Я этого не умел. Надо было не встречаться, не пытаться что-то сделать вместе. Я его больше не видел. Никогда. Но он здесь. Всегда. "Я теперь знаю, все это было только... комедией. И все это, когда... А что, если все это только... комедия?"³

Годар

Я очень люблю Жан-Люка Годара и восхищаюсь им. Но как продюсер никогда не принимал садомазохистских отношений, которые он пытается навязать. Он может быть жестоким с теми, кто его окружает, нанося удары точно и сильно. Окружающие либо подавлены (и тогда он находит удовольствие в том, чтобы бить их), либо бунтуют (в этом случае стоит поколотить его). Невозможно оставаться безразличным. У меня, однако, нет ни желания, чтобы он меня отделал, ни желания дубасить его. Он обладает еще одним редким свойством -- щедростью. Его взискательность, если она не переходит границы, невероятно обогащает. Когда он управляет сюжетом своего фильма -- как было в случае "Спасайся, кто может (жизнь)", -- его можно продюсировать. Когда же он не в состоянии сладить с сюжетом и усматривает причину своей беспомощности в других, причем во всех подряд, тогда невыносимо ни слушать его, ни заставить услышать себя. Несколько незавершенных проектов он и начинал, чтобы создать ситуацию разрыва. В таких случаях я всегда считал, что он мне оказывает услугу, предупреждая на свой манер о том, чтобы я не был продюсером этого фильма.

Публика в Канне на показе "Спасайся..." свистела, улюлюкала, аплодировала, размахивала кулаками, говорила, что Годар снял порнографическую картину. Пресса была отвратительной. Я сражался с одним журналистом, который хотел, чтобы Годар вообще перестал работать, -- предложение невыносимое. Я был раздавлен, в слезах. Мечтал о Жан-Луи Бори, который вышел бы на Круазетт и переломил общественное мнение за вечер.

Я решил выпустить фильм в сентябре, предложив Жан-Люку тактический ход: он должен заявить, что учел критику и перемонтирует картину. В августе я позвал ведущих журналистов из главных газет, которые очень ругали фильм, в лабораторию LTC, сказав, что Годар многое изменил и что надо посмотреть еще раз. После просмотра тот критик, который прежде негодовал, теперь с энтузиазмом принял этот фильм. Годар не тронул ни единого кадра. И "Спасайся, кто может" имел больший успех, чем "На последнем дыхании".

Я, продюсер

В тот год я еще представлял в Канне "Прыжок в пустоту" Марко Белоккио. Сильвио Клементелли, итальянский продюсер, не смог найти на этот проект ни денег, ни актеров.

После того как отказались два английских актера, Каролин⁴ и я подумали о паре Пикколи -- Анук Эме. Пикколи согласился без колебаний. Он принадлежит к тому типу людей, кто любит приключения, кино, ремесло актера и готов принять предложение в зависимости от фильма в целом, а не только от своей роли. С Мишелем нас роднит вкус к лошадям, красивым машинам, элегантным и удобным шмоткам. Актеры, с которыми я люблю встречаться -- а таких немного, -- это те, в ком я узнаю или хотел бы видеть частичку себя: Сами Фрей, Мишель Пикколи, Жан-Луи Трентиньян. Мы все одной крови. И все режиссеры выбирают актеров по тому же принципу.

Убедить Анук Эме сыграть роль старой девы, влюбленной в своего брата, было труднее. Анук причесывается у того же парикмахера, что и Каролин, -- у самого изысканного парижского парикмахера. Лучшее ли это место для встречи со звездой? Да, именно так. У этого дамского мастера есть и несколько избранных клиентов мужчин. Я пришел, сел рядом с Анук, и в распола-

³ Beckett S. Comedie. Editions de Minuit, 1966, p. 23. -- *Прим. автора.*

⁴ Жена М.Кармица. -- *Прим. переводчика.*

гающей к общению атмосфере салона мы разговорились. Через два дня она дала согласие работать с нами.

Фильм снимался в двух версиях:

французской и итальянской. Первую озвучивали французские актеры, вторую -- итальянские. Анук Эме и Мишель Пикколи получили призы на Каннском фестивале за итальянскую версию. Составление программ для кинотеатров и прокат фильмов становились в то время все более трудным делом. У меня не было доступа ни к чужим фильмам, чтобы прокатывать их в своих залах, ни в кинотеатры больших компаний, чтобы там показывать принадлежащие мне картины... Все директора кинотеатров и независимые дистрибьюторы страдали или исчезали, не проронив ни звука. Но не я. За 1980 -- 1981 годы я потерял 30 процентов своего торгового оборота. Я метался в поисках выхода, но руки у меня были связаны. Я начал переговоры о продаже своих кинотеатров, их втайне мечтал скупить "Гомон", но за ничтожные 20 миллионов франков, которые не могли меня спасти.

Фильм Анджея Вайды "Человек из железа", который прокатывал Тони Мольер, дал мне возможность публично атаковать монополии, говорить во весь голос о том, о чем все молчали. Я хотел выпустить вайдовский фильм в "Бастилии". С Борисом Гуревичем мы уже прокатывали "Березняк", "Землю обетованную", "Человека из мрамора". Эти фильмы лучше шли в моих залах, чем в соседних, гомоновских, и собрали около 20 процентов парижских доходов. "Гомон -- Пате" давил на Тони Мольера, чтобы не дать этот фильм для моего кинотеатра.

Когда Жан-Люк Годар сказал:

"Ты плохой продюсер", я был оскорблен. Мне казалось, что я неплохо делаю свое дело. Годар часто бросает фразы "плохой оператор" или "плохой актер", но никогда не объясняет, что имеет в виду. Что такое хороший продюсер? Я потратил годы, чтобы научиться этому и, возможно, чтобы доказать Жан-Люку Годару, что могу стать хорошим продюсером.

В бытность мою режиссером мне страшно не хватало продюсера, который был бы первым читателем и в особенности первым критиком сценария. Которому я мог бы помочь выбрать актеров, художников, технический персонал. Который берет на себя финансовые проблемы и ведет себя по-деловому. Который отвечает за связи с общественностью во время съемок и в момент выхода фильма.

У меня за плечами было уже пятнадцать картин, когда "Мело" (1986) Алена Рене стал наконец тем фильмом, который я спродюсировал "хорошо". Именно он продемонстрировал плодотворность связи экономики и авторства.

Я не знал Алена Рене. Мне позвонил его агент и принес пьесу словно из репертуара довоенного бульварного театра. Я поставил несколько условий. Согласен ли Рене поменять всю группу? Да. Согласен ли он на весьма ограниченный бюджет, чтобы извлечь из этого преимущество? Он ответил "да" и со своей стороны выдвинул только два требования: оставить монтажера Альбера Юргенсона и актеров его предыдущих фильмов -- Сабину Азема, Фанни Ардан, Пьера Ардити и Андре Дюссолье. Я объявил, что мы приступаем к работе. Думаю, что Алан Рене удивился. Обычно продюсер, имея сценарий, режиссера и актеров, начинает искать источники финансирования: ссуды под сборы, телевизионные компании, участвующие в ко-продукции фильмов, французских или иностранных продюсеров, иногда дистрибьюторов, обращается в SOFICA (организацию, которая собирает и распределяет частные сбережения лиц, желающих из-за налоговых льгот инвестировать деньги в кинопромышленность). Подготовительный период начинается, собственно говоря, с того момента, когда все это сделано. Не имея другого источника финансирования, кроме собственных фондов, я сказал "начинаем" -- тут и начались проблемы.

Мы обсудили экранизацию. Пьеса Бернштейна длилась два с половиной часа. Я убежден, что максимальная длительность фильма -- 1 час 45 минут. Старые правила, определяющие время театральных и кинопредставлений, видимо, связаны с нашим биологическим ритмом. Первые фильмы шли час, потом полтора. Постепенно они становились все длиннее, чаще всего без всякой на то художественной необходимости. Лучше не резать готовый фильм, а убрать лишнее из

текста. Четверть часа экранного времени -- две недели съемок и энное количество тысяч франков. Вымарать же сцену на бумаге не стоит ничего.

Тео Ангелопулос известен как талантливый режиссер и автор длинных фильмов. Когда я продюсировал "Пчеловода", то еще при чтении сценария понял, что фильм не должен быть длиннее 1 часа 50 минут. После бесконечных споров Ангелопулос подписал контракт. Законченный фильм длился два с половиной часа. Наши отношения были очень натянутыми. На Венецианском фестивале я до просмотра дал пресс-конференцию, на которой заявил, что покидаю фестиваль из-за разногласий с режиссером. И уехал. Все критики отметили, что фильм чересчур затянут. После Венеции Ангелопулос вырезал тридцать минут. А мог бы еще десять. Фильм того заслуживал. Лишь немногие сюжеты -- такие как "Унесенные ветром", "Доктор Живаго", несколько фильмов Куросавы, "Земля дрожит" или "Леопард" Висконти -- оправдывают нарушение правил метража.

Снимать недорого -- значит снимать быстро. На натуре или в студии? Для "Мело" я выбрал студию, которая обходится дороже. Почему? Чтобы иметь возможность репетировать. Я обеспечил Алена Рене декорациями за две недели до начала съемок. Вся мебель, каждый предмет обстановки мне предоставили лучшие парижские антиквары и галеристы. Рене репетировал две недели, а снял картину за 23 дня. Как какой-нибудь телефильм...

Я принял Юргенсона, одного из самых высокооплачиваемых монтажеров, чтобы обсудить его гонорар, и сказал: "Есть правила гласные и негласные. Вы получите гонорар в пределах профсоюзного минимума. Кроме того, я выплачу вам сумму, какую вы сами запросите. Но ответьте: каков будет ваш вклад в пропорции к бюджету?" Юргенсон ответил через десять дней: "Мы посоветовались с Рене и вот что решили. Я остаюсь при своей цене, но предлагаю вам снять, смонтировать и сделать озвучание за восемь недель". Значит, сработал негласный закон. Чтобы снять, смонтировать и озвучить фильм за такой срок, надо действовать очень интенсивно. За восемь недель можно сделать картину, состоящую из 150 планов, с прямым звуком и без шумового оформления. Ален мне звонил каждое утро, и мы вели долгие беседы. Он входил в каждую деталь. Объяснял, описывал, отмечал значение в истории музыки такого-то фрагмента такого-то композитора, такой-то цветовой разметки конкретного кадра, говорил, что надо вырезать, а что добавить. В этом навязчивом внимании к деталям проявились энциклопедические познания Рене, в том числе в специфических сферах: в мультипликации, музыкальной комедии, театре и т.д. Надо было, чтобы я его выслушивал и корректировал ситуацию, не заводя процесс съемки в тупик.

Продюсирование для меня -- занятие нравственное. Отношение к деньгам определяет и отношение к содержанию. Это видно на экране. Фильм не может иметь своей единственной целью ни финансовую выгоду, ни услаждение амбиций режиссера или продюсера. До начала съемок необходимо принять взаимоприемлемые правила. Творчество -- это haute couture, никогда pret-a-porter. Оно не обязательно связано с коммерческим успехом: второй фильм Алена Рене, который я продюсировал в 1989 году -- "Я хочу домой", -- потерпел в этом смысле крах.

В 1985 году мой друг Жан-Лу Пассек предложил мне составить программу фильмов для Центра Помпиду: 93 названия на два месяца. Жан-Лу Пассек -- человек типа покойного директора Синематеки Анри Ланглуа, только организованный. На фестивале в Ля Рошели, которым Пассек руководит с 1973 года, он показывает фильмы со всего света. Ему мы обязаны помимо других изданий словарем Larousse по кино.

На программке Центра Помпиду я обозначил себя как публикатор фильмов в Париже, тем самым подчеркнув свое желание приравнять производство фильмов к книгоизданию, то есть открывать новые миры и языки с абсолютно утопическим намерением не упустить ничего качественного.

Париж -- моя вторая родина и мировая столица кино. Это единственный в мире город, где можно посмотреть такое количество фильмов сразу. Париж открывает фильмы миру. Париж, а не Голливуд.

Быть публикатором фильмов -- значит придерживаться идеи, что кино нечто рукотворное, штучное, предмет роскоши. Главное в моей работе -- это дух противоречия. Я иду против рас-

хожих мнений, ложных ценностей, моды, экономического давления. Действовать "против" -- в определенном смысле означает действовать "за". Мало выпустить фильм в свет. На этом его жизнь только начинается. Поэтому вскоре я дополнил профессию публикатора, став торговцем фильмами, на сей раз по аналогии с живописью, с картинами. Быть торговцем фильмами -- значит для меня иметь возможность собрать по своему вкусу режиссеров, молодых или признанных, но придерживающихся определенных взглядов на кино, пытающихся говорить о жизни определенным образом и рассказывающих определенные истории.

Моя цель состоит в том, чтобы создать пространство, где с моей помощью встречались бы режиссеры. Чтобы они передавали друг другу эстафету, словно олимпийский огонь.

Я никогда не мог снимать фильм ради актеров. Часто слышишь от прокатчиков: "Денев, Делон, Бельмондо, какая афиша!" Уверенный в хорошем прокате, дистрибьютор может заранее дать восемь-десять миллионов продюсеру. И тогда тот подыскивает сценариста и режиссера, чтобы "нарастить" историю вокруг актеров, вычислив преимущества неоспоримого успеха, а ведь успех можно выстроить и на пустом месте.

Когда такой продюсер, как Серж Зильберман, говорит о своей работе, ты прекрасно понимаешь отношения, которые могли сложиться у него с Бунюэлем или Куросавой. Загадочные отношения, замешанные на желании и страсти. Удовольствие от чтения сценария внезапно диктует тебе: "Я должен это сделать" -- таков непреодолимый импульс, основанный на таинственной личной вовлеченности. Получить удовольствие от глубоких и страстных отношений с автором -- значит следовать за извивами его тоски и сомнений, значит помочь ему их отвести, обойти, преодолеть. Тебе доставляет удовольствие быть первым зрителем произведения, которое сам же и выбрал, в создании которого присутствовал от начала до конца. Позже появляется гордость от того, что ты единственный защищал этот проект и довел его до общественного признания.

"Дело женщин" Клода Шаброля появилось на свет из-за невозможности снять "Полуночный раздел" по Клоделю с Изабель Юппер. Аджани очень хотелось сыграть это самой, и, чтобы помешать другим, она купила права на экранизации произведений Клоделя.

После "Виолетты Нозьер" Изабель Юппер и Клод Шаброль мечтали продолжить столь успешное для них сотрудничество. Изабель, которая всегда активно подталкивает прельщающие ее проекты, предложила историю о подпольной акушерке, приговоренной к смерти и казненной при вишистском режиме. Этот важный в биографии Шаброля фильм был продан во все страны, кроме США, потому что он вышел в разгар кампании против решения Верховного суда о легализации абортов.

Когда Музей современного искусства в Нью-Йорке решил в апреле 1989 года чествовать меня -- это мероприятие включало и демонстрацию фильмов в больших американских городах, -- я выбрал для гала-представления "Дело женщин", показав его сначала музейному начальству, а потом публике. Фильм принимали замечательно. Однако ни один прокатчик не осмелился бросить вызов общественному мнению тех американцев, которые составляют основную часть публики. Тогда я решил сам прокатывать фильм. Он имел успех, поддержанный прессой Нью-Йорка и Лос-Анджелеса. Я был единственным французским прокатчиком в США, но продержаться мне удалось недолго.

Мой отец оставил мне три заповеди: держать слово, уважать других, не иметь долгов. Он умер в конце августа 1987 года. Вынужденный на следующий день после похорон сопровождать Луи Маля на Венецианский фестиваль для представления нашего фильма "До свиданья, мальчики", я не имел возможности соблюсти траур. По еврейской традиции ритуалам и размышлениям о смерти посвящается неделя. Я же не мог отключиться от дел ни на один день. Венеция стала для меня тогда кошмаром. На описание Венеции и смерти изведено много чернил. Но на сей раз речь шла не о литературе, еще меньше о кино. Мой отец никогда не был мне так близок, как после своей смерти. Я постоянно живу с ощущением его присутствия.

Он мало читал, плохо говорил и писал по-французски. Вспоминаю его очень голубые глаза -- глаза близорукого человека, которые он прятал под конец жизни за черными очками... Вначале я восставал против него. Упрямый, брюзжащий, он никогда не одобрял моего выбора. Сообщи-

ницей была моя мать. Но когда отец ушел навсегда, обнаружилось зияние... Смерть отца постепенно меняла мое понимание жизни и профессии. Теперь я совсем другой. Но это глубоко за-прятано в моем сердце.

Все фильмы, которые я ставил, продюсировал и прокатывал, имеют одно общее свойство: по-началу от них отказываются телевизионные компании, комиссия, предоставляющая ссуды под будущие сборы, или другие источники официального финансирования. Отказывают ненарочно, просто так выходит. Это приводит меня в бешенство, но когда эти институции примут мои про-екты с восторгом, это будет означать, что я более не способен к творчеству.

По поводу "До свиданья, мальчики" я слышал: "Еще одна история о еврейском ребенке во вре-мя войны", по поводу фильма "Жизнь -- это длинная спокойная река", что это "вульгарно", по поводу "Дела женщин" -- что "абORTы не показывают в 20.30", а насчет "Мадам Бовари" то-гдашний генеральный директор Второго канала признался мне, что ни он, ни его жена не смог-ли дочитать Флобера до конца...

В 1990 году Лувр пригласил меня выступить с докладом на загадочную тему: "Музей, музеи". Но это, как ни странно, дало мне возможность развернуть свои соображения о кинопрокате и поговорить о показе художественного кино.

Любя и коллекционируя французскую живопись и скульптуру 50 - 60-х годов, я себя спраши-вал, почему в ту эпоху европейские художники и скульпторы (беру имена наугад) Фотрие, Су-лаж, Сезар, Джакометти, Жер-мена Ришье, Массон, Дюфур, Тапиес, Деготекс, Шаиссак, Фон-тана были вытеснены с международного арт-рынка в пользу американской живописи, а центр художественной жизни переместился из Парижа в Нью-Йорк? Тогда же мы были свидетелями бурного расцвета тех экспозиционных пространств, которые отсылали в небытие станковую живопись. Немецкий художник Георг Базелиц, одна из самых ярких фигур современного искус-ства, отметил этот феномен в беседе, опубликованной в "Монде":

"Я познакомился с американским искусством в 1958 году в Берлине. Оно было совершенно противоположно французскому -- хотя бы из-за формата. Работы всех этих художников выпол-нены в гигантском масштабе, чуждом европейской культуре".

Торговец предметами искусства Лео Кастелли (он предпочитает, чтобы его называли антрепре-нером художников) -- весьма характерная фигура в этом контексте. Приехав в Нью-Йорк в 1941 году, он представлял с 1945-го парижскую галерею, которую держал его друг Друэн. Кастелли с трудом продавал Дюбюфе, Николя де Сталь, Фотрие, Кандинского. А в 1957-м он открывает собственную колоссальную галерею. Поменяв пространство, он поменял и художников, открыл и полюбил Раушенберга, Джаспера Джонса и других. У меня была возможность спросить Гару-ста -- его выставлял Кастелли, -- почему тот перестал показывать Фотрие. Гаруст об этом уже говорил с Кастелли и получил ответ: "Потому что он недостаточно производителен". Для аме-риканских художников открылся новый "монументальный" рынок, и они стали выполнять зака-зы для зданий размером с аэропорты, музеи или города...

Кабаков, современный русский художник, писал "небольшие" вещи, когда жил в Москве. Мо-жет быть, у него была маленькая мастерская. После того как его пригласили в 1990 году в Гале-ри де Франс, одну из самых больших парижских галерей, он начал писать в размер стен этой галереи.

Художественный заказ существовал всегда. Глупо об этом сожалеть, видя, как художники -- от Гойи до Делакруа, включая фламандцев, -- использовали заказ, чтобы создавать свои произве-дения. Даже имея в виду сильнейшее экономическое давление, нельзя сказать, что заказ испор-тил эту живопись. Кто бы ни был заказчик, всегда остается возможность -- пусть ценой неверо-ятных мучений -- изменить или приспособить для себя недостатки системы.

Большие международные ярмарки современного искусства (FIAC в Париже и "Документа" в Касселе) по своим результатам абсолютно сопоставимы с Каннским фестивалем: если кого-то там нет, его и не существует.

Серж Даней, критик "Кайе дю синема" и "Либерасьон", был одним из тех редких людей, мнением которых я дорожил. Я соглашался с его статьями и разыскивал их, чтобы прочитать. При встречах мы горячо обсуждали кино. Я не знал, что он жил на Траверсьер, недалеко от моей конторы. Но мы часто виделись в бистро. Он садился за один и тот же стол. Однажды в 1991 году он сказал: "Слушай, ты еще не участвовал в моей передаче. Приходи через две недели, запишем для "Микрофильма". Он зашел ко мне в контору, я открыл бутылку виски... Не было ни стакана, ни кружки. Пил он из бутылки. Я знал, что у него СПИД. К своему величайшему стыду, я колебался, прикасаться ли после него к горлышку. Не знаю, почувствовал он это или нет. Мне кажется, смотрел он насмешливо. И прикончил бутылку один.

Я хочу, чтобы прочли эту беседу, потому что ее душа -- Серж, которого я любил и которого мне недостает...

Серж Даней. Есть люди, присутствие которых столь очевидно, что -- как в "Украденном письме" Эдгара По -- перестаешь их замечать, забываешь пригласить в "Микрофильм", чтобы поговорить. Один из таких людей -- центральный персонаж в пейзаже французского кино -- Марин Кармиц. Человек, которому удалось -- и вполне логично -- занять влиятельную позицию во французском кино, при этом он не утратил ни своей боевитости, ни своей любви к кино, ни желания переустроить мир в соответствии с интересами эпохи и грандиозными задачами, которые он перед собой ставит. Встретив его после долгой разлуки, я спросил себя: что у него на уме? У человека, который достиг в кино того, чего хотел, но не может успокоиться. Не исключено, что у него сложилось какое-то необычное видение современной ситуации. И я пригласил его сюда. Марин, я рад, что ты пришел. Что же ты видишь?

Марин Кармиц. В настоящий момент я настроен крайне пессимистически. Не знаю, субъективное ли это ощущение или такова реальность. Что-то исчезло -- и не только в кино. Среди самых первых вещей, которым меня научил отец, было: держать слово, которое даешь. Похоже, уже несколько лет, во всяком случае, два последних года, слово уходит из нашей жизни. Мне кажется, что у людей нет больше слов, что слова уже ничего не значат и ни о чем не говорят, что люди перестали самовыражаться. В кино -- то же отсутствие слова. И это меня наводит на мысль, что сейчас, возможно, надо делать немые фильмы. Я не понимаю, как можно продолжать снимать фильмы с изображением и звуком, когда слово утратило смысл.

Серж Даней. Во многих фильмах, имевших громадный успех, как например, "Голубая бездна" Люка Бессона, мы наблюдаем почти сознательное требование афазии.

Главный герой говорит там: "Я не гожусь для слов, не люблю слова, и они меня не любят, оставьте меня в покое, позвольте мне исчезнуть". Это отсутствие веры в слова меня страшно поразило, причем именно во французском кино. самом болтливом в мире.

Марин Кармиц. Да, и по фильму Годара "Новая волна", который мне очень нравится и который оставил во мне глубокий след, можно почувствовать, что слов больше нет или что они истощились. Мне рассказывали, что фильм не получил в Канне "Пальмовую ветвь", потому что международное жюри не могло его понять, так как он непереводим. Одна из самых трогательных вещей в этом фильме -- именно речь, которая уже не слышна, те места, что сплетаются в бессвязность, когда остается только изображение и, возможно, музыка. Но речь как таковая растворяется.

Серж Даней. Это связано и с другим обстоятельством. "Новая волна" -- комедия в духе Вуди Аллена или Эрика Ромера, где роль слова обусловлена жанровыми особенностями. Сложность возникает, когда в фильмы вводятся персонажи, которые должны что-то проартикулировать. И тогда или безудержная болтовня, как у Вуди Аллена, или состояние афазии. Именно поэтому возникает вопрос о немом кино. Об этом часто думаешь, когда смотришь, например, фильмы Гврреля. Либо мы меньше слышим, потому что не смотрим, либо мы меньше видим, потому что не слышим. Неясно. Но мы знаем другое: когда мы смотрим телевизор, то наше аудиовизуальное восприятие снижается, слух и зрение играют все менее значимую роль в установлении истины.

Марин Кармиц. Здесь мы затронули нечто еще более серьезное: искаженное слово или слово фальшивое. Что означает употребление слов, если не задумываешься о последствиях, которые

они спровоцировали?.. Ежегодно я получаю со всего мира около тысячи сценариев. И с огромным удивлением отмечаю, до чего же люди не хотят больше ничего сказать. Все. откуда бы они ни приходили, говорят одно и то же, то есть ничего не говорят. Но время от времени попадаются жемчужины, иногда в них присутствует литература -- нечто, что вызывает желание зацепиться за слово. Таков был случай "Такси-блюза". В словах Павла Лунгина, с которым я не был лично знаком и не знал, что он заикается, -- передается заикание. ..

Я пытаюсь сделать нечто, о чем давно думаю и что пытался создать с Годаром, а именно -- создать киноателье, то есть обрести возможность работать не как на больших американских студиях, а как в столярной мастерской. С Жан-Люком Годаром это не вышло... Но еще больше меня поразила несостыковка с Лео Караксом. Его исполнительный продюсер предложил мне сотрудничество. Я попросил о встрече с Караксом. Мне никогда не доводилось его видеть. Но я получил только список требований режиссера: по меньшей мере 12 съемочных дней, определенное количество пленки, столько-то денег и т.д. Я только что закончил "Мело", который был снят за три недели... А теперь... начинают с того, что дают перечень имущественных, технических требований, а съемки будто дело десятое. Я привел этот крайний пример с Караксом, так как он один из самых модных среди молодых режиссеров.

Серж Даней. Каракс прекрасно знает, что находится в крайне уязвимой позиции. Впрочем, персонаж, которого он играет в жизни, и то место, которое он недаром перестал занимать во французском кино, приводят к тому, что он -- жертва, отданная на растерзание, и это опасно, потому что мальчику всего двадцать пять лет. Какими бы ни были его недостатки, профессиональное сообщество как будто не нашло ничего лучшего, кроме ненависти к этому человеку, который ставит планку очень, очень высоко. ..

Редкие фильмы, имеющие массовый успех, обязаны этим успехом рекламе, как фильмы Бессона, или действительно являются академическими картинками, как "Общество мертвых поэтов" Питера Уира. Когда публике по-настоящему нравится фильм, здесь вряд ли срабатывает эстетический выбор. Боюсь, хотя, возможно, это и не хуже, что такое восприятие напрямую связано с содержанием... Нельзя сказать, что мальчики, которым понравились "Голубая бездна" или "Общество мертвых поэтов", видят одно и то же кино, но можно рискнуть предположить, что в этих фильмах им говорят нечто, о чем они не услышат нигде, либо о чем им забыли сказать родители, либо о чем авторское или художественное кино говорит таким образом, что это невозможно расслышать.

Марин Кармиц. Меня интересует возможность развивать такой кинематограф, где можно было бы вновь обрести слово. Вот что мне все труднее и труднее уловить. Если этого нельзя сделать во Франции -- значит, я поеду в Россию, Польшу, куда-то еще, где люди в совершенно новой ситуации, вероятно, смогут быстрее создать новые модели кино. Быть может, я найду там то, что обновит нашу кровь, повлияет на нас, даст импульс к работе. Сейчас во Франции нет той борьбы, которая велась во времена "новой волны", когда, чтобы изменить существующий порядок в кино, пытались установить другой, но без денег. Это было кино бедных, однако его делали люди с невероятным воображением -- деньги они заменили идеями. Сейчас есть деньги, а сказать нечего.

Серж Даней. У тебя нет ощущения, что ты воспроизводишь текст десяти-двадцатилетней давности, обращенный к "третьему миру", Бразилии, черной Африке? Тогда говорили: на фоне политических, цензурных, экономических проблем Осима, Глаубер Роша или Усман Сембен гораздо быстрее и энергичнее обновят кинематографический процесс. Тогда обсуждалась идея регенерации старых уставших наций за счет молодых. Но потом она сошла на нет. Восток тоже разочаровал нас, а проблема денег усугубилась. Парадокс в том, что кино необходима свобода. А когда эта свобода безгранична, начинается паника. Каракс подозрителен, потому что требует больше других. Вот и говорят: тут что-то не так. Но если он покажет, на что способен, все упадут к его ногам, а это было бы тоже нездорово. Не так давно я задал вопрос нескольким психиатрам об этой бесконечной "Голубой бездне". Они ответили, что наши дети очень любят этот фильм, но не все понимают. Не понимают, что же произошло в финале. Поразительно не то, что они не понимают, а то, что они не отбрасывают непонятное в

кино в мусорный ящик. А что им непонятно? Смерть. Фильм кончается самоубийством. В общественном сознании смерть существует только по телевизору. Причем если она не кровава и не эффектна, ее тоже нет. В современных культурах стариков отправляют умирать анонимно, а в древних умели обставлять смерть ритуалами. И вдруг появляется фильм, который говорит: вы смертны. И это послание будоражит. Мы, люди кино, не перестаем говорить о смерти кино, подобно Ницше, провозгласившему смерть Бога, будто это событие уже произошло. Тем не менее мы живем благодаря кино, потому что кино и составляет нашу жизнь. Но дети, которые уже не могут быть синефилами, которые родились при телевизоре, не могут справиться с исчезновением, со смертью. И это правда, что кино в значительной степени упрощается...

Серж Даней умер 12 июня 1992 года. Наша беседа прервалась, и у меня нет никого, с кем бы я мог ее возобновить.

Кесьлевский

Благодаря долгому сотрудничеству с творцами, которые имели подлинные идеалы, я высоко ставлю свою профессию. Режиссер знает, что я берусь за его фильм, как если бы он был единственным на свете.

Мое знакомство с Кесьлевским отмечено чудом. Я пытался связаться с ним через Европейскую киноакадемию, членами которой мы оба являемся. Но он сам пришел ко мне, когда задумал "Двойную жизнь Вероники". Так началось сотрудничество, о котором я втайне мечтал лет десять. Мы говорили об этике и нравственности. У него была идея трилогии о свободе, равенстве, братстве. Он мне сказал и о трех цветах. Этот сюжет задел меня лично как румынского эмигранта, еврея, спасенного Францией.

Я готов был пойти за ним. Через два часа беседы я связал себя 120 миллионами франков и четырьмя годами работы. Эта работа навела меня на мысль о Джакометти, уменьшавшем размер своих скульптур. Я вновь обрел ту сжатость языка и силу слов, используемых экономно, которую познал благодаря Беккету. Никакой болтовни, никакой расточительности. И взгляд. Беккет и Кесьлевский смотрят на вас, но видят невидимое. Возможно, для этого надо иметь голубые глаза...

Я знал операторов и продюсеров, которые хотели стать режиссерами; актеров, ставших режиссерами и продюсерами. Продюсер должен быть одновременно посредником и поддержкой режиссера, но не врагом. Он должен заставить звезду прийти вовремя на площадку, умерить аппетиты режиссера, если они лишь маскируют его неумение, но и сам идти на дорогостоящие предложения, если они на пользу фильму.

Продюсер должен приспособливаться к режиссеру, быть на его стороне -- в роли собеседника, а не контролера. Я люблю борьбу, сопротивление, но не конфликты. Я много боролся в своей жизни, в том числе и за то, чтобы сделать фильмы, которые мне нравились, но я не выношу конфликтных отношений с режиссерами.

Ален Рене нуждался в моем ежедневном присутствии. Я приходил на съемки, и мы вдвоем каждый вечер отсматривали материал. Я потратил годы, чтобы понять фильмы Клода Шаброля. Он защищается маской бонвивана и первым критикует себя, трезво и насмешливо. Возможно, именно поэтому его фильмы в современном французском кино не так широко известны, хотя и очень любимы. Клоду Шабролю недостает того, что было сделано усилиями "Кайе" (Трюффо и самим Шабролем) для Хичкока. Мне кажется, что его универсализм, сокрытый за видимостью мещанского анекдота, еще не понят. Он регулярно предлагает мне сюжеты, разрабатывает мизансцены, когда пишет сценарий. Мы все обсуждаем и всегда довольно быстро находим вариант, устраивающий обоих. То же самое и с выбором актеров. Я занимаюсь художником, костюмами, вхожу в мельчайшие детали вплоть до выбора мебели, обуви, картин для декораций. А прихожу на съемки в первый день и в последний. Обедаю с группой, веду с ней умные беседы. Я совсем не нужен Клоду на съемках. Но когда он работает в провинции, я каждый вечер отсматриваю материал в Париже. У нас с ним столь доверительные отношения, что я принимаю

решения с монтажером. Клод практически не просматривает материал. Я ему звоню каждый вечер, чтобы обсудить то, что я увидел, и в случае необходимости исправить. Такой способ работы исключен со сверхиндивидуалистом Аденом Рене, который нуждается в моем постоянном присутствии, на всякий случай.

Кшиштофу Кесьлевскому совершенно необходимо, чтобы я просматривал материал, но присутствовать на съемках мне нет смысла. Его просмотры -- предмет бесконечных дискуссий и обмена информацией. Кесьлевский слушает замечания и на следующий день исправляет либо какие-то детали, либо фильм в целом...

Париж, 16 декабря 1992 года

Дорогой Кшиштоф,

то, что я увидел вчера, произвело на меня сильнейшее впечатление. По-моему, у фильма трех-частная структура, как в симфонии или концерте.

Первая часть: деконструкция

1. Сократить планы с мальчиком после катастрофы.

2. Эпизод в больнице должен быть снят с точки зрения Жюли; ее внутренний мир должен быть воссоздан не только с помощью изображения, но и звука.

3. Эпизод с постелью пока плохо вписывается.

4. Вырезать план Оливье, покупающего телевизор.

5. Убрать план Оливье, когда он приносит телевизор.

6. Жюли видит похороны по телевизору.

7. Сократить план с больной, когда она собирается звонить.

8. Переделать текст врача и сократить план с сигаретой в пепельнице.

9. Лишний кадр с Элен Венсан.

10. Когда Жюли уходит, в эпизоде с журналистами вырезать план с Оливье, который говорит: "Я заставлю их уйти" и закончить на Жюли, удаляющейся по лестнице.

11. Считаю очень удачным, что вы вырезали планы с адвокатом, но мне не нравится музыка во время визита к переписчику и на мусорных баках.

12. Интерьер загородного дома. Вырезать план, когда Жюли бросает документы в огонь.

13. Слишком много планов Оливье у телефона. Может быть, оставить только Жюли и Оливье, который подходит к ней.

14. Вырезать общий план после крупного плана руки, которую она ранит у внешней стены дома.

Вторая часть: реконструкция

Здесь главное -- целостность.

1. Восстановить ее приход на улицу Муфтар.

2. Затянут план агентства.

3. План с чашкой не прочитывается, потому что плохо вмонтирован, а первый план бассейна либо лишний, либо тоже плохо врезан.

4. Врач и эпизод с Бобуром -- лишние. Я понимаю причины, которые Вас заставляют держаться за этот эпизод, но, мне кажется, он размывает структуру. Если его убрать, легко будет перестроить начало этой части и сделать ее более упругой.

5. Вырезать план улыбающегося Оливье у телефона в середине эпизода.

6. Плохо монтируется музыка Оливье и "бедная музыка".

7. Лишний план ночного города.

Третья часть: жизнь, любовь, творчество

1. Музыка из телевизора совсем не годится. Я думаю, надо дать обрывки фраз и немного музыки, которую передают по телевизору.

2. Раньше подрезать телефонный разговор между Жюли и журналистом.

3. Повторить голос Оливье в сцене с Жюли после того, как она побежала за его машиной.

4. Сократить план Дворца правосудия и убрать Жюли, которая спускается по лестнице.

Прошу извинить меня за жесткость этих указаний. Но они -- всего лишь предложения, соответствующие моим ощущениям от просмотра. Я понимаю, что общий ритм появится при монтаже.

Музыка обретает всю полноту смысла, когда становится неотъемлемой частью перипетий сюжета и историй персонажей, и ее главная тема развивается по мере того, как Жюли восстанавливает жизнь.

Меня так тронул фильм, что я хотел бы еще многое Вам сказать, но спешу отправить факс.

С дружескими пожеланиями

Марин Кармиц

Варшава, 27 декабря 1992 года

Дорогой Марин,

пишу Вам, возвратившись из Парижа, где я смонтировал с Жаком (монтажером. -- М.К.)

третий вариант "Синего". Вы его увидите завтра или послезавтра. Теперь мои соображения. Что касается сведений о Жюли, то, мне кажется, новая версия более точна. Прежде я думал, что Жюли спускается как бы с небес, -- теперь она лучше приспособлена к земной жизни. В то же время она, на мой взгляд, вполне загадочна, хотя, разумеется, соотношения между очевидным и тайным будут скорректированы.

Я намеренно замедлил посещение больницы и встречу с Антуаном, которая следует за этим посещением, -- так, я думаю, будет лучше. Зато я ускорил встречу с матерью, и, на мой взгляд, это тоже стало лучше. Я много вырезал. Теперь фильм длится 1.55. Он еще слишком затянут, но сейчас минут на 15.

Первая часть, которую Вы называете "деконструкцией", затянута минут на семь (до того момента, когда Жюли покидает дом после любовной сцены с Оливье).

Вторая часть, где еще надо поработать над последовательностью эпизодов, длится около 45 минут (до момента, когда она смотрит передачу).

Третья часть слишком длинна -- минут на шесть-семь, и будет очень трудно найти здесь соразмерность из-за последнего эпизода, который зависит от продолжительности музыки. Конечно, мы найдем в конце концов правильный хронометраж.

Наш фильм не смонтирован. Пока нет ритма. Эпизоды склеены не в лучшем порядке. Думаю, что седьмой или восьмой вариант будет хорошим.

По опыту последнего варианта каждый новый потребует от одного до двух дней работы. А проработка ритма, мне кажется, займет неделю. Затем можно будет приступить к озвучанию. Я хотел бы смонтировать "Красный", как "Синий" и "Белый". Монтаж во время съемок позволяет мне понять, что я снимаю. Разумеется, это не мешает работе над другими вариантами "Синего".

Я Вам очень признателен. Вы поймете, увидев третий вариант, что я учел большую часть ваших советов и считаю, что фильм от этого только выиграл.

Что касается удаления разговора с Антуаном и визита в больницу, то надо подождать. Возможно, новая версия Вам понравится. Я оставляю сцену в Бобуре, потому что мне очень важен смех Жюли. Она только один раз смеется в фильме, и я думаю, это надо сохранить.

Что же до Оливье, то, думаю, надо дать Жюли шанс позвать того, кого она знает и чьи чувства по отношению к ней будут зрителю понятны. Если мы слишком сократим этот эпизод, будет неясно, почему и даже кого она зовет. Я абсолютно согласен с Вами по поводу купюры Оливье, покупающего телевизор.

Пока все. Буду Вам очень благодарен за советы по третьему варианту.

Сердечный привет и наилучшие пожелания в Новом году

Кшиштоф

Париж, 7 января, 1993 года

Дорогой Кшиштоф,

я посмотрел с Жаком новый вариант "Синего" и считаю его замечательным. Но я должен сделать некоторые замечания.

1. Теперь эпизод в больнице очень хорош. Один только совет: думаю, надо ввести журналиста на плане с Жюли, чтобы сохранить ее точку зрения.

2. Вы можете вырезать Оливье, когда он ищет документы в консерватории.

3. Хорошо, что Вы изменили суть беседы Жюли с адвокатом (помните, меня еще в сценарии смущала история с номером банковского счета и зубами). Я думаю, тем не менее, что в конце эпизода надо непременно оставить крупный план синих камешков в руке Жюли и убрать план выходящего адвоката, а также иначе уравновесить планы между адвокатом и Жюли.

4. На мой взгляд, не надо сохранять крупный план Филипа Вольтера в конце эпизода между ним и Жюли.

5. Я был разочарован, не найдя плана Жюли на лестнице ночью с музыкальными фрагментами. Я еще к этому вернусь.

6. Думаю, что план со старой женщиной на улице вначале чересчур затянут.

7. Я пока не понял, чем меня раздражает последовательность планов с Оливье, получающего партитуру, и пейзажа.

8. В эпизоде с телепередачей надо, чтобы было понятно, что там происходит, сейчас телеэпизод кажется слишком долгим, и меня смущает музыка. Думаю, если будут слышны обрывки телепередачи, то это Вам позволит разрезать эпизод и напрямую перейти к Жюли, бегущей за машиной Оливье.

9. Остались длинноты в эпизодах с Жюли, когда она идет за любовницей своего мужа во Дворце правосудия и в бистро, а также в посещении дома. Как видите, замечаний стало намного меньше. Теперь я считаю, что эпизод в Бобуре получился, что пространство квартиры прекрасно организовано.

Жак сказал мне о Ваших колебаниях относительно эпизода, в котором Жюли возвращается к матери. Лично мне это очень нравится, и я нахожу эпизод очень важным (свобода Жюли по отношению к матери).

Мне кажется, сейчас главная проблема состоит в преобразовании музыкальной структуры по всему фильму. Жак сказал мне о сомнениях Прейснера по поводу музыкальных фрагментов в эпизоде, когда Жюли идет по лестнице. Я же был очарован ими, они прекрасно выражают мимолетность творчества. Очень важно сохранить первоначальный график производства, выработанный до съемок, потому что мы должны внимательно следить за датой выхода фильма, во всяком случае, во Франции. Единственно возможное время -- первые две недели сентября, сразу после Венецианского фестиваля. Для этого нам обязательно -- из-за летних отпусков -- надо показать фильм журналистам ежемесячных журналов до 9 июля.

Несмотря на то, что я знаю фильм, я был вновь потрясен -- точно так же, как и во время просмотра материала. Это изумительный фильм.

С дружеским приветом

Марин Кармиц

Октябрь 1994-го. Мы с Кшиштофом опять встретились, представляя "Красный" на фестивале в Нью-Йорке. Я очень мало знал о его жизни, но он был мне невероятно близким человеком. Мы одинаково думаем о людях, политике, эстетических проблемах. Если бы кто-то из нас изменился, мы сразу это почувствовали бы.

Мы говорили о роли, которую могли бы еще сыграть интеллектуалы, о нашем одиночестве. Мы намеревались создать партию -- "партию одиночества".

1995-й. Кино сто лет. Мало кто из людей доживает до этого возраста. Замечательно, что кино празднует свое столетие. Я думаю, что будут также отмечать его постепенное, но быстрое исчезновение как средства художественной выразительности. Сто лет -- это старость. Кино прожило хорошую жизнь. Практически все изобретено. Творцы больше не нужны. Такой фильм, как "На последнем дыхании", уже не имеет никакого шанса появиться на свет. Я всегда думал, что кино -- это бедное искусство, беднее живописи, музыки, литературы или танца, но что ему

интересно погружаться в свою бедность. Поскольку оно было бедным, его можно было обогащать. Теперь оно старое. И пределы возможностей определились.

Серж Даней думал, что смерть кино была объявлена в момент, когда большинство режиссеров не обратили внимания на тот факт, что уже невозможно снимать так, как будто не было Шоа. Всю свою жизнь я сопротивлялся, чтобы не повторилось Шоа, ужасные сцены моего детства, страх, револьвер, приставленный к виску. Я не только думал, что "этого больше не будет", я хотел что-то сделать для предотвращения этого. Сохранить память живой -- не значит оставаться в прошлом или забыть, но значит действовать, исходя из прошлого, чтобы состоялось будущее. Когда я начал снимать, то хотел работать с такими людьми, как Дюрас, Беккет, то есть с теми, у кого я ощущал некую форму разрыва с прошлым. Когда я ставил собственные фильмы, то стремился дать слово тем, кто его не имел. Моя злость, мой гнев вызваны теми, кто меня хочет привести в "нормальное" состояние, принудить оставить борьбу.

В самолете, на пути в Нью-Йорк, я встретил Эли Визеля. Наши встречи -- мы знаем друг друга лет тридцать -- всегда похожи на чудо. У нас никогда не было назначенных встреч. Мы видимся случайно. Эли -- единственный человек, с которым чувствуешь, что время небыстротечно. По хасидской традиции, для пропаганды которой Эли сделал немало, два друга при встрече рассказывают какую-нибудь историю. На этот случай у меня всегда припасена история. Сейчас я предложил ему присоединиться к "партии одиночества". Он согласился с условием, что добавит слово "молчание".

Кесьлевский не переставал говорить, что стремится к молчанию. Для меня слово Кесьлевского -- это слово сопротивления. Как ему ответить? Разве еще возможен диалог? Молчание Беккета, Бергмана и Кесьлевского надо сегодня научиться по-настоящему слушать. Что сказать, что сделать для того, чтобы все это не было бы только комедией?

Перевод с французского Зары Абдуллаевой