

клуб любителей
интеллектуального кино
10-й сезон



КИНО АВАНГАРД

каждый понедельник в 18 30
в актовом зале корпуса "С" АГУ
(пр. Социалистический, 68 "а")

Клуб любителей интеллектуального кино создан для того чтобы смотреть и обсуждать серьезное авторское киноискусство. Интеллектуальное кино рождается из попыток использовать технику кинематографа для высказываний на всегда волнующие человека темы: любви, смерти, свободы, одиночества, жизненного выбора, отношения к другому и т.п. «Мозговое кино» (как его определил Жиль Делёз) снимается не для успеха у критиков, не для извлечения прибыли, не для чистого самовыражения. Для понимания такого кино требуется включить ум, а не только глаза, уметь различать символы и метафоры, читать между строк, оценивать кино как искусство, а не просто как носитель информации или эмоции.

Отсюда следует, что задачей КЛИКа становится не просто факт просмотра и обсуждения фильма, а минимальная рефлексия относительно затронутой картиной проблемы. Мнения в духе «ниасилил», «круто», «отстой» и т.п. нужно держать при себе. «Презумпция чужого ума» - вот первое, чем нужно руководствоваться в такой дискуссии. Режиссеры калибра Бунюэля, Пазолини, Годара, Блие, Бергмана, Джармуша, Линча не оцениваются в системе «приятно-неприятно» или «клёво-фигня».

Критерии оценки просмотренного фильма - ни вкус, ни цвет, ни «нравится - не нравится», ни величина кассовых сборов, ни популярность или элитарность. Есть кино, которое является всего лишь товаром – оно хорошо сделано, но ориентировано на прибыль; оно интересно, но в плане развлечения; оно зрелищно, но ни чем не выбивается из границ жанра и системы стереотипов. Такие фильмы обсуждать в КЛИКе незачем (есть другие площадки и группы для поклонников киноширпотреба). Критерии настоящего авторского кино – оригинальность киноязыка и сюжета, рефлексивность, метафоричность, самодостаточность (понимаемая как отсутствие изначальной ориентации на коммерческий или фестивальский успех) и т.п.

Считаю глупым мнение, что о вкусах не спорят. Еще старик Кант в “Критике способности суждения” доказал, что эстетический вкус не исчерпывается субъективной точкой зрения. Настоящий спор продвигает вперед и прибавляет понимания. В КЛИКе общаются люди, умеющие аргументировать, читать и понимать кинотексты (для чего, кстати, нужно читать и просто тексты – книги режиссеров, критику и т.п.).

Отдельно подчеркну неравенство явлений, которые мы часто и ошибочно отождествляем. Не всё снятое на киноплёнку – кино. Не каждый признанный фильм имеет художественную ценность. Не всякий зритель имеет «естественное и неотчуждаемое» критическое право сказать что-то вроде: «как скучен N», «как непонятен N», «какое дерьмо этот N». В таком духе лучше оценивать лучше кулинарные способности жены или стишки знакомого. А до классиков киноискусства нужно всё же дорасти. Не спешите смешать других вашими поспешными суждениями. Наш клуб, конечно же, служит целям образования и просвещения, но это не кинокоучинг, не курсы “взлёт-посадка”. Если верно, что кино - важнейшее из всех искусств, то так же верно и то, что ему нужно как следует “учиться, учиться и учиться”.

В.В.Корнев, председатель КЛИК



Ежегодный международный фестиваль авторского кино **"КИНОЛИКБЕЗ"** проходит в г. Барнауле под эгидой КЛИК, Алтайского гос. университета и литературного альманаха "Ликбез"



КИНОЛИКБЕЗ
ФЕСТИВАЛЬ АВТОРСКОГО КИНО

Формат фестиваля – независимое экспериментальное кино всех жанров и видов. Цель фестиваля – обмен опытом, оценка и критика произведений молодых и оригинально мыслящих режиссеров, актеров, сценаристов. К участию в фестивале допускаются полнометражные (свыше 60 минут) и короткометражные картины.

Фестиваль проходит в конце апреля каждого года. Работы на отборочный конкурс принимаются сразу по завершении текущего фестиваля и до 10 апреля следующего года.

Главный приз фестиваля – «Золотой Жан-Люк», присуждаемый за победу в одной из категорий (полнометражное, короткометражное игровое кино, документальное кино, анимация, киноэссе). Победителей определяет профессиональное жюри.

Полная информация о фестивале на **официальном сайте**:

<http://www.kino-likbez.ru/>

Заявки принимаются с помощью специальной электронной формы:

<http://www.kino-likbez.ru/Information/request>

или вручную на электронный адрес vvkornev@gmail.com



Ну, я пришел, и он показал мне эти две работы... Я понял, что Боуэрс - это мой предшественник в кинематографе, потому, что он смешал анимацию с реальностью еще 50 лет назад. Но это только в контексте техники анимации. Содержание и направленность наших фильмов весьма разные.

– **Какие ваши дальнейшие планы?**

– Мой следующий проект - фильм «Otesanek» («Полено»). Это название одной старой чешской сказки; оно, к сожалению, не переводимо на другие языки. Несмотря на то, что сказка не очень известна за пределами чешской культуры, с помощью моего фильма она станет доступной для широкого круга людей, которые никогда раньше о ней не слышали. Этот фильм будет повествовательно-диалоговый, в отличие от «Конспираторов...».

Это будет фильм с живыми актерами и параллельной анимацией. Анимационная часть будет представлена в виде бумажных статуэток, которые периодически появляются и рассказывают сказку. Сценарий уже завершен, осталось решить вопрос финансирования, и, я думаю, следующей весной начнем съемку. Местом съемки выбран один из домов в Праге.

Otesanek - история о паре, которая не могла иметь детей, и отец пошел в лес и вырезал из дерева маленького мальчика. И этот мальчик постоянно ел, и не мог приспособиться к окружающей его жизни. Он был постоянно голоден, ел все, что видел и в конце концов съел своих родителей.

В доме жила одна маленькая девочка. Они подружились и она стала помогать ему заполучать людей, которых он мог есть. Она была единственным человеком, которая понимала этого мальчика и могла с ним общаться. И она знала, что будет дальше, потому, что когда-то прочла точно такую же сказку. Девочка могла предсказать будущее - все что будет происходить в дальнейшем. История заканчивается трагически - главного героя убивают. Девочка знает, что должно случиться и всеми силами старается воспрепятствовать дальнейшим событиям. Фильм заканчивается так же, как заканчивается сказка. Это трагическая развязка, когда бабушка заходит в подвал с топором, чтобы убить мальчика.

– **Ваш будущий фильм - имеет ли он какое-либо отношение к роману Густава Майринка «Голем»?**

– Да, есть определенные аналогии - в стиле. Это тоже мистика, только для детей. Но в данном случае, я подхожу к этой сказке с более философской точки зрения, потому, что главного героя можно заменить на любую другую удобную метафору. Этот фильм будет комбинацией черного юмора, воображения и сказки. Эдакий черный юмор с элементами действительности...

– **Когда вы так говорите, то кажется, что вы по-настоящему смешиваете черный юмор, свое подсознание и сказку в некоем едином большом котле... Вас часто именуют «алхимиком кинематографа»...**

– Да... Алхимия - это попытка совместить несовместимые вещи. Я вообще считаю, что алхимия - это параллель поэзии и наоборот, поэзия - параллель алхимии.

ПРОГРАММА 10-го СЕЗОНА КЛИК

17 сентября 2012 – 24 июня 2013

17 сентября

«**ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ**» (1929, СССР, 01:08)

Режиссер и сценарист: **Дзига Вертов**

оператор: Михаил Кауфман, Глеб Троянский

композитор: Майкл Найман

монтаж: Дзига Вертов

24 сентября

«**НА ПОСЛЕДНЕМ ДЫХАНИИ**» A bout de souffle

(1960, Франция, 01:27)

режиссер: **Жан-Люк Годар**

сценарий: Жан-Люк Годар, Франсуа Трюффо

оператор: Рауль Кутар

композитор: Марсиаль Солаль

монтаж: Сесиль Декуги

В ролях: Джин Сибберг, Жан-Поль Бельмондо, Даниэль Буланже, Анри-

Жак Юэ, Роже Анен, Ван Друдэ, Клод Мансар, Лилиан Давид, Мишель

Фабр, Жан-Пьер Мельвиль

1 октября

«**ПСИХО**» Psycho (1960, США, 01:49)

режиссер: **Альфред Хичкок**

сценарий: Джозеф Стефано, Роберт Блох

оператор: Джон Л. Расселл

композитор: Бернард Херрманн

художник: Роберт Клэтворти, Джозеф Хёрли, Рита Риггз

монтаж: Джордж Томазини

В ролях: Энтони Перкинс, Вера Майлз, Джон Гэвин, Джанет Ли, Мартин

Болсам, Джон МакИнтайр, Саймон Оукленд, Фрэнк Альбертсон,

Патриция Хичкок, Вон Тейлор

8 октября

«**ПРИЗРАК СВОБОДЫ**» Le fantome de la liberte

(1974, Франция, 01:43)

режиссер: **Луис Бунюэль**

сценарий: Луис Бунюэль, Жан-Клод Карьер

оператор: Эдмон Ришар

художник: Пьер Гюффруа, Жаклин Гуйо, Франсуа Суне

монтаж: Элен Племянников

В ролях: Адриана Асти, Жюльен Берто, Жан-Клод Бриали, Адольфо

Чели, Поль Франкёр, Микаэль Лонсдаль, Пьер Магелон, Франсуа Мэтр,

Элен Пердриер, Мишель Пикколи

15 октября

«В ПРОШЛОМ ГОДУ В МАРИЕНБАДЕ»

L'annee derniere a Marienbad (1961, Франция, Италия, 01:34)

режиссер: **Ален Рене**

сценарий: Ален Роб-Грийе

оператор: Саша Вьерни

композитор: Франсис Сейриг

художник: Жак Солнье, Бернард Эвейн, Жан-Жак Фабр

монтаж: Жасмин Чэсни, Анри Кольпи

В ролях: Дэльфин Сейриг, Джорджио Альбертацци, Саша Питоефф,

Франсуаз Бертен, Люси Гарсиа-Виль, Элена Корнель, Франсуаза

Спира, Карин Тоше-Миттлер, Пьер Барбо, Вильгельм Фон Дик

22 октября

«ПОСТЕПЕННЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ УДОВОЛЬСТВИЯ» Glissements

progressifs du plaisir (1973, Франция, 01:45)

режиссер: **Ален Роб-Грийе**

сценарий: Ален Роб-Грийе

оператор: Ив Лафайе

композитор: Мишель Фано

В ролях: Анисе Альвина, Ольга Жорж-Пико, Микаэль Лонсдаль, Жан

Мартен, Максанс Мельфор, Натали Зейгер, Боб Вэйд, Жан-Луи

Трентиньян

29 октября

«КОНСПИРАТОРЫ НАСЛАЖДЕНИЙ» Spiklenci slasti (1996,

Великобритания, Швейцария, Чехия, 01:25)

Режиссер и сценарист: **Ян Шванкмайер**

оператор: Милослав Спала

композитор: Руджеро Леонкавалло, Амилькаре Понкиелли,

П.И.Чайковский, Jaroslav Jancovc

художник: Ян Шванкмайер, Ева Шванкмайерова, Томаш Калоус

монтаж: Мари Земанова

В ролях: Петр Мейссел, Габриэла Вильхельмова, Барбара

Хрзанова, Анна Ветлинска, Иржи Лабус, Павел Новы, Франтишек

Полата

12 ноября

«Я ТЕБЯ ЛЮБЛЮ» I Love You (1986, Франция, Италия, 01:43)

режиссер: **Марко Феррери**

сценарий: Марко Феррери, Энрико Олдоини, Дидье Каминка

оператор: Вильям Любчански

художник: Жан-Пьер Кою-Свелко, Nicoletta Ercole, Лула Морин

монтаж: Руджеро Мastroяни

В ролях: Кристофер Ламберт, Эдди Митчелл, Флора Барилларо,

Аньес Сораль, Анемон, Марк Берман, Патрис Бертран, Пола

Деэлли, Маурицио Донадони

– В «Конспираторах наслаждений» вы использовали технику анимации для реализации своих «символистских» фантазий. Полностью ли справилась анимация с этой задачей?

– Анимация в этом фильме, использовалась по большому счету только для оживления некоего «символического» партнера для каждого из актеров. Фильм рассматривается от третьего лица. А изготовление партнера с точки зрения живого человека. Я долгое время обдумывал, как это сделать. И для оживления этого искусственного партнера выбрал анимацию. Я был как бы третьим лицом фильма (наблюдателем), скрыв в контексте отношений свои фантазии.

– В «Фаусте», а теперь и в «Конспираторах наслаждений» вы увеличили размеры своих кукол. Использование кукол взято из Чешских традиций. А вот куклы в человеческий рост это ваши собственные фантазии? Что означают куклы таких размеров?

– Я не хочу преувеличивать важность и смысл этого. Просто, было желание создать больших кукол. Следовательно я должен был увеличить их размер так, чтобы они могли контактировать с актерами в «одинаковых» плоскостях. Но эти же куклы существуют и в миниатюрном варианте. В моих фильмах вы видите оба варианта кукол. С помощью использования разных размеров, я смог достичь различных уровней реальности.

– Сначала в «Алисе», а затем в «Фаусте» было использовано очень много анимации. Что вы ощущаете при работе с живыми актерами? Актеры менее контролируемы, чем куклы?

– Я работаю с актерами, как с неодушевленными предметами. Выбираю актеров не по критерию «знаменитости», или «профессионализма», а тех, которые точно подходят к данной картине. Затем я работаю с камерой, чтобы снять их, как неодушевленные предметы. Иногда я анимирую их, как делал это в «Фаусте».

– В ваших фильмах часто затрагивается тема «детского видения и ощущения мира», «вселенной ребенка». Почему это так важно для вас?

– Я не интересуюсь сказочным миром ребенка, как обобщенной категорией, это проблема психологов. Прежде всего, меня интересует диалог моего «я» с моим собственным детством. Детство - это мое «альтер-эго».

– Почему вы выбрали именно анимационный стиль для «Алисы»?

Диалоги с детством и путешествия по его волшебным мирам я смог бы показать только с помощью техники анимации. И я это предчувствовал заранее. Именно анимация может оживить образы детства невыразимо правдоподобно. Оживление объектов отстаивает детские истины. Игра ребенка с изображением или его мечты это его измерение и его реальность.

– В одном из своих интервью, вы сказали, что Чарльз Боуэрс - ваш «предшественник в вопросе действительности и реальной анимации». Когда вы впервые увидели его фильмы?

– Впервые, я увидел его работы где-то в 70-х годах, после того, как завершил работу над своим фильмом «The Flat». Два его фильма хранятся в Чешском Архиве Кинематографа. После того, как директор этого архива увидел мои фильмы, он позвонил мне и сказал: «У меня есть нечто, что вас заинтересует».

Интервью в Animation World Magazine 1997



Одна из последних работ Яна Шванкмайера «Конспираторы наслаждений» - шедевр черного юмора, фильм-наблюдение за человеком и его физиологией. Фильм представляет собой шесть одновременных сюжетов с различными действующими лицами, открывая зрителю их извращенные секс/фетиш-фантазии. Режиссер раскрывает зрителю секреты и тайные желания абсолютно обычных людей...

Одним из многочисленных гениев Шванкмайера является умение превращать фильм из банального аудио/визуального ряда в мистический опыт. В «Конспираторах наслаждений» просматривается сходство с работами, которыми режиссер занимался в течение семилетнего периода молчания в «кинематографе». В период с 1972 по 1979 г., художник сфокусировал свое внимание на скульптуре, керамике, поэзии и других статических формах искусства. Результатом этих работ, в частности, стали «тактильные эксперименты», которые были использованы в «Конспираторах...».

««Конспираторы наслаждений» - фильм об освобождении и о свободе. Я всегда говорю о нем как о «Сюрреализме в кино», а не «Сюрреалистическом кинематографе». Точно так же говорил Андре Бретон: «Не Сюрреалистическая картина, а Сюрреализм в картине». Сюрреализм - это психология, философия, духовный путь. Но никогда не эстетика. Сюрреализму чужда идея эстетики» (Ян Шванкмайер)

«Сюрреализм существует не как форма искусства. Чтобы его охарактеризовать, нам нужно вернуться к Романтическому периоду XX столетия. Каждый романтический период выражается тремя элементами: любовью, свободой и поэзией. И каждое поколение ищет свои собственные формы выражения согласно среде и времени, в котором они живут. Романтизм XXI столетия обязательно столкнется с теми же вопросами. Независимо от того, как будет называться этот период: Романтизмом, Культурализмом или как-то еще...» (Ян Шванкмайер)

19 ноября

«**ВЗЛЕТНАЯ ПОЛОСА**» La jeteé, (1962, Франция, 0:28)

режиссер: **Крис Маркер**

сценарий: Крис Маркер

оператор: Жан Шиabo, Крис Маркер

композитор: Тревор Дункан

монтаж: Жан Равель

В ролях: Жан Негрони, Хелен Шателейн, Даво Хенич, Жак Леду, Андре Генрих, Жак Браншу, Пьер Джоффрой, Этьен Беккер, Фильберт фор Лифхиц, Лигия Бранице

26 ноября

«**МОЙ СЛУЧАЙ**» Mon cas (1986, Франция, Португалия, 01:32)

режиссер: **Мануэл ди Оливейра**

сценарий: Мануэл ди Оливейра, Жозе Режиу, Jacques Parsi

оператор: Мариу Баррозу

композитор: Жуан Паиш

художник: Зе Бранко, Луиш Монтейру, Jasmim de Matos

монтаж: Рудольфо Ведельез

В ролях: Бюль Ожье, Луиш Мигель Синтра, Фред Персонн, Владимир Ивановский, Элоиз Миньо, Грегуар Эстерманн, Анри Серр

3 декабря

«**ШОССЕ В НИКУДА**» Lost Highway (1997, Франция, США, 02:14)

режиссер: **Дэвид Линч**

сценарий: Дэвид Линч, Бэрри Гиффорд

оператор: Питер Диминг

композитор: Анджело Бадаламенти, Морт Шуман, Раммштайн

художник: Патриция Норрис, Расселл Дж. Смит, Лесли Моралес

монтаж: Мэри Суини

В ролях: Билл Пуллман, Патриция Аркетт, Бальтазар Гетти, Роберт Блейк, Наташа Грегсон Вагнер, Ричард Прайор, Люси Батлер, Майкл Масси, Джек Нэнс, Джек Келер

10 декабря

«**ЗАБАВНЫЕ ИГРЫ**» Funny Games (1997, Австрия, 01:48)

режиссер: **Михаэль Ханеке**

сценарий: Михаэль Ханеке

оператор: Дариус Хонджи

художник: Кевин Томпсон, Хинжу Ким, Дэвид С. Робинсон

монтаж: Моника Уилли

В ролях: Наоми Уоттс, Тим Рот, Майкл Питт, Брэйди Корбет, Девон Джирхарт, Бойд Гейнс, Шиван Фэллон, Роберт ЛюПон, Сьюзи Ханеке, Линда Моран

17 декабря

«**ЗЕД И ДВА НУЛЯ**» A Zed & Two Noughts (1986, Великобритания, Нидерланды, 01:55)

режиссер и сценарист: **Питер Гринуэй**

оператор: Саша Вьерни

композитор: Майкл Найман

художник: Бен Ван Ос, Ян Рулфс, Патриция Лим

монтаж: Джон Уилсон

В ролях: Андреа Ферреоль, Брайан Дикон, Эрик Дикон, Фрэнсис Барбер, Джосс Экленд, Джим Дэвидсон, Агнес Бруле, Гузье ван Тилборг, Херард Толен, Кен Кэмпбелл

24 декабря

«**МОНТЕНЕГРО**» Montenegro (1981, Швеция, Великобритания, 01:38)

режиссер: **Душан Макавеев**

сценарий: Дональд Артур, Душан Макавеев, Бранко Вучичевич

оператор: Томислав Пинтер

композитор: Корнелие Ковач

художник: Ингер Перссон

монтаж: Сильвия Ингемарссон

В ролях: Сьюзен Энспак, Эрланд Юсефсон, Марианна Якоби, Джеймс Марш, Джон Захариас, Пер Оскарссон, Марина Линдаль, Бора Тодорович, Лисбет Закриссон, Светозар Цветкович

18 февраля

«**РАЗ, ДВА, ТРИ... ЗАМРИ!**» Un, deux, trois, soleil (1993, Франция, 01:44)

режиссер и сценарист: **Бертран Блие**

сценарий: Бертран Блие

оператор: Жерар де Баттиста

композитор: Шеб Халед

художник: Жан-Жак Казио, Жорж Глон, Теобальд Мерисс, ...

монтаж: Клодин Мерлен

В ролях: Анук Гринбер, Мириам Буайе, Оливье Мартинес, Жан-Мишель Нуари, Дениз Шалем, Жан-Пьер Марьель, Ева Дарлан, Клод Брассёр, Патрик Бушите

25 февраля

«**ЧЕРНАЯ ЛУНА**» Black Moon (Франция, ФРГ, 1975, 01:40)

режиссер: **Луи Маль**

сценаристы: Луи Маль, Джойс Бунюэль

оператор: Свен Нюквист Sven Nykvist

монтажер: Сюзанн Барон Suzanne Baron

в ролях: Кэтрин Харрисон, Тереза Гизе, Александра Стюарт, Джо Даллесандро

Начинается все со сценария, где все прописано очень конкретно, но при этом диалогов нет вообще: все реплики импровизируются актерами. Потом начинаются съемки, которые постоянно прерываются: то подходящее место все никак не находится, то у актеров случается какая-то проблема – у меня наряду с профессионалами играют совершенно обычные люди. Вот как Набил Салех, сыгравший полупарализованного египетского мужа героини.

Я долго готовлюсь, думаю одновременно в нескольких направлениях. Все сцены непременно снимаю в хронологическом порядке, что дает возможность следить за развитием действия, видоизменять сцены в зависимости от того, складываются они или нет. В итоге сюжет может двинуться в таком направлении, которого я изначально не планировал и о котором даже не думал. Финал я всегда оставляю открытым – это принципиально.

– **От чего в итоге зависит ход фильма?**

– Для меня очень важно место съемки, так как именно оно определяет собой атмосферу. Осматриваю множество разных точек и постепенно отсеиваю неподходящие, пока, в конце концов, не дохожу до тех мест, которые по настоящему подходят.

– **В какой момент появилась сцена с распятием?**

– Тут вполне соблюдается логика развития персонажа: любовь Анны-Марии к Иисусу все время растет, и в конце концов перерождается в физическое притяжение. Вообще же я никогда не уклоняюсь от показа вещей, в которые никто на самом деле не хочет верить, от нарушения табу, но при этом не стремлюсь непременно устроить зрителю встряску просто встряски ради.

– **Вы сами предложили Марии Хофштеттер голодать и жить с молчаливками для подготовки к роли – или это была ее идея?**

– Насколько мне важна тщательная подготовка и как много времени на нее тратится – все про меня знают. Для "Рая: Любви" я общался с кенийскими бич-боями и их европейскими клиентками, для этого фильма – с верующими католиками. История развивалась по мере встреч с самыми разными людьми. Мы с Марией Хофштеттер ходили вместе с ними по квартирам, параллельно дискутируя с неверующими и расспрашивая проповедников о том, чем для них является вера, и как они к ней пришли. Марии все это далось очень тяжело, так как она сама получила католическое воспитание, а потом тяжело и долго пыталась его преодолеть. Моя задача состояла в том, чтобы ей помочь, и время от времени я выдвигал разные идеи: почему бы не пожить в монастыре или не поголодать? С Набилем все было иначе – его пришлось много месяцев учить передвигаться в инвалидном кресле. Но главное было сделано, когда я, наконец, нашел человека с мусульманским вероисповеданием, европейским опытом и способностью к импровизации. У меня много работает непрофессионалов, с ними требуется устанавливать близкие человеческие отношения, чтобы они доверяли нам. Ведь мы требуем, чтобы непрофессионалы вкладывали в роли самих себя, а для этого, чтобы они доверяли группе, чувствовали себя одновременно свободными и защищенными. В обычной, ледяной и профессиональной, атмосфере мои актеры бы не справились..

– **Вопросы секса и веры связаны с проблемой личной свободы и ее ограничения. Как вы понимаете свободу?**

– На чувстве свободы основано человеческое достоинство. Но сегодня большинство людей не могут испытать это чувство. Капиталистическое общество обещает свободу, но на самом деле никакой свободы нет. Зато есть тирания масс, политики и экономики. Нынешнее свободное общество состоит из несвободных людей.

– **И в итоге все заканчивается тотальным одиночеством?**

– Понимаете, человек практически никогда не находит то, что ищет. Он всегда находит другое, то, чего не ожидал. Только это его и меняет. В первом фильме («Любовь») связь героини с черным мужчиной открывает ей что-то такое, чего она еще не знала. Во втором героиня стремится быть истовой верующей, но в итоге терпит полный крах. Главное — способность осознать и осмыслить эти перемены.

– **Вам кажется, что вопрос веры все еще актуален в Европе? Вроде бы она уже почти полностью состоит из атеистов...**

– Да, так и есть. Особенно это относится к австрийцам, которые все больше отдаляются и от церкви, и от веры. С другой стороны, религиозный фанатизм никуда не делся. Вот Россия, например, становится все более религиозной. Мне вообще кажется, что сегодняшнее молодое поколение ищет спиритуальности, потому что они совершенно не удовлетворены материальным миром.

– **Какова была ваша реакция на дело Pussy Riot?**

– Об этом я, естественно, узнал из наших медиа, к которым отношусь скептически, как и вообще к любым медиа. Поэтому никак не могу это прокомментировать.

УЛЬРИХ ЗАЙДЛЬ

**НАД ВЕРОЙ ПРОЩЕ СМЕЯТЬСЯ, ЧЕМ
НАД ЛЮБОВЬЮ**

беседа с Ольгой Гринкруг

– **Как вы сами относитесь к религии?**

– Это сложно описать одним предложением. Не могу сказать, что отношусь к этому вопросу равнодушно, но вера в бога очень легко впадает в крайности, становится воинствующей. С другой стороны, человечество испокон веков нуждалось в некоем высшем существе и искало его. Бог постоянно напоминает мне о себе мучениями совести.

– **Фильм о любви получился горьким, о религии – скорее комическим**

– Видимо, зрителям проще смеяться над верой, чем над любовью. Но в любом случае, такие вещи сложно планировать. У каждого фильма своя тема и свои законы, его устройство зависит от взаимоотношений между актерами, историй и местом съемки. Каждая картина – путь, занимающий много лет.

4 марта

«**ПОЛЕНО**» Otesanek (Япония, Великобритания, Чехия, 2000, 02:12)

режиссер: **Ян Шванкмайер**

сценарий: Ян Шванкмайер, Карел Яромир Эрбен

оператор: Юрай Галванек

художник: Ян Шванкмайер, Ева Шванкмайерова

монтаж: Мари Земанова

В ролях: Вероника Жилкова, Ян Гартль, Ярослава Кречмерова, Павел Новы, Кристина Адамцова, Дагмар Стршибрна, Зденек Козак, Густав Вондрачек, Арност Голдфлам, Йитка Смутна

11 марта

«**ПАРТНЁР**» Partner (Италия, 1968, 1:43)

режиссер: **Бернардо Бертолуччи**

сценарий: Бернардо Бертолуччи, Джанни Амико

оператор: Уго Пикконе

композитор: Эннио Морриконе

художник: Николетта Сивьери

монтаж: Роберто Перпиньяни

В ролях: Пьер Клементе, Стефания Сандрелли, Серджо Тофано, Романо Коста, Джулио Чезаре Кастелло, Тина Омон, Марио Вентурини, Антонио Маэстри, Алессандро Кане

18 марта

«**МЫ ЕДИМ ПЛОДЫ ДЕРЕВЬЕВ РАЙСКИХ**» Ovoce stromu rajských jíme (Чехословакия, Бельгия, 1970, 1:35)

режиссер: **Вера Хитилова**

сценарий: Вера Хитилова, Эстер Крумбахова

оператор: Ярослав Кучера

композитор: Зденек Лишка

художник: Владимир Лабски, Эстер Крумбахова

монтаж: Мирослав Гайек

В ролях: Житка Новакова, Карел Новак, Жан Шмид, Юлиус Альберт, Алиса Ауспергерова, Ян Клусак, Людек Собота, Йозеф Шомр

25 марта

«**ПАРАД ПЛАНЕТ**» (СССР, 1984, 01:36)

режиссер: **Вадим Абдрашитов**

сценарий: Александр Миндадзе

оператор: Владимир Шевчик

художник: Александр Толкачев

композитор: Вячеслав Ганелин

в ролях: Олег Борисов, Сергей Никоненко, Алексей Жарков, Петр Зайченко, Сергей Шакуров, Александр Пашутин, Елена Майорова, Борис Романов, Марина Шиманская, Анжелика Неволлина

1 апреля

«**ЗАБЫТОЕ СЕРЕБРО**» *Forgotten Silver*

(Новая Зеландия, 1995, 0:53)

режиссер: **Питер Джексон**

сценарий: Коста Боутс, Питер Джексон

оператор: Алан Боллинджер

композитор: Дункан Дэвидсон, Дэвид Дональдсон, Plan 9

монтаж: Эрик Де Бёс, Майкл Хортон

В ролях: Джеффри Томас, Коста Боутс, Маргарит Херст, Питер Джексон, Леонард Малтин, Джонни Моррис, Сэм Нил, Джон О'Ши, Линдсэй Шелтон, Харви Вайнштейн

8 апреля

«**УИК-ЭНД**» *Week End* (Франция, Италия, 1967, 01:46)

режиссер: **Жан-Люк Годар**

сценарий: Жан-Люк Годар, Хулио Кортасар

оператор: Рауль Кутар

композитор: Антуан Дюамель

монтаж: Аньес Гиймо

В ролях: Мирей Дарк, Жан Янн, Жан-Пьер Кальфон, Ив Афонсо, Ив Бенетон, Жюльет Берто, Мишель Бретон, Мишель Курно, Омар Диоп, Жан Эсташ

15 апреля

«**ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ЛЮДИ**» (Украина, 2001, 01:45)

режиссер: **Кира Муратова**

сценарий: Сергей Четвертков, Кира Муратова, Евгений Голубенко

оператор: Геннадий Карюк

художник: Евгений Голубенко, Руслан Хвастов

монтаж: Леонид Павловский

В ролях: Наталья Бузько, Сергей Четвертков, Николай Седнев, Жан Даниэль, Филипп Панов, Владимир Комаров, Сергей Попов, Анна Михайловская, Сергей Афанасьев, Евгений Голубенко

22 апреля

«**ВМЕСТЕ**» *Tillsammans* (Швеция, Дания, Италия, 2000, 01:46)

режиссер: **Лукас Мудиссон**

сценарий: Лукас Мудиссон

оператор: Ульф Брантос

художник: Карл Йохан Де Гир, Метте Мёллер, Ли Гарпенфелдт

монтаж: Фредерик Абрахамсен, Михал Лежиловский

В ролях: Лиза Линдгрэн, Микаэл Нюквист, Эмма Самуэльсон, Сэм Кессел, Густаф Хаммарстен, Аня Лундквист, Джессика Лидберг, Ола Рапас, Аксель Цубер, Шанти Рони

УЛЬРИХ ЗАЙДЛЬ

О КИНО И СЕКСУАЛЬНОСТИ

Евгений Гусятинский «7 вопросов Ульриху Зайдлю»



– «Рай» — параллель к «Трем цветам» Кесьлевского, трилогии о Европе XX века. В чем ее отличие от Европы XXI века?

– Да, мир сильно изменился. Кесьлевский запечатлел еще разьединенную Европу, в которой, однако, люди были объединены неким общим опытом и знанием. Теперь все глобализировалось, превратилось в единое целое, но внутри него происходит бесконечное разделение, и каждый сидит в своем углу.

– Сексуальность — одна из главных тем трилогии. Насколько она определяет нашу жизнь?

– Сексуальность есть везде: в отношениях между мужчиной и женщиной, между родителями и детьми, она пронизывает социальные институты и содержит в себе элемент эксплуатации, стремления к власти. Это, как мы знаем, происходит и в церкви, там идея сексуальности оказывается особенно извращенной. Героиня «Веры» использует свое тело как инструмент искупления грехов (она хлещет себя хлыстом перед распятием, усмиряя плоть). При этом, пытаясь жить исключительно духовной жизнью, Анна-Мария оказывается фрустрированной и начинает желать Христа в прямом, плотском смысле.

– Почему главные герои «Рая» — женщины, а не мужчины?

– Вся трилогия — о любви, а любовь, по-моему, воплощена в женщине, точнее в женском теле. Сегодня женское тело должно соответствовать навязанным представлениям о красоте, но настоящая красота для меня в том, что не соответствует «официальным» требованиям. С одной стороны, от женщин требуют, чтобы они были худыми, с другой — само общество жиреет, в нем все больше людей с избыточным весом. Это тема третьего фильма («Надежда»), героиня которого — девочка-подросток, страдающая ожирением.

– Мне трудно осознать ваш опыт. Возможно, он еще более чудовищный, чем мой собственный. И тем не менее насчет "терпимости" я бы поостерегся. Моя эмиграция, отъезд из Австрии, – блестящее тому подтверждение. Европейцы бывают терпимыми только до определенного уровня. Когда не задеваешь какие-то важные для них, табуированные вещи.

– **Как вам кажется, можно ли сегодня говорить о действиях массмедиа как о насилии над зрителями, даже диктатуре? Ведь как мы ни сопротивляемся, в итоге покупаем то, что нам велят, едем отдыхать, куда рекомендуют, выбираем, кого пропагандируют...**

– Это именно так. Массмедиа не только тоталитарны, это искушающая, соблазняющая сила. В их привлекательности, навязчивости таится опасность. В местах, где много экранов, находится неприятно.

– **В современном кинематографе насилие транслируется как эстетический поиск. Кинематограф Тарантино, Родригеса, Риччи его обыгрывает, превращает в арт-прием.**

– Мне кажется банальным сейчас вспоминать о чувстве ответственности кинематографистов. Эти «забавные игры» в кино небезобидны. Дело в том, что подобные произведения обладают силой притягательности, заразительности. Я мог бы снимать подобное захватывающее кино.

Вообще жанровое кино – лживо. Я отношусь к чисто жанровому кино иронически. Фильмов уже столько снято, что изобрести совершенно новое трудно, начинаются повторы, пересъемка одних сюжетов с разными актерами. Не интереснее ли процесс осмысления действительности или прошлого? Не увлекательнее ли попытаться нащупать собственный киноязык? Жанровым кино только на первый взгляд заниматься интереснее. Значительно важнее делать что-то для души. Апеллируя к собственным жизненным переживаниям и опыту, к опыту зрителей, истории твоей страны. Мне нравится размышлять над ненадуманными проблемами, наблюдать за течением жизни. Можно сказать, мои фильмы – протестные по отношению к мейнстриму. Я адаптирую реальность в чувственное изображение. Так что это всего лишь один из возможных вариантов действительного. Или кажущегося. Подобно глазу живописца – вижу так, а не иначе.

– **Но и ваши фильмы обвиняют в насилии, и немотивированное, скрытое насилие играет в них значительную роль.**

– Потому что я использую вашу фантазию. Фильм – свидание. Можно сказать больше – я подталкиваю вас к встрече с самой собой. С вашим воображением, воспоминаниями. Кино – всего лишь иллюзия, мы предлагаем только версии реальности. Вопрос: «Что есть реальность, и что есть реальность в кино?» – один из главных в моих фильмах.

29 апреля

«**СИНЕМАФОНΙΑ 7-й симфонии Д.Д.Шостаковича**»

(Россия, 2006, 01:14)

Автор-конструктор: **Сергей Давитая**

Композитор: Дмитрий Дмитриевич Шостакович

Синтез-режиссёр: Георгий Параджанов

Дирижёр: Рудольф Баршай

Художественный сценарий: Тонино Гуэрра

Композиторский сценарий: Борис Тищенко

Дирижёрский сценарий: Рудольф Баршай

Исторический сценарий: Юрий Колосов

Аудиовизуальная композиция: Алим Шахмамиев

Объективный сценарий: Наталья Петручук

Экспериментальная объективизация: Константин Коротков

Символика: Александра Статут

Художник: Олег Яхнин

6 мая

«**ЮБИЛЕЙ**» Jubilee (Великобритания, 1978, 01:47)

режиссер: **Дерек Джармэн**

сценарий: Дерек Джармен

оператор: Питер Миддлтон

композитор: Брайан Ино

художник: Мордекай Шрайбер, Дэйв Хендерсон, Кристофер Хоббс

монтаж: Ник Барнард

В ролях: Дженни Ранэйкр, Нелл Кэмпбелл, Тойа Уиллкокс, Джордан,

Эрмина Демориан, Иэн Чарлсон, Карл Джонсон, Линда Спурье, Нил

Кеннеди, Джек Биркетт

13 мая

«**ПАРОКСИЗМ ТАНЦА**» A Dança dos Paroxismos

(Португалия, 1929, 00:44)

Режиссер: **Жоржи Брум ду Канту**

сценарий: Хорхе Брум до Канто

оператор: Мануэль Луиш Вийера

монтаж: Хорхе Брум до Канто

В ролях: Мачадо Коррейя, Хорхе Брум до Канто, Мария До Кармо, Мария

Мануэла Варела

«**КАЧЕЛИ**» Balancoires (Франция, 1928, 00:30)

Режиссер: **Нозль Ренар**

Музыка: Франсис Пуленк

В ролях: Жозетт Пердрийя, Робер Мерин, Валентина Граговска, Юбер Дэ,

Вигьер

20 мая

«**СМЫСЛ ЖИЗНИ ПО МОНТИ ПАЙТОНУ**» The Meaning of Life

(Великобритания, 1983, 01:47)

режиссер: **Терри Джонс**

сценарий: Грэм Чэпмен, Джон Клиз, Терри Гиллиам

оператор: Питер Хэннан, Роджер Прэтт

композитор: Джон Дю През

художник: Гарри Ланж, Джон Бирд, Ричард Докинг

монтаж: Джулиан Дойл

В ролях: Грэм Чэпмен, Джон Клиз, Эрик Айдл, Терри Джонс, Майкл Пэлин,

Терри Гиллиам, Кэрол Кливлэнд, Саймон Джонс, Патриция Куинн, Джуди

Лу

27 мая

«**РАЙ: ЛЮБОВЬ**» Paradies: Liebe

(Австрия, Германия, Франция, 2012, 2:00)

режиссер: **Ульрих Зайдль**

сценарий: Ульрих Зайдль, Вероника Франц

оператор: Эдвард Лакмен, Вольфганг Талер

композитор: Мартин Крейнер

художник: Андреас Донхаузер, Ренате Мартин, Таня Хауснер

монтаж Кристоф Шертенлайб

в ролях: Маргарет Тизель, Питер Казунгу, Инге Маукс, Дуня Совинец,

Хелен Бругат, Габриель Мваруа, Карлос Мкутано

3 июня

«**КИНОГИД ИЗВРАЩЕНЦА**» The Pervert's Guide to Cinema

(Великобритания, Нидерланды, Австрия, 2006, 02:30)

режиссер: **Софи Файнс**

сценарий: **Славой Жижек**

оператор: Remko Schnorr

композитор: Брайан Ино

художник: Ben Zuudwijk

монтаж: Софи Файнс, Этель Шеперд

в главной и единственной роли: Славой Жижек

10 июня

«**СМЕРТЬ МАРИИ МАЛИБРАН**» Der Tod der Maria Malibran (ФРГ, 1972,

1:44)

режиссер и сценарист: **Вернер Шрётер**

оператор: Вернер Шрётер

монтаж: Вернер Шрётер, Ila von Hasperg

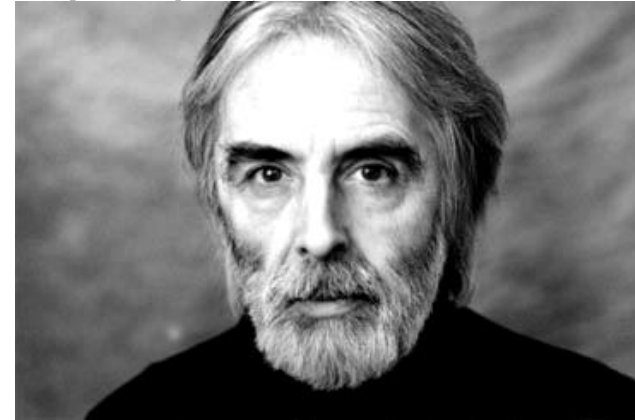
В ролях: Магдалена Монтецума, Кристина Кауфманн, Кэнди Дарлинг,

Мануэла Рива, Ингрид Кавен, Анетт Тирье, Курт Джангманн, Хоаким Бауэр

МИХАЭЛЬ ХАНЕКЕ

Что есть реальность?

Интервью Диляре Тасбулатовой. Итоги, 01.02.2007



– Видео у вас всегда связано с образом насилия. Скажем, в "Видеопленках Бенни" (где подросток подробно записал убийство и агонию подружки с помощью видеокамеры)...

– Видите ли, насилие в современном обществе становится все более безличным, не таким романтизированным, каким его хотят представить некоторые авторы, например Тарантино. Таким же, как эффект ТВ или видео, как трансляции в живом эфире казней, убийств, разгона демонстраций и прочего. Это всего лишь констатация свершившегося факта. Другое дело, что эта констатация порой провоцирует насилие. Между ними существует взаимосвязь, я убежден в этом. А тот мальчик, хладнокровно убивший девочку – чтобы посмотреть, как оно будет, – в каком-то смысле отнюдь не злодей. То есть злодей, который этого не осознает. Он не страдает ни комплексами, ни чувством потерянности или вины, которую нужно на ком-нибудь выместить. Он пуст, абсолютно пуст. Человек вне морали, до морали. Не обремененный "химерой совести".

– Свято место пусто не бывает? То есть на это святое место, если оно не занято, всегда придет зло?

– Да, это так. К сожалению. И моя задача этот процесс разрастания зла зафиксировать.

– Поскольку я из России, мне немного странно думать, что антропологическая катастрофа, которую вы фиксируете в своих картинах, свершилась, по вашей мысли, именно в Европе. Нам-то всегда казалось, что послевоенная Европа – в каком-то смысле образец гуманизма, добросердечия, сочувствия к малым. И главное – терпимости.

Я обожаю «Энтомологические воспоминания» Фабра. За удивительную наблюдательность, за безграничную любовь к живым существам. Эта ни с чем не сравнимая книга много выше Библии. Долгое время я говорил, что именно ее взял бы с собой на необитаемый остров. Сегодня я передумал: я не взял бы ни одной книги.

Я считаю лживыми и опасными все памятные даты, все статуи великих людей. К чему они? Да здравствует забвение! Я вижу достоинство только в небытии.

Не люблю пустыни, песок, арабскую, индийскую и в особенности японскую цивилизации. В этом смысле я человек несовременный. Меня привлекает только греко-романо-христианская цивилизация, на которой я вырос.

Я презираю педантизм и жаргон. Я смеялся до слез, читая некоторые статьи в «Кайе дю синема». Став в Мексике почетным председателем Киноцентра, высшей киношколы, я был однажды приглашен посетить это учреждение. Мне представили нескольких профессоров. Среди них был один прилично одетый, краснеющий от застенчивости молодой человек. Я спросил его, что он преподает. Он ответил: «Семиологию и клоническое изображение». Я готов был его убить.

Я смертельно презираю Стейнбека. В частности, за одну статью, написанную в Париже. В ней он — совершенно серьезно — рассказывал, как увидел французского мальчика, который, проходя мимо Елисейского дворца, отсалютовал часовым батоном хлеба. Стейнбек нашел поступок «волнующим». Чтение этой статьи вызвало у меня дикую ярость. Как можно проявлять такое бесстыдство? Стейнбек был бы никем без американских пушек. А заодно с ним могу назвать Дос Пассоса и Хемингуэя. Если бы они родились в Парагвае или Турции, кто бы стал их читать? Судьбу писателей решает могущество их страны. Гальдос романист может быть в чем-то приравнен к Достоевскому. Но кто его знает за пределами Испании?

Я люблю пунктуальность. Вероятно, это мания. Не помню, чтобы я куда-то опоздал. Если я приходил раньше времени, то расхаживал поблизости, пока не наступала минута стучать в дверь.

Я не гурман. Два яйца под майонезом доставляют мне большее удовольствие, чем «лангусты по венгерски» или «запеченная в тесте шамборская утка».

«Дневная красавица» имела самый большой коммерческий успех из моих фильмов, я объясняю этот успех скорее наличием в картине шлюх, чем режиссерской работой.

Главное в сценарии — умение поддерживать интерес у зрителя напряженным развитием действия, не оставляя ему ни минуты, чтобы расслабиться. Можно спорить относительно содержания фильма, его эстетики (если таковая имеется), стиля, моральной тенденции. Но он не имеет права быть скучным.

Несмотря на всю свою ненависть к газетам, я хотел бы вставать из гроба каждые десять лет, подходить к киоску и покупать несколько газет. Я не прошу ничего больше. С газетами под мышкой, бледный, прижимаясь к стенам, я возвращался бы на кладбище и там читал бы о несчастьях мира. После чего, умиротворенный, засыпал бы снова под надежным покровом своего могильного камня.

17 июня

«**САМАЯ ПЕЧАЛЬНАЯ МУЗЫКА НА СВЕТЕ**» The Saddest Music in the World (Канада, 2003, 1:40)

Режиссер: **Гай Мэддин**

сценарий: Кадзуо Исигуро, Джордж Тоулс, Гай Маддин

оператор: Люк Монпелье

композитор: Кристофер Дедрик

художник: Мэттью Дейвис, Режан Лябри, Мэг МакМиллан

монтаж: Дэвид Уорнсби

В ролях: Марк МакКини, Изабелла Росселлини, Мария ди Медейруш, Дэвид Фокс, Росс МакМиллан, Луис Негин, Дарси Фер, Клод Дорж, Талия Пура, Джефф Саттон

24 июня

«**СВЯТАЯ КРОВЬ**» Santa sangre (Испания, Мексика, 1989, 02:02)

режиссер: **Алехандро Ходоровский**

сценарий: Алехандро Ходоровский, Клаудио Ардженто, Роберто Леони

оператор: Даниэле Наннуцци

композитор: Саймон Босуэлл

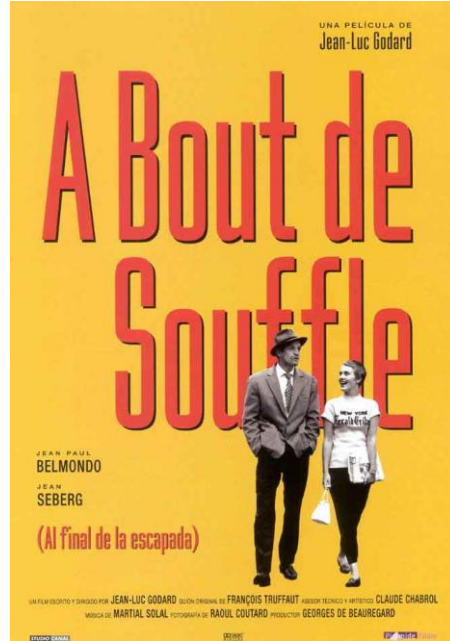
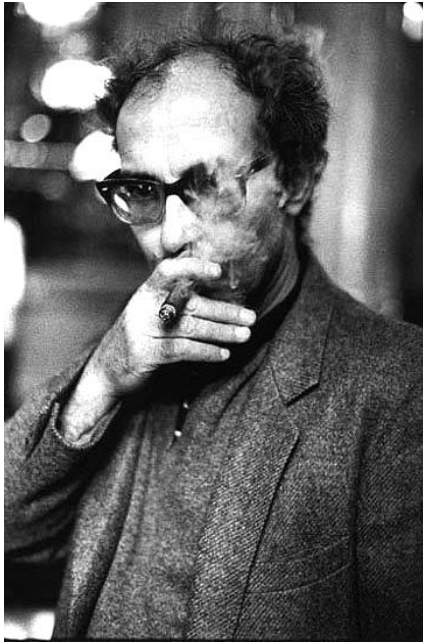
художник: Алехандро Луна, Энрике Эстевес

монтаж: Мауро Бонанни

В ролях: Аксель Ходоровский, Бланка Гуерра, Гай Стокуэлл, Тельма Тиксу, Сабрина Деннисон, Адан Ходоровский, Фавиола Эленка Тапия, Тео Ходоровский, Мария де Хесус Арансабаль, Хесус Хуарес



Интервью, данное Жан-Люком Годаром для телепередачи «Что такое режиссура?» 19 марта 1969 года. Его авторы даже не приступили к монтажу материала, уместившегося на трех бобинах. В течение тридцати семи лет пленки просто хранились на полке.



– Я хотел бы сначала вас спросить, кто такой режиссер? Это человек, «профессионально занимающийся кино», или это нечто большее, чем профессия? - Мне кажется, мы путаемся во всех этих вопросах инициации в кино. Эта «инициация» имеет религиозную основу, которая мне сильно не нравится и которая подразумевает ваш второй вопрос. И вот мы уже внутри некой грамматической структуры, внутри религиозной или элитарной идеологии.

– Кино всегда было и остается в центре вашего внимания..

– Когда-то да, поскольку необходимо было, ну... Это была единственная возможность вообще что-либо сделать, заявить: «Мы существуем». Это была своего рода попытка... Реформизм, если хотите. Но майские события [1] открыли мне глаза, теперь я считаю, что будучи режиссером... Теперь я думаю, если мы просто довольствуемся тем, чтобы «быть режиссером»,

По разным причинам — и в первую очередь из за моей застенчивости — большинство женщин, которые мне нравились, так и остались мне далеки. Вероятно, я им не нравился. Зато мне случалось быть добычей женщин, которые меня преследовали и к которым я не чувствовал никакого влечения. Второе мне представляется более неприятным, чем первое. Я предпочитаю любить и быть любимым.

Говорят, что все вершит Его Величество Случай. Осознание необходимости возникает потом. Но оно лишено чистоты помысла. Если из всех своих картин я испытываю особую нежность к «Призраку свободы», то именно потому, что она затрагивает эту мало разработанную тему.

Верить и не верить - суть одно и то же. Если бы мне могли доказать существование бога, это все равно не изменило бы моего отношения. Я не могу поверить, что бог все время наблюдает за мной, что он занимается моим здоровьем, моими желаниями, моими ошибками. Я не могу поверить — во всяком случае, я не приемлю этого, — что он способен наложить на меня вечное проклятие. Свою мысль я когда то выразил в следующей формуле: «Я атеист милостью божьей».

Где-то между случайностью и тайной проскальзывает воображение как образ полной свободы человека. Такую свободу, как и всякую другую, старались стереть, ограничить. С этой целью христианство придумало грех в помыслах. То, что я прежде считал своей совестью, запрещало мне даже представлять некоторые вещи: как я убиваю брата, сплю с матерью. Я говорил себе: «Какой ужас!» и яростно отбрасывал эти, давно всеми проклятые, мысли. Лишь в возрасте шестидесяти или шестидесяти пяти лет я полностью осознал невинный характер воображения. Все это время понадобилось мне, чтобы понять факт, что все происходящее в моей голове касается лишь меня одного и никоим образом не является, как говорят, ни «дурными мыслями», ни грехом и что не надо сдерживать свое распоясавшееся воображение.

Воображение — наша главная привилегия. Необъяснимое, как и порождающая его случайность. Всю свою жизнь я старался признать, не пытаюсь вникнуть, принудительный характер образов, которые возникали в моем воображении.

Когда меня спрашивают, не сожалею ли я, что не стал голливудским режиссером, как это случилось со многими европейскими постановщиками, я отвечаю: не знаю. Случай представляется только раз и почти никогда не повторяется. Мне кажется, что в Голливуде при американской системе производства с ее возможностями, не сравнимыми с мексиканскими, мои картины были бы совершенно иными. Какие картины? Сам не знаю. Я ведь их не снял. Стало быть, я ни о чем не жалею.

Мне кажется, я не снял ни одной сцены, которая бы противоречила моим убеждениям, моей личной морали.

Во времена моей юности в Испании знали только два способа заниматься любовью: в борделе и на брачном ложе. Когда я впервые приехал во Францию в 1925 году, мне казалось совершенно невероятным и поистине отвратительным зрелище мужчины и женщины, целующихся на улице. Точно так же удивляло то, что молодые люди могли жить вместе вне брака. Я и представить себе не мог существование таких нравов. Они казались мне неприличными.

Однажды, один советский режиссер, чье имя я позабыл, получивший разрешение приехать в Париж, попросил меня организовать маленькую, «парижскую оргию». Но он не на того напал. Я обратился к Арагону, а тот спросил: «Так ты хочешь, мой друг, чтоб тебя...?» И тут он использовал слово, которое я не смею повторить. Ничто не представляется мне более омерзительным, чем бессмысленное, распространившееся в последнее время злоупотребление грубыми выражениями в книгах или разговорах наших писателей. Подобная мнимая раскрепощенность нравов — всего лишь жалкая пародия на свободу. Поэтому я отвергаю всякую сексуальную дерзость и всякий словесный эксгибиционизм. Во всяком случае, на вопрос Арагона я ответил «отнюдь». После чего Арагон посоветовал мне избегать подобных экспериментов, и русский вернулся в Россию, несолоно хлебавши.

Не надо спрашивать мое мнение о живописи: у меня его нет. Эстетические взгляды играли незначительную роль в моей жизни, и я только улыбаюсь, когда критик пишет о моем «стиле». Я не принадлежу к тем, кто может часами простаивать в картинной галерее, рассуждая и жестикулируя по поводу экспозиции.

Если бы мне сказали: «Тебе остается жить двадцать лет. Чем бы ты заполнил двадцать четыре часа каждого оставшегося тебе жить дня?», я бы ответил: «Дайте мне два часа активной жизни и двадцать два часа для снов — при условии, что я смогу их потом вспомнить», — ибо сон существует лишь благодаря памяти, которая его лелеет.

Я воображаю — и в этом, вероятно, тоже не одинок, — как внезапный государственный переворот делает меня диктатором мира. У меня в руках оказывается вся полнота власти. Никто не может противиться моим приказам. Всякий раз, когда воображение заводит меня столь далеко, первые мои действия связаны с ликвидацией средств информации как источника всех наших бед.

Сюрреалисты мало заботились о том, чтобы войти в историю литературы и живописи. Они в первую очередь стремились, и это было важнейшим и неосуществимым их желанием, переделать мир и изменить жизнь. Но именно в этом, главном вопросе мы явно потерпели поражение. Разумеется, иначе и быть не могло.

Одна из анкет сюрреалистов начиналась следующим вопросом: «Какие надежды приносит вам любовь?» Лично я ответил так: «Если я люблю, то все - надежда. Если нет, то нет и надежды». Любовь необходима для жизни, для любого поступка, для всякого поиска.

значит, мы не более, чем некий продукт культуры. Государство именно и хочет нас свести к этому, а его империалистическая идеология в культуре нам это позволяет. Есть различные формы империализма, а это культурный империализм. Необходимо признать, если, например, ваша передача имела хоть какую-либо связь с кино, она бы никогда не попала на телевидение, поскольку показала бы, что такое есть «фильм». К тому же мы и сами толком не знаем, что такое «фильм»: «фильмам» мы выучились в Голливуде, у американцев, это они изобрели «изображение» [2]. Я позволю себе добавить, мы немногим больше знаем и о том, что собственно такое «изображение». Технологический прогресс «изображения» на телевидении, в прессе и т.д. ничего не поменял, с эпохи Гуттенберга истинное изображение («образ») осталось прежним, обращенным к Богу, создаваемым людьми набожными, иногда при этом иконоборцами, хотя и не осознанными.

– **Вы следуете определенной концепции кино...**

– Мы хотели создавать изображение, но нам всегда чинили препятствия. Все всегда говорят об изображении, но никогда – о звуке. Его же, в свою очередь, определяют как звуковой образ.

– **Режиссура для вас удовольствие или необходимость?**

– Это наркотик. Сейчас три четверти людей, которые любят кино и которые борются против коммерческого кино – «наркоманы», точно так же, как битники, борющиеся против истеблишмента. Это первая стадия общественного бунта, которая впоследствии должна быть еще не раз преодолена. К вопросу о том, что такое кино. После мая шестьдесят восьмого года, например, во Франции некоторые люди собирались в небольшие коллективы, снимали нестандартное кино, которое тут же запрещалось. Они пытались показать его школьникам. В частности, сами майские фильмы шестьдесят восьмого года, не образцовые, но просто интересные сами по себе, поскольку создавались без участия Pathe, Голливуда или телевидения. Полиция запрещала показ этих фильмов именно школьникам, то есть тем, кто должен получать знание.

– **Вы хотите сказать, что кино не должно более быть делом специалистов..**

– Оно никогда им не было. Кино было изобретено человеком по фамилии Люмьер, который был, кем угодно, только не специалистом. А затем как раз таки специалисты прибрали к рукам его изобретение – специалисты-банкиры, специалисты по культуре.

– **Для публики режиссер – именно что специалист.**

– Тогда лучше сказать, что режиссеров нет, а все фильмы принадлежат одному режиссеру. Так за всеми французскими фильмами стоит один главный французский режиссер – Шарль де Голль [3]. Разумеется, не он лично. Но смысл этих фильмов, их дискурс, тексты, реплики – это продукты «голлизма». В таком понимании он и его лакеи – режиссеры. В то же время французский народ не делает никаких фильмов, он до сих пор не сделал ни одного фильма.

Возьмите, к примеру, любого зрителя на выходе из кинозала и спросите его: «Вы хоть раз видели фильм, который говорит о вас, о том, что такое ваша жизнь, о вашей жене, о ваших детях, вашей зарплате или о чем-либо подобном?» Никогда. Этот зритель ходит смотреть фильмы о других людях. Его настолько выдрессировали, что он, как миленький, платит за это деньги.

– **Вы не думаете, что в современной системе как раз есть возможность для таких режиссеров, как вы, создавать именно такие фильмы?**

– Прежде всего необходимо отказываться быть кинорежиссером в том смысле, в каком нам позволяли им быть. Для меня это как союз между ревизионистами и империалистами. Во Франции нет коммунистического кино, между тем, сейчас, как никогда, очевидно, что французская коммунистическая партия вообще единственная партия в стране; странно, что коммунистического кино нет и не было. Когда об этом говорят, все сразу отвечают: «Как же, в 1936 году был снят один фильм» [4].

– **Ренуар?**

– Ренуар был далек от коммунизма, это такой тип анархистабонвивана, который по доброте душевной сделал один фильм, потому что тогда это было современно. Посмотрите, что он делает сейчас – добавить нечего. Никто в партии не решится пойти на такое кино. Я могу привести вам пример, в Безансоне есть группа людей, которые интересуются кино, мы одолжили им камеры, заплатили за пленку, потому что они были наши друзья, и они сняли свой первый фильм [5].

– **Рабочие?**

– Ну да. Они просили помощи у коммунистической партии, но им отказали. Мы сами, так называемые «леваки», должны спонсировать их пленкой. Сложившаяся в результате ситуация не кажется нормальной. Кино нужно связывать именно с такими вещами. Вы, например, пришли меня интервьюировать, потому что часто видели мое имя в газетах...

– **Но я видел ваши фильмы...**

– Да, но это не важно. Гораздо интереснее проинтервьюировать кого угодно на улице или на заводе, поработать вместе с ним, спросить у него: «Что значит заниматься режиссурой?» И тут же родилась бы дискуссия. Если спрашиваемый вами человек не знает, вы ищите ответ вместе. Таким образом, через год, два, через пятнадцать лет, вы придете к совершенно другому определению понятия «режиссер».

– **То есть вы думаете, что режиссура должна избавляться от режиссера.**

– Нет, я думаю, что кино, вероятно, должно еще пока создаваться кинорежиссерами, но они должны действовать через людей, которые не занимаются кино. Найдя истинный смысл через народ, режиссеры увидят,

Случалось, я доставал здоровенный отцовский револьвер и тренировался в стрельбе за городом. Я просил товарища по имени Пелайо расставить руки и держать в каждой из них яблоко или консервную банку и стрелял. Кажется, я ни разу не попал ни в яблоко, ни в руку.

К четырнадцати годам у меня появились первые сомнения относительно религии, которой нас так старательно пичкали. В их основе оказались размышления об аде и о Страшном суде, сцена которого представлялась мне особенно абсурдной. Мне казалось совершенно невероятным, чтобы мертвые всех времен и народов внезапно поднялись из чрева земли, как это изображалось на средневековых картинах, для последнего воскрешения. Я считал это абсурдным, невозможным. И спрашивал себя: где могли бы сгрудиться эти миллиарды миллиардов тел? И еще: если есть Страшный суд, к чему тогда другой, тот, который следует тотчас за смертью и который в конечном счете является окончательным и бесповоротным?

Я провел чудесные часы своей жизни в барах. Для меня бар — место, где можно предаваться размышлениям, где лучше всего удастся сосредоточиться, без чего жизнь теряет смысл. Это старая привычка, лишь укоренившаяся с годами. Подобно Симеону столпнику, взгромоздившемуся на столб и разговаривавшему со своим невидимым богом, я долгие часы просиживал в барах в раздумьях и мечтаниях, лишь иногда перебрасываясь словечком с официантом, а чаще всего беседуя с самим собой, буквально захлестываемый потоком образов, вызывавших мое удивление. Сегодня, такой же старый, как наш век, я больше не выхожу из дома. Сидя в священные часы аперитива в своей маленькой комнате, где выставлена батарея бутылок, я люблю вспоминать любимые бары.

Для игры воображения нужен английский джин. Мой любимый напиток — «драй мартини». Как и любой коктейль, это, вероятно, американское изобретение. Он состоит из джина и нескольких капель вермута, предпочтительно Нуайи Прата. Истинные любители, предпочитающие пить «драй мартини» очень сухой, утверждали, что необходимо пропустить через бутылку Нуайи Прата луч солнца, а уж потом налить его в джин.

У меня была слабость к французским аперитивам — к смеси пикона, пива и гренадина (любимый напиток художника Танги) и особенно к мандариновому соку с Кюрасао и пивом, от которого я быстро пьянел, даже скорее, чем от «драй мартини». Но подобные прекрасные смеси, увы, исчезают. Мы присутствуем при страшной деградации аперитива, что наряду с прочим является печальной особенностью нынешнего времени.

Невозможно пить и не курить. Лично я начал курить в шестнадцать лет и никогда с тех пор не прекращал. Правда, редко курил больше двадцати сигарет в день. Что я курил? Все что угодно.

Если бы объявился Мефистофель и предложил мне обрести снова то, что называется потенцией, я бы ему сказал: «Нет, спасибо, не хочу, но укрепи мою печень и легкие, чтоб я не умер от рака или цирроза».

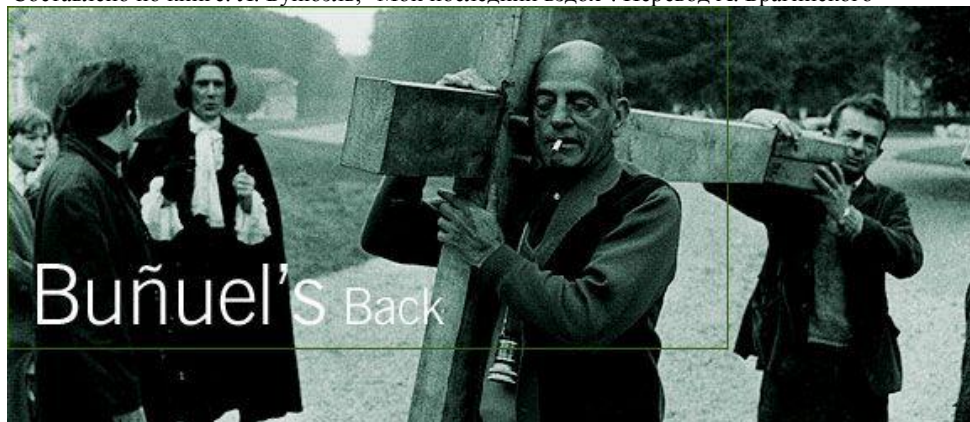
понравиться, угодить зрителю. Вообще-то большой ошибки в этом желании я не вижу, но до той минуты, пока вы не начинаете уступать зрителю, принося ему в жертву ваше собственное удовольствие, ваше авторское видение. Невозможно всем нравиться. Вот, скажем, Стивену Спилбергу очень везет, ибо его картины нравятся зрителю, и при этом совершенно очевидно, что они нравятся и ему самому тоже. Однако если вы хотите угодить зрителю и сделаете фильм, который вам не нравится, вас ожидает провал. Поэтому я считаю, что совершенно абсурдно, когда режиссер не получает право на окончательный монтаж. Ведь на этом финальном этапе работы приходится принимать столько важнейших решений. Это никак нельзя поручать людям, которые эмоционально не связаны с картиной, они не жили в ней, с ней с самой первой минуты. Стало быть, мой совет всякому будущему режиссеру: надо быть хозяином своего фильма с начала и до конца. Лучше вовсе не снимать фильм, чем передавать в чужие руки окончательное его решение. Если вы все же уступите, будете потом страшно мучиться. Я это испытал на себе. Я снимал "Дюну", не имея права на окончательный монтаж, и этот опыт настолько меня травмировал, что понадобилось три года, прежде чем я рискнул приступить к новой картине. Мне даже и сегодня кажется, что я еще не пришел в себя от нанесенной мне тогда раны. Режиссер отвечает за каждое экранное мгновение, и только он до конца дней переживает за все собственные и все чужие ошибки.

Studio, 1997, janvier

ЛУИС БУНЮЭЛЬ

Правила жизни

Составлено по книге: Л. Бунюэль, "Мой последний вздох". Перевод А. Брагинского



Buñuel's Back

Для достижения прекрасного мне всегда казались необходимыми три условия: надежда, борьба и победа.

Мне посчастливилось провести свое детство в средневековье, в мучительную и изысканную эпоху, как писал Гюисманс. Мучительную своей материальной стороной, изысканную — духовной. Сегодня все происходит как раз наоборот.

насколько они — неквалифицированные специалисты. Вместо этого мы используем кучу искусственных приемов, против которых якобы боремся. Но только послушайте, что мы говорим, только посмотрите, что мы снимаем... На телевидении всё еще хуже. К вашей камере (*показывает на журналиста*) приставляют двадцать человек, хотя достаточно двоих, остальные могли бы снимать другие фильмы.

– **Значит, можно раздать людям камеры...**

– Раздавать камеры — это бессмысленно. «Самовыражение» — не имеет смысла. Эдгар Фор [6] утверждает, что «нужна свобода самовыражения». Мальро [7] утверждает, что «нужна свобода самовыражения». Это бессмыслица, потому что они разрешают самовыражаться одним и не разрешают другим.

– **Какой же выход?**

– Прекратить снимать фильмы для империализма, прекратить снимать фильмы для ORTF [8] или снимать исключительно фильмы, которые они не могут транслировать. Когда же таких фильмов станет много, они будут вынуждены их показывать. Тогда они увидят, что все не так уж просто. Всегда отказываться, это ежедневный труд. Может быть, кому-то покажется, мол, легко рассуждать, однако я всегда так и делал, с самого начала, даже если иногда и ошибался. Нужно научиться отказываться. Вы же вынуждаете меня читать лекции, как учителя, а я не хочу быть учителем. Я не хочу быть ни учителем, ни учеником, я хочу быть тем и другим одновременно. Конечно, иногда мы знаем, что сказать, не только потому, что наше имя было напечатано в газетах и не потому, что у нас много опыта. Знание знанию — рознь, и сейчас нужно новое. Лишь у нескольких режиссеров был тот опыт кино, который необходимо заимствовать. Например, он был у некоторых русских режиссеров сразу после революции, у таких людей, как Эйзенштейн или Дзига Вертов, которым довольно быстро воспрепятствовали и которых поставили в одну шеренгу.

– **Вы всегда говорили, что кино — это способ жить. Как вы думаете, может ли быть выход для режиссера?**

– Выход, безусловно, в практике кино вне «фашистских лавочек». А уж если вы находитесь внутри них, необходимо брать на себя ответственность, что очень сложно. Скажем, вы находитесь в армии, где гораздо сложнее сопротивляться, чем на каком-нибудь маленьком предприятии или, например, в театре. (*Годар указывает на снимающую его камеру*) Вот сейчас мы делаем то, что, на мой взгляд, делать не нужно. Мы кричуем, и в то же время делаем обратное. Было бы интереснее взять вашу пленку, раз за нее уже заплатили, и использовать, ничего на нее не снимая, ничего не видя. Тогда будет невозможно... *Годар резко встает и прикладывает ладонь к объективу снимающей его камеры. Темный экран в течение некоторого времени.* Таким образом мы тратим пленку, купленную ORTF, ведь это же наша пленка. А я здесь для того, чтобы говорить. Говорить и тратить пленку. (*Годар возвращается на свое место*) И так нужно делать регулярно. Это практический совет. А иначе что происходит?

(*обращается к журналистам*) Пять человек стоят и слушают, как я им читаю лекцию, а мне нечему вас учить. Я не знаю, ты (*указывает на кого-то за кадром*) или ты (*указывает на интервьюера*) лучше бы мне ответил, что нужно сказать для ORTF. Профсоюзный оператор, который снимал в мае Де Голля и который при этом выступал против него на забастовках, тем не менее снимал Де Голля хорошо. Следуя здравому смыслу, этот оператор должен был бы выступить с забастовкой именно на своем операторском месте, но он не выступил. В правительстве это прекрасно понимают, намного лучше, чем мы думаем. Мы должны бороться руками, тем, что у нас есть.

– Саботируя?

– Не саботируя. Как раз наоборот. Есть много способов. Активисты кино, например, все больше воруют пленку у ORTF, и это очень хорошо. Но есть и другие способы... Надо сказать, на 80 процентов существующее кино на уровне текста и смысла – полуфашистское, потому что оно подчинено правилам грамматики и идеологии, равно как и пресса.

– Что же сделать, чтобы изменить правила этой грамматики?

– Для начала – подумать, потом еще подумать, а затем делать совершенно другие вещи с людьми, которых никогда не учили правилам этой грамматики. Нужно идти к безграмотным, к неумеющим читать, к париям, «лишенным кино». Хотя и парии отличаются друг от друга. Некий тип собирает восемьсот тысяч зрителей на фильм с Луи Де Фюнесом, а кто-то другой лишен кино, и доказательством служит тот факт, что он идет смотреть фильм с Де Фюнесом...

– Когда революция свершится, какой тип кино..

– Революция так не случается, на это уходят десятки, сотни лет. Единственная страна, которая прекратила производство фильмов одновременно с закрытием университетов, – Китай. Это меня глубоко потрясло, ведь ни одна другая страна... В то время, как в мае во Франции все были на забастовках, даже театр Могадор [9], даже футбольный клуб Реймса – все было закрыто. Только кинозалы работали, профсоюзные или непрофсоюзные, без разницы, и работали наоборот усиленно [10]. Даже газеты не выходят, однако просмотр кино – вне забастовок. Протестующие – в Авиньоне ли, в Венеции – не протестовали только против киносеансов. В Китае же производство было прекращено, потому что они заметили, что их фильмы сделаны по русским моделям, а русские фильмы, в свою очередь, сделаны по американским моделям. И они решили, что так нельзя продолжать. Можно делать время от времени фильмы – к первому мая, по поводу атомной бомбы или о Мао – о вещах настолько важных, что их необходимо показывать. Их надо снимать, как это делали братья Люмьер, совершенно неважно, каким образом, то есть очень хорошо. Решим сначала актуальные проблемы, а затем будем думать об изображении, поскольку это вопрос запутанный. Есть цели поважнее: культурная революция, прочие штуки. Изображение... Уже две тысячи лет мы находимся в одной и той же идеологии изображения, это пора прекратить.

рабом, в большей или меньшей степени. Я полагаю, что с этим следует примириться, однако нельзя замыкаться на том, что давно любишь и знаешь. Каждый режиссер развивается, но этот процесс часто занимает много времени, и мне думается, что, принуждая себя, ничего не добьешься. Естественно, я люблю определенный род сюжетов, определенный тип героев, естественно, у меня есть свои трюки и свои наваждения, от которых я не могу отделаться. Скажем, я весьма привержен ко всему структурному. Некоторые вещи постоянно появляются в моих фильмах, как, например, бархатный занавес из "Синего бархата" в "Твин Пикс" и в "Шоссе в никуда". Но эти повторы не результат раздумий, в них нет никакого специального умысла. Это уже потом я понимаю: ага, вот опять вставил в картину что-то из своих излюбленных элементов. На этот счет не стоит ломать голову, ибо это ни к чему путному не приведет. Только если ты ощущаешь, что по-настоящему влюблен в свою историю, в героев, можно приступать к работе. Это как с женщиной. Иные мужчины предпочитают блондинок и намеренно или бессознательно отказываются иметь дело с брюнетками. До того дня, пока не встретят "свою" брюнетку и не влюбятся в нее с первого взгляда. И тогда все меняется в их стройной теории. Мне кажется, в кино происходит то же самое. Режиссерский выбор определяется таким же наваждением. Бороться с ним не стоит. Напротив, надо ему поддаться и максимально использовать.

Тайна хорошей панорамы

В техническом плане у каждого режиссера есть свои бзики и склонности. Скажем, я люблю играть на контрастах, люблю снимать широко- фокусными объективами и очень-очень люблю крупные планы, вроде крупного плана спички в фильме "Сэйлор и Лула" (в нашем прокате "Дикий сердцем". – Прим. перевод.). Но в этом нет никакой системы. Система есть, скорее, в том, что я имею обыкновение своеобразно использовать панораму. Этот метод я впервые попробовал на картине "Голова-ластик" и полюбил навсегда. Метод заключается в том, что я нагружаю панорамную тележку всякого рода тяжестями, например, мешками с песком, так, чтобы казалось, будто она весит три тонны. Чтобы толкать ее, требуется несколько человек, и съемка с такой нагруженной, сопротивляющейся движению тележки придает панораме невероятное изящество, пластичность и мягкость. Впечатление создается очень сильное. Мне кажется, больше всего мне удалась панорама в фильме "Человек-слон", когда врач, герой Энтони Хопкинса, впервые обнаруживает человека-слона и мы приближаемся к его лицу, чтобы увидеть реакцию. Технически все удалось точно, как было задумано, но случилось еще кое-что сверх ожиданий. В тот момент, когда камера остановилась у лица Энтони Хопкинса, у него из глаза вытекла слеза. Это не было предусмотрено. Волшебство... То был первый дубль, но я понял, что второй делать не надо.

Оставаться хозяином своего фильма

Поскольку мои фильмы имеют тенденцию удивлять и шокировать, меня часто спрашивают, насколько ошибочно стремление режиссера

интересное ни со звукооператором, ни с композитором. Вот почему после "Синего бархата" я уделяю много внимания звуку до съемок. Обсуждаю будущий фильм с моим звукооператором (Эланом Сплаттом) и композитором (Анджело Бадаламенти), они записывают самые разные звуковые эффекты и музыкальные отрывки, которые я слушаю, пока снимаю ту или иную сцену, либо через наушники, либо через динамики, чтобы вся группа, актеры ощущали атмосферу, которой мы добиваемся. Этот метод работы со звуком дает огромное преимущество – звук напоминает компас, постоянно указывающий правильное направление. Точно так же я поступаю с песнями. Если мне нравится какая-то песня, я откладываю ее в сторону, ожидая, пока появится замысел фильма, в который я смогу ее вставить. Скажем, песня Тиза Мортала Койла Song To The Siren мне давно нравилась. Я хотел ее использовать в "Синем бархате", но понял, что она ему не подходит. Я стал ждать. И когда начал работать над "Шоссе в никуда", почувствовал, что сумею ее использовать. Существует масса песен, лежащих в моем "запаснике", надеюсь, рано или поздно они займут место в моих фильмах.

Актер подобен музыкальному инструменту

Найти актера, который бы отвечал требованиям конкретной роли, не представляет труда. Подчас это самоочевидно. Сложнее найти хорошего актера. Что я имею в виду? Приступая к съемкам, можно найти пять-шесть актеров, способных отлично сыграть ту или иную роль. Но каждый из них сделает это по-своему. Это как в музыке – композитор может поручить сыграть мелодию кларнету или трубе. Результат и в том и в другом случае будет превосходным, но эффект разным. Режиссер должен решить, какой из актеров больше подходит для фильма. Я считаю, что от актера можно добиться наилучшего результата, если создаешь на съемочной площадке комфортную обстановку. Актеров надо обеспечить всем, в чем они нуждаются, ибо ведь именно они приносят на алтарь фильма самые большие жертвы. Это им приходится воплощать образ героя, это они оказываются один на один с камерой, это они больше других теряют, испытывают страх, неуверенность в себе, разочарование в режиссере или в материале роли. Вот почему надо, чтобы на съемках они чувствовали себя в безопасности. Я никогда не стараюсь их на чем-то подловить, испытать или помучить. Я никогда не кричу (хотя иногда в пылу раздражения или на пике усталости это случается). С актерами надо много разговаривать, пока не поймешь, что вы двигаетесь в одном направлении. Репетиции перед фильмом – хорошая вещь, они помогают главным образом найти верную интонацию. Но при этом не надо заходить слишком далеко. Лично я всегда боюсь потерять свежесть восприятия сцены или разрушить волшебное мгновение, которое может уже больше не повториться.

Не отбрасывайте свои навязчивые идеи

Никто не хочет повторяться и делать одно и то же. Но у каждого есть свои пристрастия, или то, что называют вкусом. Человек, как правило, является их

Мы ничего не знаем о рождении живописи. Братья Люмьер уже выглядят устаревшими, хотя прошло всего полвека. Через двести лет их кино вообще будет потеряно. Сейчас еще возможно датировать, еще возможно изучать русское кино эпохи революции, которое не было изучено на уровне, более значимом, чем исторический анекдот, ни самими русскими, ни американцами, ни кем-либо еще. Смешно. Эйзенштейн снял такой-то фильм в таком-то году. Однако, каким было его положение в России в то время – об этом мы ничего не знаем. Был ли он троцкистом, бухаринцем, сталинистом или ленинистом – неизвестно, а это очень важно. Он был с головой во всем этом, и именно так рождалось его кино.

– **Это кино...** Сегодня возможны тысячи различных акций, начиная от подрывов динамитом некоторых кинозалов, саботажа или, наоборот, реставрации некоторых фильмов. Надо делать фильмы, которые не покажет ORTF или всё же покажет, но после долгой борьбы.

– **Нужно, тем не менее, снимать кино?**

– Безусловно. Но делать по-другому. Например, если считается, что на одну камеру нужно три человека, то попробуйте все сделать самостоятельно или наоборот – пригласите восемьдесят человек. Сейчас вас четверо (*о снимающих его журналистах*), хотя на мой взгляд, хватило бы одного. Настаивайте, чтобы вас отпразднили снимать в одиночку, либо группой в двести пятьдесят человек. Так вы вернетесь к настоящим вещам.

– **Но ведь недостаточно просто поменять съемочную группу..**

– Я вам говорю лишь про одну деталь из миллиона. Это не мне нужно, а вам.

– **А по поводу содержания или формы – что именно надо делать по-другому?**

– Это то же самое. Большое сделайте маленьким. Маленькое сделайте большим. Пробуйте это систематически. Идите к людям, которые не занимаются кино. Покажите им то, что вы сделали. Скажите им, что это они. Если это не они, тогда послушайте, как они говорят. Южанин имеет отличный от северянина выговор. Спросите у них, как бы они снимали свою жену, если это было бы нужно.

– **Недостаточно просто пойти с камерой..**

– Камера не имеет никакого значения. Прекратите снимать, делайте фотографии. Сделайте мою фотографию и отнесите ее на ваше телевидение.

– **Мне кажется, вы говорите ужасные вещи.**

– Пусть так. Если раньше у меня была пара идей, то теперь их полсотни.

– **Кино – это ваша жизнь, можете ли вы прекратить снимать кино?**

– Нет, я буду продолжать..

– **Объясните почему. Один из ваших ориентиров – братья Люмьер, вы хотите вернуться к Люмерам?**

– Не теперь. Я говорю, что это практический ориентир для некоторых. Для меня – уже нет. Я возвращался к ним лет десять назад. Но если людям это может помочь...

– **Вы часто говорили, что кино и жизнь для вас – это одно и то же.**

– Я имел в виду, что жил кино, тогда как как другие постепенно умирали. Встречая их на улице я видел, что они уже мертвы.

– **Вы хотите жить дальше и снимать кино?**

– Я не знаю, что такое кино и никогда этого не знал. Другие люди, возможно, смогут это понять, но я им здесь мало чем могу помочь. Хотя, конечно, я хотел бы знать, что это такое.

– **В каком смысле, вы будете продолжать? 49**

– Снимая фильмы, пытаюсь работать с телевидением, но по-иному, чем раньше. С другими людьми [11].

– **Тем не менее, у вас есть уже есть место, где вы работаете...**

– Да, монтажная студия. Мы там работаем вместе. Я лично не очень много ею пользуюсь, потому что пытаюсь делать фильмы проще, без монтажа. Беру пленки Kodak на две, пять, десять, тридцать минут, этого мне достаточно. Нужно лишь снимать бобинами, не прибегая к монтажу. Монтаж сегодня ничто по сравнению с тем, что вкладывали в него русские режиссеры двадцатых годов. Все, что нам сегодня показывают – ерунда и глупость. Иногда бывает, конечно, что-то интересное, не связанное с кино. Во Франции для француза есть два типа кино. Активистское кино и активистский звук. То, что не попадет в прессу и на телевидение. Когда происходят забастовки, нужно показывать те кадры, которые не хотят показывать, все то, что запрещают и создают нелегально, как в эпоху движения Сопротивления.

С другой стороны, необходимо также теоретическое кино, способное размышлять над активистскими фильмами, слишком непосредственными, чтобы быть хорошо сделанными. Задача «размышляющего» кино была бы в том, чтобы, опираясь на милитантское кино, создавать нечто новое, философствуя через борьбу, создавать поэзию и художественное кино. И если мы не покончим с сегодняшней экономической инфраструктурой, мы никогда ничего не добьемся. Сейчас мы создаем критические фильмы, но так как мы работаем на боссов, то эти боссы отказываются их показывать, поэтому нужно, чтобы это были конкретные, силовые акции...

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Речь идет о массовых волнениях мая 68 года во Франции, предшествующем скандале в парижской Синематеке и бойкотом Каннского фестиваля.

[2] Французский термин «image» имеет значительно большее количество этимологических значений, чем русское слово «изображение», это и кадр в кино и 50 фотография в прессе, и образ в литературе. Высказанная Годаром мысль уходит за пределы «киноизображения» к идее иконографического «образа».

[3] На момент интервью все еще президент Франции.

Необходимость эксперимента

Мне представляется, что режиссер должен найти способ гармонизировать в процессе работы свой интеллект и свои эмоции. Главное, конечно, рассказать историю. Но сюжеты, которые мне нравятся, содержат скорее интуитивную, подсознательную, чем рациональную логику. С моей точки зрения, настоящий интерес в кинематографе заключен не в истории, а в том, какие средства при этом избраны режиссером. Власть кино – в его умении создать особый мир, атмосферу, в которую мог бы погрузиться зритель. Когда Годар говорит о видимом и невидимом, это как раз то самое – кино обладает даром показывать невидимое. Оно может создать у вас ощущение невидимого либо функционировать, как окно, через которое вы проникаете (как я уже говорил) словно во сне в другой мир. Мне кажется, что кино обладает этой способностью в отличие от других искусств именно потому, что функционально включает элементы временного развития. Это как в музыке – вы начинаете играть, вы берете ноту за нотой, а потом внезапно слышите звук, от которого начинаете дрожать. Но это чудо возможно лишь благодаря всем предшествующим нотам и благодаря тому, как вы их соединили. Однако достичь этого результата, следуя установленным правилам, непросто. Вот почему я считаю, что нужно всегда быть открытым для неожиданностей, готовым к эксперименту. Я экспериментировал на всех своих картинах (моя мечта – снять целиком весь фильм шиворот-навыворот), и я часто делал ошибки. Если повезет, я вовремя спохватываюсь и исправляю все до окончания работы. Либо же неудача служит уроком на будущее. Но подчас эксперимент позволяет открыть – совершенно случайно или по ошибке – нечто волшебное, о чем я никогда (не рискни я, не отважись на глупость) не догадался бы. Так что выигрыш здесь или проигрыш – даже трудно сказать.

Власть звука

Я открыл власть звука с самого начала, когда сделал "кольцо" с живой живописью. Там я использовал на протяжении всего фильма вой сирены. С тех пор я всегда считал, что звук – это половина успеха фильма. Если вам удастся нужным образом свести звук и изображение, тогда целое выглядит куда более сильно, чем простая сумма двух этих компонентов. Изображение опирается на множество хрупких, воздушных элементов (свет, кадр, игра актеров и т.д.), но звук – шум, голоса, музыка – представляет плоть фильма, его физическое тело, звук "поселяется" на территории фильма, устраивается в нем, подобно жильцу в доме. Разумеется, надо найти хороший звук, что потребует немало споров, проб и опытов. Я построил тон-студию специально для экспериментов со звуком. Всех туда приглашаю. Но сегодня не многие режиссеры используют этот компонент кинематографа помимо его чисто функциональной роли.

В значительной степени это объясняется тем обстоятельством, что о звуке начинают думать после съемок. Между тем сроки, отводимые на озвучание, столь короткие, что обычно режиссер просто не успевает найти что-то

Мои ориентиры

Если бы меня спросили, какие фильмы кажутся мне блестящими примерами того, что может режиссура, я, думаю, выбрал бы четыре. Во-первых, "8 1/2". Я показал бы его студентам, чтобы попробовать понять, каким образом Феллини достиг в кино того же результата, какого достигают некоторые великие художники в абстрактной живописи, внушить эмоции, ничего прямо не говоря и не показывая, почти как в магии. Затем я бы показал отчасти по тем же причинам "Сансет бульвар". Ибо хотя стиль Билли Уайлдера не похож на феллиниевский, он достиг почти такого же результата, создав своего рода абстрактную атмосферу, в меньшей степени с помощью волшебства, а в большей – благодаря разнообразным стилистическим и техническим придумкам. Тот Голливуд, который он создает на экране, вероятно, никогда не существовал. Но режиссеру удается заставить нас в него поверить и войти в него, как входят в незнакомый мир во сне. Затем я бы показал "Каникулы господина Юло", чтобы продемонстрировать тот совершенно невероятный взгляд, каким Тати смотрит на общество. В его фильмах видно, насколько глубоко понимал он человеческую сущность и как он при этом любил человека. Хорошо бы научиться делать это так же. Наконец, я показал бы "Окно во двор" – мастерство, с каким Хичкоку удается сотворить настоящий мир во дворе обычного жилого дома. Джеймс Стюарт на протяжении всего фильма не покидает своего кресла. И несмотря на это, мы его глазами видим все, что происходит, благодаря герою Стюарта мы оказываемся включенными в происходящее. Этот фильм демонстрирует великое искусство давать концентрированный образ невероятного события, такого, например, как убийство, и создавать атмосферу исключительно средствами изображения.

Оставаться верным изначальной идее

В основе каждого фильма лежит идея. Она может явиться неизвестно когда и как – вот вы разглядываете прохожих на улице или размышляете в одиночестве у себя дома. Подчас идея фильма приходит после долгих лет пустоты. Я знавал периоды полного отсутствия вдохновения, и (кто знает?), может быть, пройдет лет пять, прежде чем идея новой картины посетит меня. Но не надо паниковать, следует проявить терпение. Главное, найти отправную идею, эту вспышку света, а потом, как на рыбалке, вы используете этот импульс в качестве приманки, и он привлечет, притянет все остальное, что необходимо фильму. До самого конца работы очень важно оставаться верным этому первоначальному замыслу. Препятствия возникают на каждом шагу, процесс работы стирает многие вещи, но фильм остается незаконченным до тех пор, пока недостает хоть одного кадрика или вы чувствуете, что надо смикшировать звук. Тут имеет значение любая мелочь. Каждый элемент может вас продвинуть вперед или, наоборот, отбросить назад. Нужно быть открытым всем новым идеям, решениям и подсказкам и одновременно не спускать глаз с отправной мысли. Эта первоначальная заявка на фильм, это озарение – эталон или цель. Только ориентируясь на эту цель, можно проверить ценность каждого своего шага на пути к окончательному результату.

[4] Судя по всему, Годар говорит о фильме «На дне», поставленном Ренуаром в 1936 году на деньги Народного фронта. Сценарий картины, несколько раз переписывавшийся под давлением продюсеров, был одобрен автором книги – Максимом Горьким. Самого фильма писатель уже не увидел.

[5] Речь идет о группе «Медведкин», названной по имени советского режиссера Александра Медведкина, известного, помимо нескольких фильмов, своим «кинопоездом». На этом «кинопоезде» Медведкин и его команда ездили по всему Советскому Союзу, снимая работу простых людей на больших и маленьких стройках коммунизма. Основным принципом «Медведкина» было «кинжальное действие»: утром его группа снимала, днем монтировала, а уже вечером показывала тем же рабочим готовую зарисовку. Таким образом, Медведкин старался разоблачать лень, зависть и другие пороки, которые, по его мнению, мешали строительству коммунизма. Фильм, съемкам которого поспособствовал Годар, «Революционный класс» /Classe de lutte/ – фильм французской группы «Медведкин», в которую входили режиссер Крис Маркер и рабочие завода Rhodiaceta в Безансоне, среди которых был Поль Себ. Именно он организовал на заводе библиотеку и с помощью своего друга Криса Маркера стал устраивать там кинопоказы, на один из которых был приглашен и Жан-Люк Годар. Этот случай – не единственный. Ж.-Л. Г.: «Когда делаешь не очень большой фильм с бюджетом, скажем, в три – пять миллионов франков, франков, а не евро, то, если захочешь улизнуть, у тебя на руках будет приличная сумма денег. Для некоего дела – это совсем немного, но для одного человека – это огромные деньги. Когда мы были в Палестине, то успели подарить три или четыре камеры. В том числе, «Черным пантерам». Отчасти это было чувство псевдореволюционной общности, но я думаю, несмотря ни на что они были довольны». (Из беседы с Ренэ Вотье (4 ноября 2002 года).

[6] В 1968-69 годах Эдгар Фор занимал пост министра образования.

[7] Писатель, а также министр культуры Франции, уволивший в феврале 1968 года бессменного директора и основателя французской синематеки, Анри Ланглуа, что явилось причиной массового протеста деятелей кино, а затем и широких общественных масс. Сам этот протест стал своего рода буревестником майских событий.

[8] Бюро французского телерадиовещания (office de radiodiffusion television francaise), упраздненное 31 декабря 1974 в связи с реформой. В данном случае заказчик данного интервью. Один из слоганов бастующих в мае 1968 года был ORTF: «Полиция вещает вам каждый вечер в восемь часов».

[9] Буржуазный парижский театр.

[10] В тот момент, когда начались майские забастовки, федерация кинотеатров подписала соглашение с профсоюзами. В результате зарплата работников кинотеатров выросла на 30-70 процентов. А цена билета возросла с 50 сантимов до 2 франков.

[11] Речь идет о таких радикальных активистах, как Жан-Пьер Горен, с которым Годар в 1968 основывает группу «Дзига Вертов».

Из книги «Борьба на два фронта: Жан-Лк Годар и группа «Дзига Вертов» 1968-1972» (сост.: К.Медведев, К.Адибеков, Свободное марксистское издательство, 2010)

Беседа с Екатериной Мцитуридзе



– Когда смотрю ваши фильмы, меня мучает вопрос: с чего вы начинаете, какой толчок нужен для начала фильма вам лично?

– Сначала я обычно долго думаю вокруг да около. Хожу, размышляю, вынашиваю какие-то образы, и потом вдруг все это приходит в форме цельной идеи, чаще всего это происходит в ванной, под душем. Вообще, все лучшие идеи приходят в голову именно в душе. И прежде чем сесть писать, я все идеи заранее, до текста уже визуально себе представляю. Так что написание сценария – это не литературная деятельность, а в первую очередь процесс словесного объяснения картинок, существующих у меня в голове.

Думаю, этот способ работы определяется тем, что я начинал как художник. Даже сейчас я иногда ощущаю себя художником, который по чистой случайности снимает фильмы.

– Я слышала, что этот художник в своем новом проекте собирается использовать все достижения новейших технологий. Я имею в виду фильм «Чемоданы Тульса Лупера». Говорят, что это будет больше интернетовский проект, чем кинематографический?

– Я считаю, что настоящее целлулоидное кино сегодня уже мертво. Я называю это «синдромом «Касабланки». Новые технологии постепенно заслоняют и вытесняют все прежние виды искусства, это революционное движение, и постепенно все то, что было раньше, просто забудется. И этот процесс необратим. Я не думаю, что сегодня хоть кто-нибудь из действительно интересных режиссеров снимает на целлулоидную пленку. Все нормальные люди работают, используя новые возможности, поскольку новый язык намного более изобретателен. К примеру, мы не должны беспокоиться о стереотипной прокатной системе, мы не должны отдавать фильмы в кинотеатр... Это другие возможности продвижения информации к людям, коммуникации.

Гринуэй: Корни, скорее, национальные. Как мы уже говорили, я британец. То, как мы сейчас с вами беседуем, тоже очень по-английски. Мне кажется, вы это прекрасно чувствуете: юмор, ирония, самопародирование, то, как я играю с вами, вы подхватываете игру, и мы с вами играем друг с другом, – это такая английская манера общаться. Вообще англичане – великолепные игроки. Правда, мы не всегда говорим то, что думаем, но я старался быть предельно искренним.

Венеция, сентябрь 2000 года, специально для журнала «Искусство кино»

Перевод с французского А.Брагинского



В юности я хотел стать художником. Но во время занятий живописью я снял маленький мультфильм, для того чтобы показывать его без перерыва, нон-стоп, то есть в виде кольца, на объемном, так называемом скульптурном экране. Это был экспериментальный проект, создававший впечатление живой живописи. Какой-то тип увидел фильм и дал мне деньги для съемок другого, который он мог показывать в своей мастерской. То, что я начал делать, ему совсем не понравилось, но он сказал: "Это не важно, оставь деньги себе и снимай, что хочешь". Тогда я снял короткометражку, благодаря которой получил стипендию, а затем уже сделал "Голову-ластик". Если говорить о профессиональном образовании, то я только прослушал один курс Фрэнка Дэниела, это был курс анализа фильма. Дэниел показывал студентам фильмы, прося сконцентрировать внимание на какой-либо отдельной составляющей – на изображении, звуке, музыке, игре актеров. Потом мы обсуждали правомерность их использования в фильме. Мы сравнивали свои впечатления и открывали кучу потрясающих вещей. Это завораживало и приносило пользу, но только потому, что Фрэнк, как все великие профессора, умел вдохновлять своих учеников, увлекать их предметом. Лично я не обладаю этим талантом.

– Я абсолютно верю в гороскопы. День моего рождения 5 апреля, то есть я Овен. Я круглый Овен во всех отношениях – ношусь с огромным количеством идей, я вспыльчивый, ленивый, похотливый, довольно безответственный в сексе, возможно, слегка высокомерный, ничего не могу поделаться со своим мистицизмом, я глубоко иррационален – перед вами полная характеристика Овна.

– **Ну, в таком случае как типичный Овен вы должны предпочитать красный цвет...**

– Вы попали в точку. Я обожаю красный цвет – цвет опасности, мяса, цвет канибалов, да... (Улыбается.)

– **Вы зря пытаетесь меня напугать... Скажите, пожалуйста, по поводу мяса, какое животное вы предпочитаете?**

– Я оценил ваше остроумие. Что касается животных, меня восхищает зебра, она может быть такой сексуальной. Прекрасное безобидное животное, фантастический батик – восхитительные полосочки. Кроме того, я очарован самой идеей: зебра – это черное животное с белыми полосками или белое животное с черными полосками?

– **Получается, как кино. И к какому же варианту склоняетесь вы?**

– Я полагаю, что для серьезного ответа надо глубоко вникать в теорию Дарвина. (Смеется.)

– **Можно предположить, что вы поклонник этой теории...**

– Более того, я горжусь рационализмом Дарвина.

– **Таким образом, маэстро – атеист?**

– Абсолютный! Я считаю, что религия – это чепуха, вздор.

– **Не обязательно быть религиозным, можно, например, верить в какую-либо другую силу, в некую высшую субстанцию...**

– Нет, нет и нет. Мы с вами абсолютно материальны. Мы есть здесь и сейчас. И нет никакой жизни после этого. Поэтому мы должны использовать то, что дано нам сейчас.

– **Между тем кто-то может, к примеру, полагать, что ваш талант – это Божий дар, но вы, судя по всему, с этим не согласны?**

– Конечно же, нет, не согласен. Мои фильмы глубоко рациональны, в их основе причинно-следственные связи, а не эмоции. Столько фильмов сделано в жанре эмоциональной мастурбации. Давайте заниматься чем-то альтернативным! (Смеется.)

– **Итак, все, чем мы восхищаемся в ваших фильмах, есть эманация вашей личности и корни вашего кино надо искать в вашем характере, в наследственности?**

Так что я считаю, что мы просто обязаны вкладывать все, что можем, в развитие этого нового языка. «Чемоданы Тульса Лупера» – это огромный проект: шесть часов демонстрации, можно сказать, сериал, разбитый на три части, по два часа каждая. Для меня очень важно выпустить его в первую очередь на DVD, чтобы таким образом сделать фильм доступным пользователям Интернета, ввести его в мир Интернета. Поскольку, как вы уже отметили, это не только кинематографический проект. Он охватывает все то, что я называю новыми имиджевыми кинематографическими технологиями.

– **В какую историческую эпоху вы хотели бы родиться?**

– Честно говоря, я счастлив жить сейчас и не хотел бы жить в какое-либо другое время, поскольку современные средства самовыражения мне очень подходят. Но меня чрезвычайно интересуют XVII век, период барокко, «итальянский период». Знаете, говорят, что XVII век – итальянский, XVIII – французский, XIX – британский, XX – американский. Это путь цивилизации, которая распространяется все западнее. Такая связь: Италия – Франция – Англия, а потом прыжок через Атлантику – в Америку.

– **Вы, должно быть, ощущаете себя интернациональным человеком? Или все-таки жителем Британских островов?**

– На самом деле я очень британский человек, у меня много английских качеств, и я думаю, что мои фильмы также очень английские. Но иногда мне нравится ощущать себя европейцем. Тем более что сейчас я больше работаю в Европе. Я живу в Амстердаме, у меня голландский продюсер, мы используем мультинациональную съемочную группу.

– **Как насчет американцев?**

– Кино я смотрю европейское, не американское. Конечно, американцы – кинематографическая нация, но для меня это слишком молодая нация. Меня же интересуют страны с великой историей. Хотя в американской культуре есть свои выдающиеся личности, особенно в живописи – например, такие художники, как Джеспи Джонс. Но кино американское мне неинтересно.

– **Вы его презираете за излишнюю коммерциализированность? И, кстати, каковы коммерческие перспективы вашего нового проекта? Наверняка вы не будете отрицать, что такой огромный проект должен вернуть хотя бы какие-то деньги? Или все это не имеет для вас значения?**

– Пока мой самый успешный в коммерческом смысле фильм – «Повар, вор, его жена и ее любовник», который собрал в Соединенных Штатах 28 миллионов долларов. Это, конечно, не сборы «Титаника», но для европейского арт-кино не так уж и плохо. Фильм был снят восемь лет назад, и за это время его посмотрели около 15 миллионов зрителей. Это много. И это позволяет мне снимать такое кино, какое я считаю нужным. Я никогда не добивался суперпопулярности, у меня нет таких амбиций.

– **То есть материальное для вас не играет никакой роли?**

– Ну, как сказать... я думаю, что каждый режиссер хотел бы, чтобы его картину посмотрела как можно более широкая аудитория, но я хочу снимать то, что я хочу снимать, а не то, что другие люди хотели бы, чтобы я снял. Лет десять назад у меня было довольно много предложений из Калифорнии, но я знал, что это не моя работа, мне пришлось бы снимать кино других людей, а я этого принципиально не хочу. Я хочу снимать только мое кино. Я не хотел бы зависеть от продюсеров и студийных начальников, которые в любой момент могут заявить, если им что-то не понравится, что больше денег для меня нет и надо прекращать съемки. Это очень важно – быть автором, мне необходимо быть автором собственных проектов. Почти то же самое происходит и с художником. Художник находит себя – это искусство, творчество, но если его не покупают, он исчезает из виду, только успех делает его востребованным. Конечно, это бизнес от культуры.

– Есть ли в истории кинематографа родственные вам души или такой режиссер, которого вы могли бы считать вашим учителем?

– Не знаю. Возможно, вы знаете кого-либо, снимающего такое кино, как я. Но я считаю, что у моих фильмов есть четкая форма, структура, содержание и они не похожи на работы других режиссеров. Возьмем, к примеру, Тарковского, его мистику. Я терпеть не могу фильмы Тарковского, нахожу их предельно скучными и суперпретенциозно загадочными. По отношению к такого рода творцам я ощущаю себя полным антагонистом. Когда я был помоложе, мне нравилось все итальянское, особенно средний период Пазолини – он был моим любимым режиссером. Он был опасен, он занимался сложными материями. Но я также восхищаюсь средним периодом Феллини, поскольку у него было невероятное, экстраординарное визуальное воображение. Я не в восторге от поздних его фильмов, но картины среднего периода считаю фантастическими, грандиозными. Мне также нравятся и другие итальянские режиссеры, например Ольми. Хотя мой любимый режиссер – француз Ален Рене. Его «Прошлым летом в Мариенбаде» я считаю самым лучшим фильмом, снятым в Европе за последние шестьдесят лет. Это абсолютно абстрактная картина, полная очень тонких взаимосвязей между памятью и формами изображения. Я нахожу ее невероятно интересной. Я всегда разочаровываюсь, если смотрю не кино, а более или менее удачно иллюстрированный текст. Вы прекрасно видите, как большинство режиссеров аккуратно следуют за текстом – они не снимают картину, они ее иллюстрируют. И я не думаю, что это способ снимать кино. Среди современников я выделил бы Дэвида Линча и Дэвида Кроненберга, поскольку раньше они также работали с опасным материалом. Но Кроненберг кончил тем, что сейчас просто иллюстрирует сенсационные новеллы, что само по себе уже скучно, а Дэвид Линч в каком-то смысле стал стилизовать сам себя, и это тоже уже неинтересно. Но я восхищаюсь его фильмом «Синий бархат», более того, я был бы счастлив быть его автором. Считаю, что это самый большой комплимент, который только может сделать один режиссер другому.

– Судя по вашим фильмам, понятие «сценарий» для вас весьма размыто и туманно...

– Вы знаете, это как партитура для концерта. Партитура нужна дирижеру, солистам, оркестрантам для работы. Но только тогда, когда вы откладываете партитуру в сторону и все следуют за вами, начинается настоящий концерт. Помните знаменитое высказывание Годара: вы пишете сценарий, чтобы отправить его в банк вашим инвесторам, чтобы убедить выделить вам деньги, но как только вы получаете чек, вы вышвыриваете сценарий куда подальше и забываете о нем напрочь. (Радостно смеется.)

– Ну, со сценариями мы разобрались, а как насчет послания фильма, его идеи? В России сегодня очень много говорят о национальной идее, точнее, об ее отсутствии. Считается, что все проблемы нашего кино спровоцированы отсутствием национального героя и национальной идеи. На ваш взгляд, действительно ли это важный фактор в искусстве, в кино?

– Что касается России, то, на мой взгляд, Россия существовала как нация только до 1917 года. У вас, конечно, и после были взлеты, но национальная идентичность, самосознание – только до 1917 года. Если вы теряете национальную культурную самобытность, вы начинаете снимать тупые и скучные фильмы. Вы знаете наверняка массу таких «интернациональных фильмов», которые абсолютно ничего нового вам не говорят, никаких позиций не представляют. Я антинационалист, и иначе мыслить сегодня нельзя, поскольку мы живем в глобальном обществе, мы должны сосуществовать, но при этом национальная культурная идентичность крайне важна – язык и культура в искусстве ничем не заменимы.

– Следует ли из этого, что в первую очередь вы считаете себя английским режиссером?

– Все мои фильмы очень английские. Во-первых, они учтивые, такие любезно-вежливые, во-вторых, лицемерные, в-третьих, они рациональны, в-четвертых, надменны, кроме того, они очень, как бы это сказать, тщательные, аккуратные, и все это очень английские качества. То же самое касается и ландшафтов моих картин, так же как и в целом надуманного, в высшей степени изобретательного британского романтизма. Никто ведь не влезал на Альпы, пока это не сделали англичане! Все пейзажи у меня очень британские, это гордость моих фильмов.

– Судя по вашей невероятно эмоциональной манере вести разговор, судя по вашим не похожим ни на чьи другие предельно откровенным и ярким фильмам, вы, должно быть, принадлежите к какому-нибудь огненному знаку Зодиака? Вы верите в гороскопы?