

06.11.90

ГОДАР О ГОДАРЕ



3 декабря исполняется 60 лет французскому кинорежиссеру Жан-Люку Годару

Жан-Люк Годар — бунтарь по призванию, кинорежиссер по роду занятий. Если бы не было кино, он бы делал бомбы и швырял их в добропорядочных обывателей. Впрочем, разве его фильмы не напоминают взрывные устройства? Даже в тех редких случаях, когда они сохраняют внешние признаки повествовательного кинематографа (я имею в виду сюжет, историю, характеры, логическую связь событий), в них все равно тикает некий часовой механизм — наступает неизбежный момент, и все взрывается, все летит в таргтарары: мораль и философия, достоверность и условность, психология и эстетика.

Его звездный час как режиссера пришелся на 60-е годы, когда в странах Запада назревала, а затем разразилась «молодежная революция», когда социальная атмосфера была насыщена настроениями бунта, разрушения, анархического вызова. Жан-Люк тогда поносил западные компартии за их «консерватизм» и «пассивность», поругивал Советский Союз за «буржуазность» и восторгался маоизмом. Эти идеи наш-

ли выражение в таких его фильмах, как «Житаянка», «Уик-энд», «Один плюс один».

Годару всегда было свойственно стремление запечатлеть жизнь на ходу, на бегу, в виде стремительных, моментальных снимков, причем это относилось не только к объективной реальности, но и к внутреннему миру действующих лиц и самого автора, где мысли и чувства сменялись в неудержимом и все убыстряющемся темпе. «На последнем дыхании» — так назывался его первый фильм, с которым этот молодой кинокритик победоносно ворвался в кинематографический процесс в 1960 году. И с тех пор продолжал с неиссякающей энергией снимать по два, а то и по три фильма в год.

Стремительность и динамизм Годара были до поры до времени его сильной стороной. Они помогли художнику все время бежать чуть-чуть впереди жизни. Режиссер боялся неподвижности, заторможенности, боялся остановиться — это значило бы для него потерять самого себя. И вот уже тридцать лет задыхающиеся, стремительные, мелькающие его фильмы мчатся наперегонки с жизнью. Это похоже на то, как если бы спринтеру пришлось бежать марафонскую дистанцию.

Фильмы Годара становились все более калейдоскопичными, дробными — осколками какой-то разбитой вдребезги мозаики. Его излюбленными зрительными

лейтмотивами стали искореженные дорожными катастрофами автомашины, а также разнообразное, преимущественно огнестрельное оружие в руках героев, которые это оружие перевозят, прячут, играют им, убивают друг друга и посторонних, легко и как бы невзначай. Все это соединяется с обычными для Годара коллажами из коммерческих плакатов и журнальных вклеек, чехардой обыденных предметов, обрывками печатных текстов в духе живописного «концептуализма». Эротические мотивы, всегда очень сильные в его фильмах, приобретают все более явственный оттенок садизма. Его фильмы часто строятся как чередование жестоких, кровавых, эротических кошмарных и гротескно-пародийных сцен. За этим превращением кинематографа идей в кинематограф жестокости и абсурда скрывалось ожидание перехода «цивилизации потребления» в «цивилизацию истребления».

Западные общества оказались гораздо более устойчивыми и жизнеспособными, чем это представлялось Годару и его единомышленникам. Фильмы, которые делались в ожидании революции, стали предметом для глубокомысленных штудий критиков-структуралистов.

Но разве об этом мечтал неистовый Годар?

Виктор БОЖОВИЧ.

Лицом к лицу

Беседа с драматургом Ле Клезю

Ле Клезю: Когда я смотрю ваш фильм, у меня складывается ощущение беспорядка, великолепия, взрыва жизни, чего-то, чему полностью подчиняешься с отсутствующей волей, с иступлением. Это вся наша жизнь. А я познаю ее всю за два часа. Это сконцентрированный результат того, что вы пережили, всех ваших мук, всех ваших радостей.

Годар: Я думаю, все проще. Я вам говорю: у нас есть 1.45 времени, и вы должны рассказать о мире и о вас. Постарайтесь сделать это как можно полнее и глубже. Итак, начинаем: раз, два, три...

Ле Клезю: Вы согласились бы взять лист бумаги и начать писать, не зная до последней минуты, что за чем последует?

Годар: Если бы это помешало мне! Я поражен Флобером, его неслыханными муками творчества. Он думал: «небо голубое», он писал так, а затем в течение трех дней переживал этот образ. Он говорил себе: разве я должен был написать «небо голубое», разве вместо «неба» я не должен был написать «море серое», а может, я должен написать «было голубое небо». А затем все-таки писал...

Ле Клезю: «небо голубое».

Годар: Да. Но какие страдания!

Ле Клезю: А у кинематографистов нет такой проблемы?

Годар: Нет. В кино небо такое, какое есть. Я никогда не скажу: небо голубое, но день серый. Я не чувствую разницы между жизнью и образом. Для меня разговаривать с женщиной и говорить с актрисой — одно и то же. Если небо голубое, я его снимаю голубым, если оно становится серым, я его снимаю серым. Ведь все меняется. А вы, мне кажется, делаете разницу между жизнью и образом.

Ле Клезю: Не знаю точно. Если я хочу написать что-то адекватное тому, что чувствую, я напишу только то, что в состоянии написать.

Кстати. Говорят, вы постоянно записываете что-то в тетрадь. Может, неприлично спрашивать об этом?

Годар: Нет. Это точка отсчета, трамплин. Мои дорожные записки.

Ле Клезю: Мне кажется, что я очень хорошо пони-

маю темы ваших фильмов. Такое впечатление, что они вышли из меня.

Годар: Да, в картине «Лихорадка» есть женщина, которая встречает художника на террасе кафе. Когда я читаю это, я говорю себе, если бы я был на террасе этого кафе, я бы сказал то-то, увидел бы то-то.

Ле Клезю: Когда близко чувствуешь произведение искусства, значит, находишь в нем что-то совсем свое.

Годар: Есть все-таки разница между вами и мной. Мне кажется, что я ищу не то, что ищете вы: я ищу отделение, ощущение, восприятие. Я в этом уверен.

Ле Клезю: Быть может, в этом я уверен меньше, чем вы. Я люблю находить систему — мне кажется, что и вы ее ищете — систему, которая вам даст немного мира, спокойствия раз и навсегда. Я ищу систему, зная, что никогда ее не найду.

Годар: Если ее даже когда-нибудь и найдут, вскоре вновь возникнут новые вопросы.

Ле Клезю: Именно поэтому я чувствую себя неудачным художником. Живопись меня очень интересует. Мне кажется, она особый вид искусства. Она дает человеку идею, которая великолепна, к которой нельзя ничего добавить, от которой нельзя ничего отбросить. Совсем другое дело, когда человек берет кусок бумаги и создает что-то...

Годар: Да. Мы приговорены к тому, чтобы анализировать мир, реальность, нас самих, то, к чему ни художники, ни музыканты не приговорены.

Ле Клезю: А вы пробовали писать?

Годар: Да, когда был маленький.

Ле Клезю: И чувствовали удовлетворение от того, что получалось?

Годар: Да. Оно было всегда. Есть физическое удовольствие писать, такое же, как рисовать, и такое же, как снимать фильмы.

Ле Клезю: Но удовлетворение от рисования сильнее всего. Мне кажется, что художники доминируют над всеми. Ведь они должны на кусочке полотна запечатлеть часть реальности. Они должны найти эту часть реальности. И самим через краски от реальности же уда-



литься. Я не понимаю, как это все художники не сумасшедшие!

Годар: А вы видели сумасшедшего кинематографиста?

Ле Клезю: По-моему, Годар один из тех, кто может им стать.

Годар: В день, когда он покинет кино, он станет счастливым человеком.

Ле Клезю: В ваших книгах, как и в ваших фильмах, существуют расколотые личности. Почему?

Годар: Потому что в момент осознания самого себя пострадает. Он раскроется миру полностью, и в этом взрыве откровения заключается величайшее страдание.

Ле Клезю: Но и радость!

И хотя, когда происходит взрыв, человек перестает существовать. Но в этом взрыве — все-таки радость. А драма — это...

Годар: Это когда продолжают жить и после взрыва.

1966 год.



● 1963 г. Ж.-Л. Годар на съемках фильма «Женщина есть женщина».

Что такое кино?

На вопрос «Что есть Искусство?» современная критика колеблется дать ответ, так как она немного ужасается своих собственных иллюзий. Обрисуем быстро в общих чертах эту картину: кошмарное изображение, где целиком выявляется несостоятельность современного искусства. Не видите ли вы, что оно отбросило то, что имело веками: гордость великих мастеров, умение в мелочах увидеть индивидуальность, личность? Ложные доводы явились затем, чтобы оправдать эти объяснения. Разве не любопытно то, что ошибочно сегодня любоваться и хвалить Матисса, изящество его линий, которое во времена Боттичелли, Тициана, даже Энгра и Давида было обязательным для художников.

Художественное произведение не в том, чтобы рисовать свою душу через вещи, а в том, чтобы рисовать душу вещей. Драгоценная минута в картине «Мадам Бовари» Жана Ренуара, где Эмма и Леон выходят из церкви, дает почувствовать запах камня буквально, а вместе с ним пошлый блеск существования, поверхностные амбиции Эммы Бовари.

Иногда, если пейзаж отражает состояние души, во-

все не обязательно находить в нем поэзию случайно, как полагают наши слишком ученые документалисты. Сам порядок вещей соответствует движению и сердцу, и духу.

Гений Флаэрти не так далек от гения Хичкока, Нанука, выжидающих свою добычу, похожих на убийц, подстерегающих жертву; он отождествляется с желанием, которое его пожирает, с мучениями ошибки, с удовольствием от страха и угрызениями совести и делает целым пространством место, осязаемое нашим беспокойством.

Искусство нас привлекает тем, что раскрывает самое потаенное в нас самих. Об этой глубине я и хочу сказать. Хорошо видно, что искусство предполагает идею человека, который не является революционером, и эту идею, начиная с Гриффита и кончая Ренуаром, великие кинематографисты утвердили и сделали слишком консервативной, чтобы осмелиться отвергнуть.

На вопрос «Что такое кино?» я отвечаю: впечатление от истинных чувств.

1952 год.