

Французский режиссер Ален Кавалье работает в кино уже 35 лет. Он начал одновременно с авторами «новой волны», но не примкнул ни к этому, ни к другим течениям. Его первые фильмы «Битва на острове» и «Непокорившийся», снятые в начале 60-х годов, создали ему репутацию «политического» режиссера и доставили массу хлопот с цензурой. В 1967-м он решил попробовать себя в жанровом кино и поставил триллер «Ограбление», а год спустя обратился к экранизации романа Франсуазы Саган «Сигнал о сдаче» с участием Катрин Денев и Мишеля Пикколи.

Фильмы Кавалье 70-х годов («Полный бак бензина высшего качества», «Мартин и Леа», «Автоответчик не принимает сообщений») имели определенный успех у критики, но в прокате оказались почти незамеченными; в 1986 году его лента «Тереза» неожиданно триумфально прошла по экранам, открыв Франции одного из самых интересных и оригинальных постановщиков нашего времени. В последующие годы Кавалье занимался кинодокументалистикой и только в 1993-м снял художественный фильм «Либера ме» («Освободи меня»). Лента демонстрировалась в конкурсной программе Каннского фестиваля и сейчас выходит на экраны Франции. Парижская газета «Монд» публикует интервью, взятое у Кавалье журналистом Жан-Мишелем Фродоном.

— Насколько мне известно, оригинальность фильма «Освободи меня» — не только в сюжете, но и в условиях, при которых снимался фильм.

— Когда я сочиняю историю, сразу же прикидываю, сколько будет стоить ее постановка. Если мне удастся найти средства на то, чтобы снять написанное, значит я свободен. Я также чувствую полную раскованность, работая с моими постоянными сотрудниками при подготовке и постановке. Все это невозможно не увидеть на пленке, в конечном итоге в фильме реализуется не только сюжет, но и состояние его создателей.

Фильм всегда порождает финансовые проблемы, есть некий предел, который нельзя переступать. Деньги — враг кино, деньги — постоянная опасность, преследующая режиссера и не позволяющая ему снять до конца то, что он задумал. Между деньгами и кино существует врожденный антагонизм, но я пытаюсь избежать его с самого начала.

— Как же вы ухитряетесь уменьшать расходы в постоянно дорожающем мире?

— Поверьте, найти решения не так трудно, как кажется на первый взгляд. Если бы я не нашел средств на постановку «Терезы», я снимал бы этот фильм у себя дома, и вместо 5 миллионов франков он обошелся бы мне в 1—2 миллиона. Это при том, что средняя стоимость французского фильма сегодня составляет 23 миллиона франков. А фильм «Автоответчик не принимает сообщений» я поставил — вы не поверите! — за 20 тысяч франков. Такие деньги может найти любой человек. Вообще-то снять фильм гораздо проще, чем выпустить его в прокат. Но я не жалею о бедности, просто рассказываю вам о личном опыте. Я ничего не имею против фильмов, которые можно было бы снять и положить в ящик стола как рукопись.

— Но вы вкладываете в фильм не только деньги, но и время.

— Фильм «Освободи меня» стоил мне трех лет работы. А съемочный период составил всего три месяца. И столько же ушло на монтаж. У меня была студия площадью 800 квадратных метров, проекционная комната, монтажная комната; все декорации были со-

браны здесь же, в студии. Уже по завершении фильма мне пришлось в голову, что если бы я на это время переселился бы туда же, то сделал бы фильм в два раза быстрее.

Съемки — это не просто выполнение заранее намеченного плана; съемочный период — судья, который решает спор между тем, что в сценарии получилось, и тем, что не получилось. Такой способ работы гораздо ближе к творчеству писателя: можно позволить себе ошибиться, поскольку есть время подумать и исправить ошибки. Обычно на съемки в одной декорации отводится 1—2 дня. Переснять практически невозможно, даже если сцена не удалась, — это слишком дорого. А моя система позволяет переделывать неудавшиеся сцены даже в послед-

журналах той эпохи, в которой будет происходить действие. Смотрю старые документальные короткометражки. Я пытаюсь понять, почему та или иная фотография вызывает у меня эмоции и размышления. А затем намеренно стараюсь уйти в сторону от увиденного и нащупать свой путь в изображении того же предмета или эмоции. Отчасти это напоминает портрет: настоящее лицо не исчезает, оно становится картиной, переходит в иное измерение, оставаясь при этом лицом. Даже если художник видит его совершенно иначе, чем все остальные. Поэтому я надеюсь, что в моих фильмах живет документальное начало, хотя в настоящей жизни многие сцены просто невозможны. Например, ужасный гэг с головой свиньи. Сам я никогда бы недо-

нюансы. Но здесь необходима предельная точность, потому что, освободив кадр от вторичной информации, нельзя, невозможно сфальшивить в главном — объект становится настолько реальным, что необходима предельная искренность. Нужно ловить моменты, когда люди молчат, потому что слово комментирует реальность, опережает ее, раскрывает, сопровождает, создает вторую реальность. Как только слова исчезают из ткани фильма, физическая реальность визуальной стороны кино становится жесткой, жестокой и вместе с тем — волшебной.

— Многие кинематографисты, например Вим Вендерс, говорят о страхе перед изображением и вере в слова, которые можно противопоставить страшному, затягивающему очарованию визуального. Вы говорите прямо противоположное.

— Я ничего об этом не говорил. Я не говорил, что главное в кино — образ, а не слово; что нужно снимать фильмы, очищенные от слов; что секрет кино — в визуальном, а не в словесном. Просто я решаю свои проблемы и иду своим путем. Я вообще не люблю давать интервью и, как правило, мало говорю. Но не потому что считаю слова вторичными, а потому что, кажется, в молчании человек постигает самые глубокие истины.

Само по себе слово — удивительная музыка, но отсутствие произнесенных слов еще не означает внутреннюю тишину. Когда я снимал «Терезу», то, помнится, объяснял Катрин Муше: слова «немой» и «мистический» происходят из одного и того же латинского корня.

— В ваших «Дневниках» чувствуется опасение, что определенные приемы постановки могут постепенно перерасти в некую «систему Кавалье», стать навязчивой идеей.

— Мне хотелось бы, чтобы нечто из того, что я делаю, не воспринималось как демонстративность, или, тем более, теоретизирование. Возможно, поэтому я и стараюсь избегать в своих фильмах слов. Каждый зритель должен найти в них то, что он хочет сам, или то, что он может найти, исходя из своего жизненного опыта. Я сомневаюсь, что параллели с «Терезой» здесь уместны, поскольку даже для меня этот фильм был очень необычным. Сейчас я снимаю неподвижной камерой и в основном крупным планом, а «Терезу» я снимал общими планами, и камера была постоянно в движении. От истории индивидуума я перешел к истории семьи, если в «Терезе» соблюдалось единство места, то в «Освободи меня» мы попадаем из одной точки в другую: в «Терезе» фон был очищен от посторонних деталей, сейчас же с помощью подсветки я стараюсь придать кадру оттенок скользкой легкости. Конечно, сюжеты в чем-то похожи — политика и религия имеют много общего — но давайте не будем устраивать искусственные концепции.

— Чувствуете ли вы близость к кому-нибудь из кинематографистов?

— В документальных фильмах я нахожу для себя неистощимый источник энергии и эмоций. Если кадр не выстроен режиссером, значит он учит современной жизни и является пособием по кино. Когда я был молод, то считал своими учителями нескольких великих режиссеров, но и тогда мне не столько нравились их фильмы, сколько подход к работе. Сейчас я обитаю в полном и светлом одиночестве. Это лучше и чище.

Перевела с французского  
Елена ТЕЛИНГАТЕР.

Кавалье Ален

27.1.94

Ален КАВАЛЬЕ:

«Я

В ПОЛНОМ

СВЕТЛОМ

ОДИНОЧЕСТВЕ»

ний день работы. Поэтому-то я и храню все декорации в своей студии до самого конца съемок.

— А монтируете вы тоже прямо в студии, «по горячим следам»?

— Да, идея та же. Посмотрев эпизод сразу после съемки, я могу решить, нужно ли что-нибудь изменить, или можно идти дальше. Так фильм обретает органичную жизнь, эпизод следует за эпизодом совершенно естественно. Кроме того, я приглашаю знаменитых актеров и сразу же оговариваю условие — они должны быть в моем распоряжении на протяжении всего периода работы над фильмом. С кинозвездами так не договоришься — у них всегда очень жесткий график работы.

— Вы отрезаете себя от мира, снимаете фильм в «герметично закрытом сосуде», каждый план тщательно выверен, и тем не менее в ваших лентах живет ощущение документальной неприкрашенности и случайности. Трудно поверить, что такая естественность создается искусственным путем.

— Я начинаю работу с изучения документов, исторических книг, старых фотографий, картинок в

думался до такого, но однажды я прочитал, что фотограф Август Зандер, у которого было фотоателье в Кельне, в день, когда избрала Гитлера, вместо очередной фотографии новобранцев выставил в витрине фотографию свиной головы.

Существуют загадочные кадры, окончательный смысл которых ускользает, но в них есть такая невероятная сила, что зритель не может их забыть. Но и сказать: «Они означают то-то», — он тоже не может. Вспомните, в евангелии нигде не встретишь моральных оценок, ни в одной строке не мелькает указания, что вот он — негодяй, а другой человек — хороший. Нет, там только описывается, кто что делает, и этого достаточно, настолько сильно описание.

— Документальность ваших фильмов также в отсутствии декораций, в предельно естественном освещении.

— Действительно, освещение и фон — особенно абстрактный фон — позволяют «географически» рисовать лица героев, поскольку на первый план выходят детали и

Экран и сцена.