



Жак Риветт  
Статьи и интервью

2012

**ЖАК РИВЕТТ**  
**СТАТЬИ И ИНТЕРВЬЮ**

**Составление, общая редакция**  
**А. Тюткин**

2012

УДК 7.097  
ББК 85(4)  
Т 98

Составитель А. Тюткин  
Переводы: С. Асосков, А. Капитонов, В. Карнаух,  
М. Карповец, В. Митителло, Л. Панкратова,  
М. Радовелюк, Л. Степанян, А. Стуккей, А. Тюткин

**Т98      Жак Риветт. Статьи и интервью**

В этой книге собраны переводы статей и интервью Жака Риветта за период примерно в пятьдесят лет.

Жак Риветт — французский режиссер, снявший несколько десятков оригинальных, непохожих друг на друга фильмов, которые вызывали споры сразу после выхода в прокат и продолжают вызывать их до сих пор. Возможно, представленные вашему вниманию переводы смогут приоткрыть некоторые тайны его творчества, но лишь слегка, потому что Тайна — это то, что не должно быть раскрыто до конца.

УДК 7.097

ББК 85(4)

© А. Тюткин, составление, 2012

## Содержание

---

<b>Вступительное слово</b> .....	<b>7</b>
<b>1. СТАТЬИ</b> .....	<b>9</b>
Статья 1 <i>Жак Риветт</i> Мы больше не невинны ( <i>перевод Алексея Тютькина</i> ) .....	<b>10</b>
Статья 2 <i>Жак Риветт</i> Гений Ховарда Хоукса ( <i>перевод Лидии Панкратовой</i> ) .....	<b>17</b>
Статья 3 <i>Жак Риветт</i> О воображении ( <i>перевод Лизы Степанян</i> ) .....	<b>30</b>
Статья 4 <i>Жак Риветт</i> Поколение постановщиков ( <i>перевод Лизы Степанян</i> ) .....	<b>34</b>
Статья 5 <i>Жак Риветт</i> Самое существенное ( <i>перевод Андрея Капитонова</i> ) .....	<b>45</b>
Статья 6 <i>Жак Риветт</i> Письмо о Росселлини ( <i>перевод Андрея Капитонова</i> ) .....	<b>54</b>
Статья 7 <i>Жак Риветт</i> Заметки о революции ( <i>перевод Александры Стуккей</i> ) .....	<b>80</b>
Статья 8 <i>Жак Риветт</i> Рука ( <i>перевод Сергея Асоскова</i> ) .....	<b>87</b>
Статья 9 <i>Жак Риветт</i> Избранные комментарии о Ренуаре ( <i>перевод Всеволода Митителло</i> ) .....	<b>97</b>
Статья 10 <i>Жак Риветт</i> Сегодняшний взгляд на Мидзогути ( <i>перевод Алексея Тютькина и Марины Радовелюк</i> ) .....	<b>105</b>
Статья 11 <i>Жак Риветт</i> Серьёзный взгляд на смерть ( <i>перевод Алексея Тютькина и Марины Радовелюк</i> ) .....	<b>109</b>

Статья 12 <i>Жак Риветт</i> Об отвращении (перевод <i>Лизы Степанян</i> ) . . . . .	112
Статья 13 <i>Жак Риветт</i> Убийство (перевод <i>Алексея Тютюкина</i> ) . . . . .	119
Статья 14 <i>Жан Нарбони, Сильви Пьер, Жак Риветт</i> Монтаж (перевод <i>Всеволода Митителло</i> ) . . . . .	120
<b>2. ИНТЕРВЬЮ</b> . . . . .	<b>174</b>
Интервью 1 <i>Луи Маркорель</i> Интервью с Роже Ленаром и Жаком Риветтом (перевод <i>Лизы Степанян</i> ) . . . . .	175
Интервью 2 <i>Жак Омон, Жан-Луи Комолли, Жан Нарбони, Сильви Пьер</i> Переполненное время (перевод <i>Лидии Панкратовой, Алексея Тютюкина, Александры Стуккей, Лизы Степанян, Вячеслава Карнауха, Максима Карповца, Сергея Асокова</i> ) . . . . .	198
Интервью 3 <i>Бернар Эйзеншиц, Жан-Андре Фиши, Эдуардо де Грегорио</i> Интервью с Жаком Риветтом (апрель 1973 года) (перевод <i>Марины Радовелюк</i> ) . . . . .	260
Интервью 4 <i>Карлос Кларенс и Эдгардо Козарински</i> Интервью с Жаком Риветтом (1974) (перевод <i>Вячеслава Карнауха</i> ) . . . . .	292
Интервью 5 <i>Джонатан Розенбаум, Лорен Седофски, Гилберт Адэр</i> Прозрачные интервьюеры Риветта (перевод <i>Лизы Степанян</i> ) . . . . .	313
Интервью 6 <i>Джон Хьюз</i> Режиссёр как психоаналитик. Интервью с Жаком Риветтом (перевод <i>Максима Карповца</i> ) . . . . .	345
Интервью 7 <i>Валери Азетт</i> «Грозовой перевал» – экранизация Жака Риветта (перевод <i>Лидии Панкратовой</i> ) . . . . .	366
Интервью 8 <i>Серж Даней и Жан Нарбони</i> Интервью с Жаком Риветтом (перевод <i>Алексея Тютюкина</i> ) . . . . .	393

Интервью 9 Избранные фрагменты пресс-конференции Риветта, Канны, 1991 (перевод Алексея Тюткина и Марины Радовелюк) . . . . .	418
Интервью 10 Интервью Фредерика Бонно с Жаком Риветтом «Пленённый любовник» (перевод Алексея Тюткина и Марины Радовелюк). . . . .	425
Интервью 11 Жак Риветт Комментарии на Берлинале'2007 (перевод Алексея Тюткина и Марины Радовелюк). . . . .	447
Интервью 12 Жан-Марк Лалан и Жан-Батист Морен Тайное искусство. Фрагменты интервью с Жаком Риветтом (перевод Алексея Тюткина и Марины Радовелюк) . . . . .	452
<b>3. ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ . . . . .</b>	<b>464</b>
Материал 1 Риветт: Тексты и интервью. Введение Джонатана Розенбаума (перевод Алексея Тюткина и Лизы Степанян) . . . . .	465
Материал 2 Жак Риветт О съёмках «Дочерей огня» ( <i>Les filles du feu</i> ) (перевод Алексея Тюткина и Марины Радовелюк). . . . .	482
Материал 3 Гилберт Адер, Майкл Грэм, Джонатан Розенбаум Дочери огня – Риветт×4 (перевод Александры Стуккей) . . . . .	486
Материал 4 Джон Хьюз Диалог с самим собой (перевод Сергея Асоскова) . . . . .	519
Материал 5 Жиль Делёз Три круга Риветта (перевод Алексея Тюткина). . . . .	526
<b>4. ЖАК РИВЕТТ В «СОВЕТЕ ДЕСЯТИ» (перевод Алексея Тюткина) . . . . .</b>	<b>531</b>
<b>5. ФИЛЬМЫ ЖАКА РИВЕТТА НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ ЯЗЫКЕ (подбор материалов Алексея Тюткина). . . . .</b>	<b>660</b>

## Вступительное слово

---

Целью этой электронной книги было создание некой критической массы высказываний Жака Риветта на русском языке — не разрозненных, а именно систематизированных и наиболее полно демонстрирующих взгляды и идеи режиссёра.

В отличие от замечательной монографии Джонатана Розенбаума «Риветт: Тексты и Интервью» (Jonathan Rosenbaum, *Rivette: Texts & Interviews*, British Film Institute, 1977), эта книга структурирована иначе, так как в первом разделе размещены переводы некоторых статей Жака Риветта (расположены в хронологическом порядке), которые он писал в журнал «Кайе дю синема» (*Cahiers du cinéma*), а во втором — переводы интервью.

В третьем разделе размещены некоторые дополнительные материалы, к которым Риветт имеет прямое отношение, или работы, дополняющие статьи и интервью.

Четвёртый раздел посвящён участию Риветта в «Совете десяти» и интересен с позиции истории «Кайе дю синема» и работы Риветта, как автора и редактора этого журнала. Пятый раздел представляет собой список фильмов Риветта, переведенных на русский язык.

Хотелось бы надеяться, что такой обстоятельный материал, появление которого было бы невозможно без командной работы, приведёт к возобновлению самого пристального внимания к фильмам Риветта, тем более что недавно стало возможно посмотреть почти все его работы на русском языке. Также надеемся, что такой комплексный подход, включающий изучение статей, просмотр фильмов и чтение интервью, позволит по-новому взглянуть на творчество Риветта, а идеи, которые не могут не появиться в ре-

зультате такой практики, будут воплощены в статьях и научных работах.

*Сергей Асосков, Андрей Капитонов,  
Вячеслав Карнаух, Максим Карповец,  
Всеволод Митителло, Лидия Панкратова,  
Марина Радовелюк, Лиза Степанян,  
Александра Стуккей, Алексей Тютюкин*



# **1. СТАТЪИ**

## Статья 1

---

**Жак Риветт**

### **Мы больше не невинны**

Когда сегодня смотришь фильмы Морица Стиллера, Фридриха Вильгельма Мурнау или Дэвида Уорка Гриффита, то сразу бросается в глаза, что в них каждое человеческое движение, а, по сути, существование всей разумной Вселенной, наделяется исключительной важностью. Причём такие простые действия, как питьё, прогулка или умирание оказываются такими значительными — полными смысла и смущающими своей очевидностью — что всегда превосходят интерпретации и ограничения, которые нам приходится встречать в фильмах сегодня. Наверное единственные, кто всё также продолжают говорить о непрерывном изменении вселенной, о вечном, спокойном и уверенном сотворении мира — это Жан Виго и Жан Ренуар. Молчание ничего не объясняет.

Проблемы начинаются с последователями «пионеров» — в размышлениях о чуде. И каждое размышление предполагает анализ, который очевидно должен начинаться с основ — мы же по-прежнему снимаем неуклюжие и наивные синтетические фильмы, из которых ушла вся жизнь и сила. А та неуклюжая систематизация языка и синтаксиса, которую был вынужден выработать Гриффит, оказалась несколько запутанной для того, чтобы дать возможность выразиться — это были лишь поверхностные заключения свойственного ему мировоззрения. И эта систематизация была чем-то вроде червя внутри фрукта, с тех пор скрытно и тихо высасывающего жизненные соки кинематографа. Медленно создавалась всё более изысканная

и полная нюансов, хоть и, как всегда, крайне бескомпромиссно-аналитическая риторика.

Каждое открытие, начиная с первой съёмки или ранних «картин» (*tableaux*), почти всегда означало ещё один шаг к анализу — в частности, по отношению к пространственно-временным эллипсисам (крупный план является эллипсисом пространственного контекста). Нужно подчеркнуть важность таких предложений, важность отказа, который станет более систематическим, показывать то, что не является бескровным и безобидным, и что отдаляется от живого жеста, произведенного в конкретном месте и со спокойным бесстыдством, что приводит к неминуемому разоблачению реальности. «Разрезанное», разделенное фильмическое пространство довольно быстро стало разрушаться из-за накопления необычных и противоречивых углов и перемещений камеры, в нём потерялось ощущение реальности происходящего, и оно даже перестало существовать. Вместе с кино мы вернулись ко времени, где не существует ничего, кроме чистой длительности последовательных действий, не имеющих плотности и не принадлежащих реальности — в нём родилось нечто опасное и совершенно беспричинное, в котором понятие ритма и скорости пытается сбить нас с пути, заменяя существование и присутствие на накопление, надеясь собрать свору из этого безумного умножения бегущих теней.

Кинематограф риторического дискурса, в котором всё должно соответствовать простым, сочетающимся с другими, стереотипными для любого использования формулами — это Вселенная, которая разрушается, будучи пойманной в ловушку формальных условностей. В области кинематографа они соответствуют условностям разума и, следовательно, бытия —

мир же поразила поверхностность, нереальность, атония, неэффективность, ничтожность, которые не могут не породить крайнее недоверие к формальным условностям. Как оказалось сейчас, намного чётче, чем раньше, отсутствуют любые разделения между формой и содержанием: цель заключается в акте возникновения, а предсказуемость и рутинность всегда безжалостно это осуждают. Большой ошибкой здесь является неправильное использование повседневного языка, который безразличен к высказанному — начиная с «грамматики» и заканчивая любыми повествованиями, вместо использования стиля, которым рассказчик, конечно, тоже должен обладать, и который постепенно создаётся в процессе высказывания. Реализм не является решением, если мы понимаем этот термин только как синоним замещения в пределах существования, взаимозамены и неизменных границ для условных знаков (полностью адаптированных к их функциям и контексту) — с заменой их на другие знаки для того, чтобы вывести все их значения из отсылок на другие миры, которые не имеют ничего общего с миром на экране. Истинный реалист априори отказывается анализировать и исследовать своё видение, следуя обычной схеме и используя привычные инструменты — он, без посредников, переносит его непосредственно на целлулоид, поместив камеру в прямом контакте с реальностью своего видения.

В своем естественном желании выразить себя, «содержание» становится формой и языком — живой организм не бесформен (а только искусственно анимирован). И здесь необходимо присутствие веры, чтобы в мощи природы, в жизненной силе внутренней вселенной родиться в чувственный мир и наконец выразить себя в факте перехода в бытие, в присутствии, в непосредственном обретении формы — по крайней мере, если

в этом нет сожаления, ущерба, сложности, парализующего зловония древней риторики, выходящей из игры, магнитного поля чуда природы; ну и если нет страха, нетерпения и неверия, то нет и причин, чтобы дрожали руки, направляющие камеру. Мы страдаем от удушья и от риторической интоксикации и должны вернуться к другому кино — переложению на целлюлоид, простому «письму», созданию вселенной с её конкретными реалиями без вмешательства машинерии (...). Просто запечатлеть на плёнку проявления, образ жизни и бытия, крошечный личный космос; снимать фильм хладнокровно и документально; позволить вселенной жить, в то время как камере отводится роль свидетеля, глаза. Жан Кокто был прав, вводя понятие нескромности — лучше не скажешь: кто-то должен стать «вуайёром». Когда мы перестаём искать их («Вы бы не нашли меня, даже если б поискали»), эти визуальные открытия следуют одно за другим без остановки, как цепь последовательно наблюдаемых явлений, и так как они связаны с взглядом, то и не возникает каких-либо подозрений, ведь всё это делается не для этого взгляда. Они находятся в своём естественном состоянии.

Конечно же, личность создателя проявляется в «выборе» углов и в том, как он играет с общепринятой риторикой, так как то, что он хочет показать, отличается от анонимного зрелища и, если хочет проявиться полностью, требует нового любопытного и лишённого предрассудков взгляда — только так оно может полностью соответствовать зрелищу. Вселенная управляет этим взглядом, и всё же взгляд себя как бы навязывает и создаёт эту вселенную; вселенная творца — ничто иное, как манифестация, определённое улучшение его взгляда и метод его появления: а сам этот взгляд ничто иное, как сама его вселенная.

Заканчивая анализ, об этом стоит напомнить, так как внутренняя необходимость привела нас к искусственному разделению реальности, абсурдность и противоречивость которой не может непосредственно рассматриваться как объект, но должно материализоваться в конце нашего исследования, являясь, в качестве доказательства, венцом нашего исследования. И Вселенная, и взгляд — реальны, так как реальность существует, только когда мы обращаем на неё взгляд, и, наоборот, взгляд целиком зависит от его отношения к реальности. Неразрывно связанные с реальностью, в которой внешность и проявление перепутаны, где видение может создавать материю (тревеллинги Ренуара), а материя может быть причастна видению — без предшествования или причинной связи. Одна и та же реальность с двумя лицами — запутавшаяся и исчезнувшая в созданном.

Все остальное — зрелище.

*P.S.* Общие места и первоначальная истина.

Безусловно, фильм — это язык и язык многозначный<sup>1</sup>. Но, точнее, это язык, составленный из определённых знаков, которые не хотят быть сведёнными к формулам. Наверное нет необходимости вспоминать о единстве кадра, о моменте, о неповторимом запечатлении мгновенного. Независимо от того, какие предполагаются благие намерения, здесь совершается ошибка любого литературного сравнения (грамматика, синтаксис, морфология). Априори, когда систематизация разрабатывает свои теоретические основы, то неизменно прене-

---

<sup>1</sup> В диалоге Сержа Даней и Риветта из фильма Клер Дени «Жак Риветт, страж» (*Jacques Rivette — Le veilleur*, 1990) Риветт отказывается от своих работ 50-х годов и говорит, что кино — не язык — *примечание переводчика*.

брегает сложностью разумной реальности. Но в ней не может быть грамматики или правил, связанных с синтаксисом, а только лишь эмпирические процедуры и скоропалительные обобщения. Съёмка не может быть сведена к менее сложной формуле, в которой не хватает виртуальности и силы, объединение которых является настоящим кадром. Если мы этим займёмся, то сможем разглядеть некоторые из силовых линий, которые задают направление посредством принятых осмысленных деталей магнитного «поля», которые всё же остаются неуловимыми. Это ничего не значит — как слова, так и абстрактные и условные знаки, организованные согласно установившимся правилам. Съёмка всегда зависит от случая, моментального успеха, который не может быть повторен. Предложение же, наоборот, можно переписать согласно своему желанию. Синтаксические и риторические соглашения существуют вместе со словом и должны участвовать в подобных социальных конвенциях, если с помощью их нужно добиться взаимопонимания — крестовый поход Жана Полана<sup>2</sup> против «террора» литературы находит своё оправдание в этих фактах. Но в фильме синтаксис и риторика являются искусственными ширмами, отгораживающими жизнь, которая или спасается от них бегством, или которую они парализуют, замораживают, убивают — Полан в этом случае уверен, что только Террор является законом. Естественная фраза в обычном и искусственном языках должна соответствовать его правилам и выдумкам, но если это язык, который не знает законов, то требуется постоянная импровиза-

---

<sup>2</sup> Жан Полан (*Jean Paulhan*, 1884–1968) — французский писатель, эссеист, издатель, участник Сопротивления; Риветт упоминает сборник работ «Тарбские цветы или террор в изящной словесности» (*Les Fleurs de Tarbes ou La terreur dans les Lettres*, 1936, 1941) — примечание переводчика.

ция, способность творить и готовность к приключениям, вечное творчество.

*Перевод с английского Алексея Тюткина*

## **We Are Not Innocent Anymore**

**Jacques Rivette**

Впервые статья опубликована в *Bulletin intérieur du Ciné-club du Quartier Latin*, январь, 1950. — С. 16–23.

Доступ к оригиналу статьи:

<http://www.sensesofcinema.com/2011/feature-articles/we-are-not-innocent-anymore/>



## Статья 2

---

**Жак Риветт**

**Гений Ховарда Хоукса**

Доказательства на экране свидетельствуют о гении Ховарда Хоукса: нужно лишь посмотреть «Обезьяньи проделки» (*Monkey Business*, 1952), чтобы понять, что это блестящий фильм. Однако некоторые люди отказываются это принять — они отказываются быть удовлетворёнными правдой. Не может быть иной причины, почему они это не признают.

Творчество Хоукса делится в равном соотношении на комедии и драмы, — это удивительная амбивалентность. Ещё более примечательным является слияние этих двух элементов таким образом, что каждый из них, не повредив другому, подчеркивает взаимосвязь — один элемент обостряет другой и наоборот. В самых драматических сюжетах находится место для комедии, которая исключает удобство фаталистической снисходительности и сохраняет события в рискованной разновидности равновесия, в стимулирующей неопределённости, которая только прибавляет силы драме. Секретарь из «Лица со шрамом» (*Scarface*, 1932) говорит на забавно искажённом английском языке, но это не спасает его от пули; смех на протяжении всего «Вечного сна» (*The Big Sleep*, 1946) неразрывно связан с нашим предчувствием опасности; кульминация «Красной реки» (*Red River*, 1948), в течение которой мы не уверены более в собственных чувствах, интересуясь, чью сторону принять, и желая узнать, развлекаться нам или бояться в данный момент, заставляет каждый наш нерв трепетать от паники и приводит нас в состояние головокружения, как у канатоход-

ца, чья нога колеблется без соскальзывания, — состояние такое же невыносимое, как и окончание ночного кошмара.

Несмотря на то, что комедия придает трагедии Хоукса эффективности, она (комедия) не в силах полностью развеять (не трагедию — давайте не будем портить наши лучшие аргументы, заходя слишком далеко) суровое ощущение существования, в котором ни одно действие не может самоисключиться из тисков ответственности. Могут ли нам предложить взгляд на жизнь, более горький и мучительный, чем этот? Должен признаться, что я совершенно не способен присоединиться к смеху зрителей переполненного театра, когда моё внимание приковано к просчитанным поворотам фабулы («Обезьяны проделки»), призванным — весело, логично, с нечестивой непринуждённостью — зафиксировать роковые стадии деградации превосходного ума.

Не случайно, что похожие группы интеллектуалов появляются в фильмах «С огоньком» (*Ball of Fire*, 1941) и «Нечто» (*The Thing from Another World*, 1951). Но Хоукс не столько интересуется подчинением мира измученному холодному видению научного ума, сколько прослеживает комические злоключения интеллекта. Хоукс не связан с сатирой или психологией; общества занимают его не более чем чувства; в отличие от Капры или МакКери, он поглощён исключительно путешествиями разума. Противопоставляет ли он старое новому, совокупность мирового знания прошлого — деградировавшим формам современной жизни («С огоньком», «Рождение песни» (*A Song Is Born*, 1948)) или человека — животному («Воспитание крошки» (*Bringing Up Baby*, 1938)), Хоукс придерживается одной и той же версии — идеи вторжения нечеловеческого (или грубого аватара человечества) в высоко цивилизованное общество.

В фильме «Нечто» маска наконец сброшена: в ограниченном пространстве Вселенной у группы учёных на руках оказывается существо, хуже не-человека, существо *из другого мира*, и их усилия направлены на то, чтобы приспособить его к логической системе человеческого знания.

Но в «Обезьяньих проделках» враг прокрался в самого человека в виде коварного яда Источника Молодости, искушения незрелости. Это давно нам известные наименее тонкие уловки Дьявола (то в виде собаки, то в виде обезьяны) в случае, когда он сталкивается с человеком редкого ума. И это самая несчастная иллюзия, за которую Хоукс яростно берётся: представление о юности и детстве как о варварских состояниях, из которых спасает образование. Ребёнок едва отличим от дикаря, которого он копирует в своих играх; а самый заслуженный старик, выпив ценной жидкости, получает удовольствие, имитируя шимпанзе. В этом можно найти классическую концепцию человека как существа, чей единственный путь к величию проходит через опыт и зрелость; а в конце путешествия его ожидает старость, которая и будет ему судьей.

Впрочем, есть то, что ещё хуже инфантилизма, деградации и упадка, — это очарование, оказываемое этими тенденциями на ум, который усматривает в них зло. Фильм является не просто историей подобного обаяния, он предлагает сам себя зрителю в качестве демонстрации силы обаяния. Более того, каждый, кто критикует эту тенденцию, должен сначала представить её себе. Обезьяны, индейцы, золотые рыбки — не более чем личины, созданные одержимостью Хоукса примитивизмом, находящей отражение в диких ритмах музыки на там-тамах, в сладостной глупости Мерилин Монро (этого монстра женственности, которого художник по костюмам почти иска-



*Мерилин Монро в фильме «Обезьяньи проделки»*

жает), или в стареющей вакханке Джинджер Роджерс, когда она возвращается в юность, и кажется, будто её морщины исчезают. Инстинктивная эйфория поступков персонажей придаёт безобразию и мерзости лиризм и глубину выражения, которая поднимает всё до уровня абстракции: очарование всем этим придает *красоту* метаморфозам в ретроспективе. Можно вспомнить о некоторых элементах экспрессионизма применительно к ловкости, с которой Кэри Грант превращает свои жесты в символы; наблюдая сцену, где он раскрашивается в индейца, невозможно не вспомнить о знаменитой сцене

из «Голубого ангела» (*Der blaue Engel*, 1930, фильм Джозефа фон Штернберга), в которой Яннингс рассматривает своё искривленное лицо. И это далеко не поверхностное сопоставление двух похожих историй краха: вспомним, как темы осуждения и проклятия в немецком кино обозначили такой же точный переход от привлекательного к отвратительному.

От крупного плана шимпанзе до момента, когда с ребёнка Кэри Гранта падает пелёнка, в голове зрителя навязчиво вертятся мысли о нескромности и непристойности; и что это за чувство, если не смесь страха, порицания — и, в то же время, очарования, увлечения? Обаяние инстинктом, отказом в пользу примитивных земных сил, злом, безобразием, глупостью — всеми дьявольскими атрибутами, где в такой комедии сама душа стремится к звериному в подлом сочетании с логикой *в самом крайнем понимании*; острая суть разума возвращается в саму себя. За основу сюжета «Солдата в юбке» (*I Was a Male War Bride*, 1949) взята всего лишь невозможность найти место для сна, а потом она продолжается и развивается до крайних стадий унижения и деморализации.

Хоуксу лучше других знакома истина о том, что искусство должно доходить до крайностей, даже до крайних точек грязи и убожества, потому что в этом заключается источник комического. Он никогда не боится использовать странные сюжетные повороты; однажды он установил, что они возможны. Он не пытается подавить вульгарные наклонности зрителя; он насыщает их, делая шаг вперёд. Это также и гений Мольера: его сумасшедшие приступы логики способны сделать так, чтобы смех застревал в горле. Это также и гений Мурнау — знаменитая сцена с госпожой Мартой из его превосходного «Тартюфа» (*Herr Tartüff*, 1925) и несколько эпизодов из «Последнего человека»

(*Der Letzte Mann*, 1924) до сих пор являются образцами мольеровского кинематографа.

Хоукс — это режиссёр рассудка и точности, но он также являет собой узел темных сил и странных увлечений; он обладает тевтонским духом, пленённым приступами упорядоченного безумия, которое рождает бесконечную цепь последствий. Сам по себе факт их непрерывности и целостности есть проявление Судьбы. И это обнаруживается не столько в чувствах героев, сколько в их поступках, за которыми он наблюдает тщательно, со страстью. Это поведение, которое он снимает на плёнку, размышляя над силой и властью одиночного выступления. Нас не интересуют мысли Джона Уэйна, когда он идёт к Монтгомери Клифту в финале «Красной реки», или мысли Богарта, когда он кого-нибудь избивает: наше внимание направлено исключительно на чёткость каждого шага, с выверенным ритмом ходьбы, с каждым ударом — до постепенного падения сражённого тела.

Но, в то же время, Хоукс воплощает наивысшие качества американского кинематографа: он является единственным американским режиссёром, который знает, как вывести мораль. В необыкновенном смешении событийности и нравочувствий, возможно, и кроется секрет его гения. Не идея очаровывает в фильмах Хоукса, а ее действенность. Наше внимание удерживается не столько присущей поступку красотой, сколько влиянием, оказываемым этим поступком на работу внутреннего мира.

Это искусство требует основополагающей честности, и свидетельством этому служит использование Хоуксом времени и пространства: ни флешбэков, ни эллипсисов; непрерывность — главное правило. Ни один герой не исчезает просто

так без участия зрителя (мы следим за происходящим), и ничто не удивляет героя без участия зрителя (мы удивляемся вместе с персонажами в одно и то же время). Кажется, что в съёмке и монтаже Хоукса существует некий закон, но это *биологический* закон, который управляет каждым живым существом — каждый кадр обладает функциональной красотой, будь то шея или щиколотка. В плавной, упорядоченной последовательности кадров есть ритм, как в пульсации крови, а весь фильм подобен красивому телу, сохраняемому живым благодаря глубокому неустанному дыханию.

Такая одержимость непрерывностью навязывает фильмам Хоукса ощущение монотонности, обычно ассоциирующейся с предстоящим путешествием или маршрутом, который необходимо преодолеть («Военно-воздушные силы» (*Air Force*, 1943), «Красная река»), потому что каждая вещь кажется связанной со всем остальным, время с пространством и пространство со временем. То же касается и фильмов, по большей части комедийных («Иметь и не иметь» (*To Have and Have Not*, 1944), «Вечный сон»). Персонажи ограничены немногочисленными помещениями, по которым они довольно беспомощно перемещаются. Мы начинаем чувствовать важность и тяжесть каждого движения, которое они совершают, и мы не можем избавиться от их присутствия. Но хоуксианская драма всегда разворачивается в пространственных условиях, и вариации в декорациях и окружении параллельны временным вариациям: будь то драма «Лица со шрамом», чьё королевство, которым он однажды управлял, сокращается до размеров комнаты, в которой он оказывается в ловушке; или драма учёных, которые не могут осмелиться покинуть свое убежище из страха перед «Нечто»; или драма лётчиков в фильме «Только у ангелов»

есть крылья» (*Only Angels Have Wings*, 1939), которые из-за тумана оказываются на станции, и которым удаётся улететь в горы; это драма Богарта (в фильме «Иметь и не иметь»), который уходит в море из отеля, где он бессильно слоняется между подвалом и своей комнатой; эти же темы спародированы даже в картине «С огоньком», в грамматичном передвижении из герметичной библиотеки к опасностям большого города; или в «Обезьяньих проделках», где прогулки героев символизируют их возвращение в младенчество (в картине «Солдат в юбке» мотив путешествия переигрывается на иной манер). Всегда движения персонажей располагаются на тропе их судьбы.



*Хамфри Богарт в фильме «Иметь и не иметь»*



Но монотонность — это лишь видимость. За ней чувство медленно созревает, развиваясь и направляясь шаг за шагом к неистовой кульминации. Хоукс использует усталость как драматический приём, чтобы передать раздражение зрителей, которые сдерживаются в течение двух часов, терпеливо вмещая в себя ярость, ненависть или любовь, разворачивающиеся на их глазах, а затем неожиданно высвобождает всё это, подобно тому, как медленно заряжающаяся батарея в конце концов даёт искру. Их гнев усиливается их привычным хладнокровием; их спокойная внешность беременеет эмоцией, тайной, трепещущей в их нервах и их душах — до тех пор, пока чаша не переполнится. Хоуксианский фильм часто наделен тем же ощущением, что и агонизирующее ожидание падения капли воды.

Комедии демонстрируют другой аспект этого принципа монотонности. Дальнейшее действие заменяется повторением, как риторика Раймона Русселя заменяет Пегу<sup>3</sup>; те же действия, бесконечно воспроизводимые, которые Хоукс монтирует с упорством маньяка и терпением одержимого, вдруг приходят в безумное смятение, будто по милости прихотливого вихря.

Какой другой гений, пусть даже более одержимый идеей целостности, сможет более страстно увлечься последовательностью человеческих поступков или взаимосвязью этих поступков? Способ, которым они оказывают воздействие друг на друга, отгалкиваются друг от друга или притягивают друг друга, создаёт единый связный мир, ньютоновскую Вселенную, чьими господствующими принципами являются универсальный закон тяготения и глубокая уверенность в тяжести суще-

---

<sup>3</sup> Раймон Руссель (*Raymond Roussel*, 1877–1933) — французский писатель; Шарль Пегу (*Charles Péguy*, 1873–1914) — французский поэт, драматург, публицист, эссеист и редактор — *примечание переводчика*.

ствования. Человеческое поведение оценивается и измеряется главным постановщиком, поглощенным ответственностью и обязанностями человека.

Критерий фильмов Хоукса — интеллект, разум, но это *прагматический* разум, примененный непосредственно к физическому миру, ум, который становится действенным благодаря чётко определённой точке зрения на профессию или благодаря человеческой активности по борьбе с миром или его покорению. Марлоу в «Вечном сне» осуществляет профессиональную деятельность точно так же, как учёный или лётчик; и когда Богарт нанимает лодку в фильме «Иметь и не иметь», он едва ли смотрит на море: его больше интересуют прелести пассажиров, чем красота волн. Каждая река создана для того, чтобы её переплыть; каждое стадо создано для того, чтобы его откормить и продать по высокой цене. И женщины, даже соблазнительные, как бы герой о них ни заботился, должны присоединиться к нему в его борьбе.

Практически невозможно говорить о картине «Иметь и не иметь» без того, чтобы тотчас не вспомнить о борьбе с рыбой в начале фильма. Вселенная не может быть завоевана без сражения, и бой является естественным для героев Хоукса (рукопашный бой). Что ещё способствует лучшему пониманию другого человека, как не такая энергичная борьба, как эта? В самом деле, любовь существует даже там, где есть вечное противостояние; и мучительнее тот поединок, в котором люди, одурманенные страстью, игнорируют постоянные опасности («Вечный сон», «Красная река»). После состязания приходит почтение — восхитительное слово, включающее в себя знание, высокую оценку и сострадание: враг становится товарищем. Ге-

рой чувствует сильное отвращение, если ему предстоит встретиться с соперником, который отказывается драться; Марлоу, охваченный внезапной горечью, торопит события, чтобы в данном случае ускорить кульминацию.

Зрелость является отличительной чертой этих мыслящих людей, взрослых героев, чаще персонажей исключительно мужского мира, где трагедия обнаруживается в личных взаимоотношениях; комедия приходит с вторжением и примесью чужеродных элементов или технических объектов, которые отнимают свободную волю — ту свободу выбора, с которой человек может выразить себя или утвердить свое существование подобно создателю в момент творения.

Мне бы не хотелось казаться восхваляющим Хоукса как «гения, отчужденного от своего времени», но его современность, которую я не в силах бранить, очевидна. Вместо этого я бы предпочёл указать на то, как Хоукс, даже если он подчас увлекается смешным или абсурдным, в первую очередь концентрируется на духе и ощущении реальности, придавая ей необычные и действительно подолгу скрываемые великолепие и благородство — каким образом Хоукс придаёт классическому сознанию современную чувственность. Отец в фильмах «Красная река» и «Только у ангелов есть крылья» — это не кто иной, как Корнель<sup>4</sup>; неоднозначность и комплексность сочетаются только с благороднейшими чувствами, которые вскоре истощаются варварской непостоянной природой незрелых душ, — вот почему современные романы так скучны.

Напоследок, как я могу пренебречь упоминанием тех чудесных хоуксианских первых сцен, в которых герой плавно обо-

---

4 Пьер Корнель (*Pierre Corneille*, 1606–1684) — французский драматург, родоначальник французской трагедии — *примечание переводчика*.

сновывается и застывает на некоторое время? Ни предварительных замечаний, ни разъяснительных приёмов: дверь открывается, и вот он, в самом первом кадре! Разговор начинается и спокойно знакомит нас с его личным ритмом; после того, как мы наталкиваемся на героя вот так, неожиданно, мы не можем более оставаться безучастными. Мы становимся его компаньонами на протяжении всего пути, который разворачивается также уверенно и размеренно, как плёнка в проекторе. Герой движется с гибкостью и постоянством альпиниста, который начинает с устойчивого шага и сохраняет его на самых суровых тропах, вплоть до самого длинного мартовского дня.

С этих первых ростков мы не только уверяемся в том, что герои никогда нас не бросят, мы также знаем, что они будут сверх меры придерживаться своих обещаний, без колебаний или отказа от них: никто не сможет положить конец их непостижимому упрямству и стойкости. Если они отправились в путь, то они дойдут до конца и сдержат обещания, данные, исходя из собственных логических выводов, и будь что будет. Что начато, то должно быть закончено. И не важно, что герои зачастую вовлекаются в происходящее против своей воли: проявляя себя, достигая пределов своих возможностей, они завоевывают право быть свободными и честь называть себя мужчинами. Логика для них — это не какая-то холодная интеллектуальная деятельность, а доказательство того, что тело — это единое целое, гармонично прослеживающее цепь событий вследствие верности самому себе. Сила воли героев есть гарантия единства человека и духа, связанных между собой от имени того, что одновременно оправдывает их существование и придаёт ему высший смысл.

Если правда то, что мы очаровываемся крайностями и всем, что является смелым и избыточным, что мы находим величие в отсутствии умеренности, — следовательно, мы должны быть заинтригованы столкновением крайностей, потому что они сочетают в себе интеллектуальную тщательность абстракции со стихийной магией величайших земных порывов, связывая грозы с уравнениями в утверждении жизни. Красота фильмов Хоукса возникает из такого рода утверждения, основательного и прозрачного, беспощадного и жизнерадостного. Это красота, которая доказывает существование дыханием и движение ходьбой. То, что есть, есть.

*Перевод с английского Лидии Панкратовой*

## **The Genius of Howard Hawks**

### **Jacques Rivette**

Впервые статья опубликована в *Cahiers du cinéma*, № 23 (май, 1953). — С. 16–23.

Доступ к оригиналу статьи:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/hawks.html>

## Статья 3

---

Жак Риветт

### О воображении

Вне всякого сомнения, самое главное преимущество мастеров — видеть всё, включая простейшие ошибки — скорее обращается им на пользу, чем снижает их статус. Если вы сейчас удивлены тем, что я поддерживаю этим постулатом последний фильм Николаса Рэя<sup>5</sup>, значит, вы не готовы оценить работу, которая приводит в замешательство и просит не снисходительности, а чуточку любви. Не следует питать надежд оправдать этот фильм — вам нужно полюбить это отсутствие искусственности, это импонирующее безразличие к декоративности, пластичность, равномерность света, правильный выбор второстепенной роли и, даже в неуклюжести этого воодушевления, увидеть не пародию, а юношеский максимализм тех фильмов, которые нам дороги, фильмов, где всё приносится в жертву выразительности, эффективности, яркости изображения или образа. Я не вижу какого-либо недостатка в преувеличениях такого рода, а удовольствие самого автора, которое чувствуется время от времени, сглаживает при просмотре многих фильмов ощущение исходящей от режиссёра скуки.

Но сейчас я хотел бы поговорить о настоящей серьёзности этого дела — этот фильм может стать яркой работой, потому что Николас Рэй щедр на идеи, которые иногда превращаются в одну большую тему, и я не забываю удивительную последовательность фильма «На опасной земле» (*On Dangerous Ground*, 1952), где по прихоти воображения идеи разбросаны повсюду.

---

<sup>5</sup> Статья является обзором фильма Николаса Рэя «Необузданный» (*The Lusty Men*, 1952) — примечание переводчика.

Но именно это воображение поражает меня своими постоянными сюрпризами. Конечно же, Рэй не из тех, кто не имеет понятия об эстетической ценности сюрприза или же о красоте, которая должна удивлять; но, если воображение властно над всеми другими способностями, то власть эта, без сомнения, уменьшается повсюду и с каждым днём; а слова о том, что фантазия должна работать просто от удовольствия съёмки, как от свободы кисти, что творит на холсте, в данном случае не имеют ни малейшего шанса быть серьёзно воспринятыми. И, когда я говорю об идеях, то подразумеваю идею мизансцены или же — если даже я этим шокирую — о кадрировании и том способе, которым соединяются кадры. А ведь это на сегодняшний день единственная идея, важность которой я хочу признать, — идея, которая в состоянии приблизиться к скрытой форме, что и является целью любого произведения искусства. Франсуа Трюффо сравнивает Николаса Рэя с Брессоном — я же на самом деле вижу двух кинематографистов, которые одержимы абстракциями и заботятся только о постоянном достижении идеального изображения коротким путём, и, даже если это делается неуклюже, — это и есть кратчайший путь. В «Необузданном» (*The Lusty Men*, 1952) можно увидеть, как, плохо это или хорошо, поспешно набросанные идеи роли или сцены могут иногда превалировать над своей реализацией (поймете ли вы, насколько я восхищаюсь Николасом Реем, если назову его постановщиком, а не режиссёром?), и как воображение постоянно заботится о том, чтобы с каждым новым ударом долота высекать спрятанную в камне статую.

Наверное, станет ясным, что и красота для него не менее важна. Но где он её ищет — в конце концов, именно это является основным вопросом. Я вижу определённое увеличение вы-

разительных деталей, которые перестают быть деталями, чтобы стать частью сюжета — отсюда пристрастие к слишком драматичным крупным планам, которые неожиданно появляются во время сцены, и особенно поиск конкретной трактовки современных жестов и волнений в жизни, вечного беспокойства, которое связано с персонажами; и, наконец, аффект или пароксизм, которые придают нечто лихорадочное и непостоянное бóльшей части спокойных моментов.

И ещё несколько слов. Николас Рэй — один из тех, кто борется до конца, но может исчерпать возможности развития. Всё всегда начинается с простой ситуации, когда два или три человека сталкиваются с некоторыми элементарными и общими представлениями о жизни. И только в одном из них происходит настоящая борьба против внутреннего демона насилия или против тайного греха, который связан с человеком и его одиночеством. Иногда выходит так, что его спасает женщина — иногда даже, кажется, что только она обладает силой, чтобы спасти его, поэтому мы далеки от женоненавистничества.

Николас Рэй всегда предлагал нам историю моральной дилеммы, в которой человек выступает либо победителем, либо побежденным, но в конечном итоге всегда ясна бессмысленность насилия и всего того, что не является счастьем и отвлекает человека от его внутренней цели.

Если искусство должно показывать «героизм современной жизни», есть несколько работ, которые ближе всего подходят к этой цели. Однако отметим, что персонажи быстро делают выводы — когда всё сказано и сделано, мир вряд ли влияет на них или, если даже это происходит, то только для того, чтобы причинить им вред. Каждый спасает себя сам. Может быть, нам будет обидно видеть, что эти герои возвращаются в свои



жилища так незаметно; мы также можем предположить, что это происходит не без того, чтобы вверить свою судьбу миру или иногда неминуемо продлить свои муки. Но в современном обществе, если не пренебрежению, то одиночеству часто отдаются дань уважения, не так ли?

*Перевод с английского Лизы Степанян*

## **On Imagination**

**Jacques Rivette**

Впервые статья опубликована в *Cahiers du cinéma*, № 27 (октябрь, 1953). — С. 59–60.

Доступ к оригиналу статьи:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/imagination.html>

## Статья 4

Жак Риветт

### Поколение постановщиков<sup>6</sup>

Как становятся персиянином<sup>7</sup> ? И более того — как принимают Синемаскоп<sup>8</sup> ? Вот что я чувствую, когда меня совсем не увлекает всё, что ещё осталось, не говоря уже о том, что от этого можно вообще отказаться. В крайнем случае, у анаморфотного объектива<sup>9</sup> будут изначальные преимущества, и, в конце концов, это чётко свяжет две школы и даже две идеи кинематогра-

---

6 Риветт использует сложно переводимое на русский язык словосочетание *metteurs en scène* — примечание переводчика.

7 Риветт несколько изменяет цитату из «Персидских писем» Шарля Луи Монтескьё (Charles Louis Montesquieu *Lettres Persanes*, 1689–1755): «Неужели можно быть персиянином?», смысл которой у Монтескьё заключён в ироничном выражении смеси снисходительности к чужой культуре и её непонимания — примечание Дмитрия Мартова.

8 Синемаскоп (*CinemaScope*) — формат изображения 2,55 (2,35):1 (отношение горизонталь: вертикаль), который был внедрён в 1953 году кинокомпанией XX Century Fox и позволявший с помощью анаморфотной насадки на объектив использовать стандартную 35-миллиметровую плёнку формата 1,333:1 с четырёхканальным стереофоническим звуком с магнитных дорожек, нанесённых по краям плёнки и между перфорациями и изображением; в 1955 году соотношение ширины и высоты кадра было изменено до 2,35:1 за счёт возможности записи на плёнку стандартной оптической фонограммы; в книге *Cahiers du Cinéma: The 1950's Neo-Realism, Hollywood, New Wave* (1985) под редакцией Джима Хилльера (*Jim Hillier*) кроме статьи Риветта относительно формата Синемаскоп приведено ещё две статьи: Франсуа Трюффо «Широкий взгляд» (*En avoir plein la vue, Cahiers du cinéma*, № 23 (июль, 1953)) и Мориса Шерера (Эрика Ромера) «Важнейшие добродетели Синемаскопа» (*Vertus cardinales du Cinemascope, Cahiers du cinéma*, № 31 (январь, 1954)) — примечание переводчика.

9 Анаморфотный объектив или, точнее, анаформотная насадка на объектив — оптическая система, устанавливаемая перед объективом для возможности анаморфирования, в результате которого при съёмке происходит сжатие изображения по горизонтали, а при проекции соответственно его расширение — примечание переводчика.

фа — два полностью противоположных и противоречивых способа понять его и полюбить. Я вижу только одно, но важное отличие, и оно не связано с географией, а скорее с историей. Желание многих не допустить изменений перейдёт в ностальгическую тоску по времени немого кино, в сожаление о чёрно-белом кинематографе и по неосторожности заразит тех, кто также захочет посожалеть.

Давайте будем искренними. Восхождение Синемаскопа — дело совсем иного порядка, эстетического уровня, как и в случае появления звука, так как только тогда принимается установленный факт, исправляется дефект и, можно сказать, доказывается правдивость Гриффита, Мурнау и Штрогейма по сравнению с Чаплиным или Эйзенштейном.

На самом деле, только у глухого не останется в памяти чистый и искрящийся голос Лилиан Гиш, оттенки властного голоса, которым Лил Даговер парирует реплики Тартюфа<sup>10</sup>, а также сдавленные вскрики Фэй Рэй; единственное, чего не хватало блистательным собеседникам Любича в «Веере леди Уиндемер» (*Lady Windermere's Fan*, 1925) так это речи, и даже не столько речи, сколько голоса.

И, кажется, даже мощнее, чем в случае с переворотом (*coup d'état*) в области звука, история кинематографа дошла до своего поворотного пункта в чрезвычайно сильном проникновении цвета. Более чем что-либо ещё, Синемаскоп стал важнейшим моментом и священной целью этого долгого процесса, и с тех пор они идут рука об руку и преследуют одну и ту же цель. Не буду слишком оригинальным, если выражу это в нескольких словах. То, как режиссёр проникает в суть вещей,

---

<sup>10</sup> «Тартюф» (*Herr Tartüff*, 1925) — фильм Фридриха Вильгельма Мурнау — примечание переводчика.

больше зависит не от теней, а от их более подвижных живых форм и сейчас ему нужно творить с этой более ощутимой и важнейшей из форм. И, если он хочет справиться с этими вечно-оригинальными и совершенно абстрактными формами, то это должно произойти не за счёт индивидуальности и уникальности. Выглядит это так, как если бы какая-либо подсказка в синтаксической или литературной алгебре наконец-то достигла цели и, несмотря на то, что это неприятно педантичным людям, кино не является языком<sup>11</sup> .

Не желая расстроить слишком многих людей, должен сказать, что когда я нахожусь перед экраном Синемаскопа, я не сожалею о старом формате экрана<sup>12</sup> и даже об этом не задумываюсь.

Тем не менее, я тоскую по Синемаскопу, как только вижу перед собой обычный экран. На днях, сидя в первом ряду кино-театра, я пересматривал «Обнажённую шпору» (*Naked Spur*, 1953)<sup>13</sup> — фильм, который действительно снят для большого экрана. В течение всего фильма я не смог отделаться от давящего ощущения тесноты и не заметить навязчивого присваивания тех границ экрана, где могло быть свободное место для циркуляции воздуха, а также полностью искусственные границы, которые могут произвести впечатление на видение или мышление. В первую очередь, Синемаскоп оправдывает наше к нему стремление, которое глубже, чем простая роль зрителя.

---

11 Риветт в этом высказывании близок к высказываниям Кристиана Метца; ср. с противоположным высказыванием Риветта «Безусловно, фильм — это язык и язык многозначный» (Статья 1) — *примечание переводчика*.

12 Под «старым форматом экрана» Риветт подразумевает формат 4:3 (1:1,33) — *примечание переводчика*.

13 «Обнажённая шпора» (*The Naked Spur*, 1953) — фильм Энтони Манна с Джеймсом Стюартом и Джанет Ли в главных ролях — *примечание переводчика*.

Однако нет сомнений, что горечь критиков здесь оправдана: им нравится видеть то, с чем они уже знакомы — они не принимают ещё неклассифицированную красоту. Для них красота — нечто классическое, и они проводят бóльшую часть своего времени, сетуя о том, что ушло; какой же му́кой будет навсегда отказаться от удовлетворения этими утомительными крупными планами и от правила так безропотно подчиняться законам золотого сечения — от всего, что привычка наделяет иллюзией незаменимости.

Но как может не поразить наше воображение эта идея, которую только обещана нам и которая ещё в пути — знание о том, что вероятно произойдёт? И какой вред в новых условиях будет причинён этим крупным планам, все хитрости которых мы так хорошо знаем и все особенности которых нам известны? Искусство живёт не только тем, что ново, но и тем, что раскрывается, что подчиняет самых упрямых и поощряет самых робких.

Я не хотел бы обосновывать всё собственными вкусами. Для примера — эти новые пропорции внушают мне мысль о том, что элегантность в них превыше всего, и что они удовлетворяют интеллектуально, также как и визуально; но я не буду останавливаться на описании новых горизонтов, предлагаемых зрителю. Разговор тут едва ли о том, что необходимо — то есть о факте, что видимая дальность не расширится за счет приближения; анаморфотный объектив — настоящая победа широкоформатности и характеристика истинных кинематографистов. Но, так как, в первую очередь, принято считать, что Синемаскоп является проблемой для мизансцены — давайте об этом поговорим.

Признаю, «Плащаница» — не шедевр, хоть он и лучше фильма Алана Кросленда 1927 года<sup>14</sup>. Если же в нём превалируют какие-либо документальные образы, то потому, что в этом есть логика, вследствие которой гениальный механизм обгоняет гениального создателя. Люмьер всегда будет очаровывать больше, чем Мельес, как и неопытное использование изобретения всегда лучше того, что происходит позже. Наиболее гениальным бывает его продолжение в операторском деле — я имею в виду несколько сцен Негулеско<sup>15</sup>, которые мы видели в кинотеатре *Rex*: кажется, что в них столько риторической осторожности для оправдания действия, которое является козырем; это меры предосторожности, которые приводят либо к подозрительности, либо к ощущению, что что-то тут лишнее. Да, думаю, что на практике я всё ещё предпочитаю полное отсутствие влияния исследований и идей Костера, которого мало волнует Синемаскоп, и который таким образом, совершенно ненамеренно доказывает, что в действительности всё возможно. Здесь мы имеем пример того, как мизансцена, которая переходит в пародию и временами даже глупа, приобретает дополнительное измерение из-за анаморфотного объектива — через широту и ничего больше — и, таким образом, приводит к определенному стилю, который всё ещё нечёток и неясен, но уже неоспорим. Как всё это будет выглядеть, если сюда добавить ещё и талант? Я не понимаю, почему в каждом возможном случае всё должно быть принесено в жерт-

14 «Плащаница» (*The Robe*) — фильм Генри Костера 1953 года с Ричардом Бартоном и Джин Симмонс в главных ролях, который был первым фильмом в формате Синемаскоп, представленный публике; «фильм Алана Кросленда 1927 года» — «Певец джаза» (*The Jazz Singer*) — первый звуковой художественный фильм — *примечание переводчика*.

15 Фильм Жана Негулеско «Как выйти замуж за миллионера» (*How To Marry a Millionaire*, 1953) с участием Мэрилин Монро был первым фильмом, снятым по системе Синемаскоп — *примечание переводчика*.

ву новому объективу. Скорее всего, каждый аспект мизансцены по-настоящему будет выигрывать в эффективности и красоте в духовном и образном смысле.



*Афиша к фильму «Плащаница»*

Ибо это яблоко раздора: наши критики признают действие, но хотят по возможности уменьшить его ущерб или же свести всё к любопытству или к такому аттракциону, который не противоречит искусству — искусству, которое обладает священным правом быть немым, неширокоформатным и чёрно-белым; цель всего этого — направить его в русло определённых жанров, и, осмелюсь сказать, удерживать его от натуральных съёмок (как ещё можно пересматривать «Плащаницу», если немедленно не признать самого вдохновенного понимания кинематографа за-втрашнего дня?). Так или иначе, эти аргументы не новы, но че-

рез два года, после того как они были впервые услышаны, больше не было немого кино, а цвет появился буквально за пару месяцев. И всё это решают именно режиссёры, ибо только они знают, как различить то, что упрочивает их власть и то, что её ограничивает — ну а критики идут за ними следом. Вскоре они даже обнаруживают и признают то, что привело к новой технике. «Страсти Жанны Д'Арк» (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928) имеют множество параллелей с нашим временем. И очень скоро будут утверждать, что наши лучшие фильмы, снятые в последнее время, а также, несомненно, все великие фильмы в истории кино связаны с Синемаскопом или же ностальгируют по нему — по широкоформатному изображению и боковым тревеллингам, а тщательная расстановка персонажей на экране («Золотая карета»/*Le carrosse d'or*, 1952), точнее всего, имела смысл — даже, если не была связана с форматом кадра.

Нет, я не буду пытаться описать это кино — не то, чем оно станет через час, а тем более — завтра. Я заявляю: чем бы оно ни было (Синемаскоп, тройной экран Абея Ганса, Синерама<sup>16</sup>), в нём присутствует единственное желание — вырваться из устаревших рамок, и, даже более того, желание внезапного раскрытия экрана, как в проточной воде раскрывается бутон японского бумажного цветка. Поиски глубины устарели<sup>17</sup>, и одно это осуждает 3-D больше, чем все технические недостатки. Какие же

---

16 Тройной экран Абея Ганса — полиэкранный, состоящий из трёх частей, расположенных по горизонтали, который применялся им в фильме «Наполеон» (*Napoleon*, 1927); о полиэкране можно прочесть <http://otkakva.net/archiv/29/29.htm>; «Синерама» (*Cinerama*) — система трёхплёночной киносъёмки и кинопроекции на значительно изогнутых огромных экранах шириной до 30 м с соотношением ширины и высоты кадра 2,6:1 — *примечание переводчика*.

17 «Поиски глубины устарели» — имеется в виду глубина кадра; в данной статье Риветт критически рассматривает базеновские положения «глубинной мизансцены» — *примечание переводчика*.



новые проблемы для решения будут предложены режиссёрам сегодня? Какие новшества и какие проблемы могут возникнуть после стольких лет периода глубины? Деньги дают возможность предложить звук и цвет, но кто нам это предложит, если не режиссёр, у которого возникает желание бросить вызов воображению и который позволяет вовлечь себя во всё это, а потом обнаружить, иногда вопреки самому себе, новые аспекты своего творчества? Не является ли вызов слишком хрупким критерием? Но что есть техника фрески Микеланджело или фуги Баха, если не потребность придумывать ответ на некоторые вечные вопросы, не говоря уже о вечной борьбе между техникой исполнения и содержанием — борьбе иногда незначительной до тривиальности, но которую тайно ведут все художники и о которой никогда не узнает публика.

Да, здесь, конечно же, присутствует важный элемент искусства; «изучение красоты как поединок».

Похоже, что история мизансцены неотделима от упорного исследования этого узкого коридора в пространстве, который всегда виден режиссёру, как только он смотрит через объектив (что же было бы самым объёмным и широким видом по сравнению с таким быстрым взглядом, который молниеносно охватывал бы всю ширину и пространство сцены?). История мизансцены также неотделима от одержимости, которая тайно присутствует в работах величайших режиссёров — одержимости к развёртыванию мизансцены на экране и от стремления к идеальной её перпендикулярности по отношению к зрителю. От «Рождения нации» [Гриффита] до «Золотой кареты» [Ренуара], от «Табу» Мурнау и до «Пресловутого ранчо» Ланга это чрезмерное использование ширины экрана, буквальное разделение персонажей пустым пространством, готовым к страху

и желанию, как и боковому движению — мне кажется, всё это, гораздо более чем глубина, и есть язык истинного кинематографиста и признак зрелости и мастерства.

Посмотрите, как Ренуар перешёл от «Мадам Бовари» (*Madame Bovary*, 1933) и «Правил игры» (*La règle du jeu*, 1939) к «Дневнику горничной» (*The Diary of a Chambermaid*, 1946) и «Реке» (*The River*, 1951). Если, как сказал Брессон, кино — это искусство соединения, то, в первую очередь, это соединение противоречий, взглядов и расстояний, а также их вариаций, которые трудно в точности отличить и которые весьма запутаны. Использование глубины, в которой на главного героя действует искажённая перспектива при произвольном изменении масштаба, где доминируют диспропорции, несоответствия и нелепость, безусловно приводит к абсурду; в то время как использование ширины, конечно же, говорит об интеллекте, сбалансированности, ясности и — при полной открытости их отношений — о морали. Разве не это является причиной вечного конфликта между барокко и классикой? И не была бы великая мизансцена, как и великая живопись, плоской, намекая на присутствие глубины пробелами, а не пустотами?

Будущее ставит перед нами эти и другие вопросы, которые больше связаны с повседневной практикой режиссёра. Должны ли мы ожидать, что театр научит нас великой, как сама вселенная, драме? Конечно, но при этом кинематограф потеряет самого себя, если откажется от поисков точного и чётко сформулированного способа, откажется от увлечения абстрактным содержанием, о котором не знает театр с его логичностью драмы, объяснением ситуаций и показом сцены. Чего можно ожидать от великой картины, кроме всего лишь простого примера влияния как настенной росписи, так и театра? Возможность обхо-

даться без кадрирования и не покоряться пластичности в настоящее время представляется нам за счёт объектива; просто удачные кадры и фрагменты избавляют нас от монтажа, который принесен в жертву простой последовательности фильмических фрагментов или разрывов в игре, а это, в конце концов, и есть наше кино, и мы сейчас уже должны искать, в чём его настоящие проблемы.

Я немного преувеличиваю. «Плащаница» ясно показывает, как Синемаскоп сам по себе делает всё весомым. Генри Костер меняет кадры, регулирует движения камеры в плане (и всё происходит без каких-либо значительных просчётов), по-прежнему сталкиваясь с удачными сюрпризами и приходя к неожиданному успеху.

Тысячи деталей и трюков, которые скоро истощатся, тем не менее являются доказательством того, что на этом всё не остановится. В конце концов необходимо будет начать поиски новых способов выражения и новых подходов — и, в первую очередь, современный способ выражения, который будет выделяться на этом плоском фоне. Режиссёр знает, как иногда можно использовать всю поверхность экрана, соединить всё воедино своим энтузиазмом, играть в игру, которая ограничена или бесконечна или же как можно перевернуть сюжет с ног на голову, создать зоны молчания, области неподвижности, провоцируя пробел и верную паузу. Быстрое утомление от люстр и ваз, которые вводились ближе к границе кадра для «равновесия» в крупных планах, раскрыли красоту пустоты свободного и открытого пространства, по которому пробегает ветер — и это даёт знание, как полностью раскрыть образ и больше не бояться пробелов или дисбаланса, как умножить свои преступления против пластичности лишь для того, чтобы подчиниться истине кино.

Гений не будет бесполезно тратить время — он отличается от таланта своим нетерпением воспользоваться новым и раскрыть себя вместе с ним, выйти за пределы своего времени и создавать из личного материала. Для нас история *Technicolor*<sup>18</sup> — это фильмы Жана Ренуара, Альфреда Хичкока, Ховарда Хоукса или Фрица Ланга. И мы не должны жаловаться, так как уже знакомы с первой попыткой, вдохновлённой Синемаскопом — кадром Хоукса, когда Мэрилин три минуты поёт одну из своих песен<sup>19</sup> .

Сорок лет мастера указывали нам путь. Мы не можем отвергать их пример и должны продолжать этот путь. Да, наше поколение будет поколением Синемаскопа, поколением постановщиков, наконец-то достойных этого названия, так как оно поведёт наши идеи в бесконечность Вселенной.

*Перевод с английского Лизы Степанян*

## **The Age of metteurs en scène Jacques Rivette**

Впервые статья опубликована в *Cahiers du cinéma*, № 31 (январь, 1954). — С. 45–48.

Доступ к оригиналу статьи:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/theageof.html>

---

<sup>18</sup> *Technicolor* — один из способов получения цветного изображения, изобретённый в 1917 году Гербертом Т. Калмусом (*Herbert Kalmus*), который заключается в окрашивании чёрно-белых снимков в красный и зелёный цвета и скреплении их в единую ленту для получения нужной цветовой гаммы; широко применялся в Голливуде с 1922 по 1952 год — *примечание переводчика*.

<sup>19</sup> Имеется в виду фильм Ховарда Хоукса «Джентльмены предпочитают блондинок (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953) — *примечание переводчика*.

## Статья 5

---

Жак Риветт

### Самое существенное

Несомненным достоинством фильма Отто Премингера «Ангельское личико» (*Angel Face*, 1952), как и последовавшей вслед за этим работы «Луна голубая» (*The Moon Is Blue*, 1953), является то, что в некотором роде данный фильм освобождает нас от предвзятого мнения о режиссёре.

Наше всё возрастающее расположение к хитрой двусмысленности его сюжетов, к необыкновенной плавности и тактичности его камеры, в скором времени может подвести нас к такому этапу, где мы уже будем неспособны разглядеть нечто сверх этих добродетелей и окажемся перед риском уменьшить великий талант Отто Премингера до самых, что называется, скромных размеров. Прежде всего, поблагодарим эти два фильма за то, что своей неброскостью, неуютностью, спонтанностью съёмки, они доказывают нам, если у кого-то ещё оставались в этом сомнения, что Премингер обладает чем-то гораздо бóльшим, нежели просто способностью выжимать максимум из крепких сценариев, первоклассных актёров или технических возможностей хорошо оснащённой студии.

Так воспоём же наш дифирамб аскетизму<sup>20</sup>, что способствует скрытой изобретательности, и таким образом стимулирует творчество. Разве это не удача, которая однажды выпадает любому кинематографисту? Хорошо из-

<sup>20</sup> Риветтовский «Дифирамб аскетизму» — одна из повторяющихся тем его публикаций 50-х; в качестве примера можно привести «Письмо о Росселлини» (1955) и особенно вклад в обсуждение «Шесть персонажей в поисках автора» (1957) — *примечание Лиз Эрон*.

вестно, что изобилие притупляет чувствительность, и что станет испытывать талант на прочность, если сам он не знает сомнений?

Используя арсенал, пригодный скорее для любительского кинопроизводства, если сравнивать его с техническими возможностями студии «20-й век Фокс», Премиггер сводит всё своё мастерство к *самому существенному*, к «скелету», что ещё не так давно был искусно вычленен посредством чар изображения и плотной архитектуры сценария и мизансцен.

Элементы кинематографа тут практически оголены. В пику продукции MGM с ее авторитарным стилем управления, что был так любим Дэвидом Селзником, «Ангельское личико» или «Луна голубая» становятся для Премиггера тем же, чем стали фильмы «Два человека» (*Två människor*, 1945) для Дрейера, «Большая жара» (*The Big Heat*, 1953) для Ланга или «Женщина на пляже» (*The Woman on the Beach*, 1947) для Ренуара, а именно — наиболее весомым доказательством таланта или гения в режиссёрском ремесле.

Позвольте уточнить. Я не утверждаю, что эти два фильма — лучшие в его карьере, но они из тех, что дают нам ключи подхода ко всем остальным, ключи к тайне режиссёрского мастерства; фильмы, которые подтверждают то, что мы и сами давно уже подозревали: талант режиссёра играет первую и главенствующую роль в особой «идее кинематографа».

В чём же состоит эта «идея»? И почему я столь скрытен на её счет? Я больше не знаю, что думать о Премиггере; формулируя кратко — он преимущественно интригует, нежели

захватывает меня. Впрочем, тут я немедленно хочу высказать первую, но отнюдь не самую малую из своих похвал: число кинематографистов, к чьим заслугам можно отнести создание интриги, в конечном счёте, не так уж и велико.

Я могу чётко разглядеть те моменты, где развитие персонажей или сюжета могло бы пойти по предсказуемой линии. Например, роль Джин Симмонс<sup>21</sup>, её схожесть или различия с другими героинями режиссёра. Я отчетливо вижу их, но злой демон уже шепчет на ухо: «Вот оно — по-настоящему важное. Разве её ложная и преступная невинность не есть проявление сговора и выдумки?» И столь банальный образ, коим я бы действительно её объявил, вместе с тем оказывается свежим и удивляющим. Как этому прозойти, если уже в сценарии не посажено зерно загадки?

Давайте, наконец, перестанем недооценивать те чудеса, что дарует нам тайна. Впрочем, этот крайне загадочный фильм и не претендует быть иным: следует указать, что изначальная весьма простая загадка подкреплена другой, и вовсе непроницаемой.

Если половину действия фильма составляет тайна, значит, достаточно, чтобы её решение, предполагаемое логикой повествования, не зависело от пробуждаемых эмоций — заинтересованность вне сюжета непрерывно приковывает наше внимание к жестам героев, чьи образы в то же самое время обнаруживают недостаток подлинной глубины. И хотя они всё ещё стремятся к ней, но глубина эта — того крайне искусственного свойства, что происходит не от сомневающейся и рефлексирющей сущности чело-

---

21  
переводчика.

Диана Тремейн в «Ангельском личике» — *примечание*

века, а от искусства как такового, от использования всех средств, что предлагает автору кинематограф.

Я никогда не стал бы утверждать, что режиссёру следует выбирать сценарий как предлог, представляющий ему очередную возможность снимать, управлять актёрами, быть творческой личностью. Я выразился «сценарий как предлог»? Не думаю, что данное определение здесь действительно применимо, но тем не менее: Премингер рассматривает сценарий в первую очередь как возможность для создания определённых характеров, изучая их с кропотливым вниманием, подмечая их реакции относительно друг друга, и, в конце концов, вырисовывая их из специфических жестов, взаимоотношений, рефлексов — всего того, что создает высшую цель его фильма, его поистине главную тему.

Это отнюдь не означает, что сюжет для него безразличен. Более того, сейчас я выскажу ещё одну похвалу: Премингер — не из тех, кого можно назвать мастером на все руки, но — по чередованию удачных отрывков с отрывками, полными сглаженных неловкостей, — совсем несложно разглядеть, что для него по-настоящему интересно.

Трудно представить толкование Премингера, основанное на сравнительном изучении развлекательных историй, — легче увидеть разгадку, сопоставляя неизменные основы, которые, однако, не становятся полноценными компонентами изложения, а выступают как навязчивые идеи автора, точно знающего, какие темы удаются ему лучше всего<sup>22</sup> .

---

22 В частности, изображение женской привлекательности (фильмы «Лора», «Ангельское личико», «Водоворот»), сцен перекрёстных допросов («Лора», «Падший ангел», «Водоворот», «Там, где кончается тротуар», «Ангельское личико»), соперничества в любви («Лора», «Падший ангел», «Дэйзи Кеннон», «Ангельское личико», «Луна голубая»).



Кто-то задаст вопрос: вносит ли Преми́нгер элемент убеждения в свою историю, верит ли он в неё сам? Пытается ли заставить и нас поверить в неё? Неправдоподобные эпизоды определённо не так уж беспомощны: зачастую они оказываются невероятными прорывами, которым, по меньшей мере, не хочется отказывать в доверии — например, когда Лора Хант возвращается с того света или доктор Корво в «Водовороте» (*Whirlpool*, 1949) гипнотизирует самого себя, глядя в зеркало. Но в «Ангельском личике», где формальные приёмы, вроде тех, что можно увидеть в «Лоре» (*Laura*, 1944) или «Водовороте» скрыты, основная проблема состоит не в том, чтобы заставить поверить зрителя в невероятную историю, а в том, чтобы отыскать по ту сторону драматургического или повествовательного правдоподобия правду исключительно кинематографическую.

Всё больше наслаждаясь различными идеями фильма, я спрашиваю себя: какие аспекты Преми́нгер пытается сделать абсолютно понятными — и подобной изощрённости оказывается достаточно, чтобы удерживать моё внимание. Я предпочитаю, возможно, более наивную концепцию старой школы: Ховарда Хоукса, Хичкока или Ланга, которые первыми уверовали в свои темы и впоследствии выстроили мощь своего искусства на этой убежденности.

Преми́нгер доверяет мизансценам, тщательному формированию комплекса ситуаций и персонажей, сети их взаимоотношений, архитектуры взаимосвязей, — всего того оживлённого клубка, что кажется застывшим в пространстве. Что соблазняет его, если не лепка кристальной глыбы, в прозрачности коей скрыты неоднозначные размышления с чёткими, отточенными линиями, вместе

с обеспечением слышимости особых аккордов, редких и вкрадчивых, где необъяснимая красота модуляции внезапно оправдывает фразу целиком?

По всей вероятности, таково определение своеобразного рода утонченности, её наивысшей и наиболее загадочной формы, с того момента как возникает она не из проявленной смекалки, а вследствие непреклонного и рискованного поиска — поиска мотива, не слышанного до сих пор. Мотива, что не сможет ни утомить слушающего, ни требовать углубления, дабы не истощить загадку, — тогда-то и отворяются двери к чему-то неизведанному, к чему-то, лежащему за пределами рационального.

Подобные неожиданности в мизансцене своего рода иллюстрация того, что Премингер стремится предложить, а именно — веру в самый навык своего искусства, позволяющий ему иным способом раскрыть свою поразительную глубину. И ради этого мне не пришлось бы даже пожелать, чтобы вы вообразили, что перед вами отвлечённый эксперимент эстета. Он признавался мне: «Я обожаю работу больше всего на свете». И я убежден, что для Премингера любой фильм — это, в первую очередь, возможность работать, ставить вопросы, отыскивать решения и вдохновлять<sup>23</sup>. Любой фильм — это не столько цель, сколько средство. И его непредсказуемость захватывает режиссёра: случайными

---

<sup>23</sup> Ср.: Жан-Люк Годар в статье «Бергманорама» (*Bergmanorama, Cahiers du cinéma*, № 85, июль 1958; «Годар о Годаре»): «Режиссёр всегда к чему-то приходит в процессе съёмок, как и до того — перед чистым листом бумаги. И для Бергмана «прийти к чему-то» означает ставить вопросы. А «создавать фильмы» означает отвечать на них» — *примечание Лиз Эрон.*

открытиями, когда что-то идёт не по плану, импровизацией на площадке, являющейся в удачные мгновения и призванной ухватить мимолётную сущность личности или пространства.

Если бы Премингера необходимо было определить единственным словом, то лучше всего подошло бы «постановщик» (*metteur en scène*), даже невзирая на то, что, похоже, в своей профессии он не особо зависел от «кинематографической кухни».

Вместо того чтобы до предела эксплуатировать драматургическое пространство, созданное человеческими усилиями, кино через точность и пристальность своего взгляда обладает способностью схватывать случайное (кроме случайности запланированной), регистрировать произвольное (кроме элементов, что уже воссозданы) — и взаимоотношения героев порождают скрытый кругооборот, где ничто не обращено напрямую к зрителю.

Что такое «мизансцена» (*mise en scène*)<sup>24</sup> ? Прошу прощения за столь откровенный, задаваемый без подготовки или преамбулы, вопрос, тем более что у меня нет намерений на него отвечать. Единственное — не всегда ли этот вопрос должен давать нам пищу для размышлений? Поясню на примере: ночная прогулка Дианы Тремейн по тропинкам прошлого, схожая со скитаниями Даны Эндрюса<sup>25</sup> по опустевшим владениям Лоры, — то, что в теории является безошибочным и классическим соблазном впадания в посредственность. Но Премингер больше, чем

<sup>24</sup> Здесь и в дальнейшем используется следующее словосочетание *mise en scène* — примечание переводчика.

<sup>25</sup> Дана Эндрюс играет персонажа детектива Макферсона — примечание переводчика.

просто автор этого хода — он в одиночку продумывает и неуверенную походку Джин Симмонс, и её сжавшуюся фигурку в кресле. И то, что могло показаться банальным или поверхностным, спасено за счёт поразительной бесцеремонности, строгости хронометража, чёткого осознания удачного, но вместе с тем сурового и душераздирающего присутствия кино, которое чувствительно к самому сокровенному.

Фильм «Луна голубая», таким образом, можно в меньшей степени считать блестящим упражнением в жанре остроумной комедии с квалифицированной работой с актёрами, нежели явным подтверждением режиссёрской силы, более волнующей, чем любой миф о ней — благодаря непрерывной изобретательности реплик и жестов, благодаря точности, которой охвачена абсолютная раскованность персонажей. Если бы какой-либо фильм снимали лишь для демонстрации навыков построения мизансцен, то данный подошёл вполне бы. Ведь что есть кино, если не игра: взаимодействие актёра и актрисы, героя и декораций, слов и мимики, манипулятора и объекта для манипуляций?

«Негостепримность» указанных фильмов, далекая от раскрытия основ метода Премингера, лишь подчеркивает его, возводя до уровня провокации. И всё, что могло бы поставить его под угрозу — склонность к эффектным проявлениям, непринуждённость, спокойное удивление от случайности, поиск спонтанного жеста, — всё это, тем не менее, сталкивается с той потаенной стороной кино или человека, что хранит их от небытия. И бóльшего мне просить не приходится.



Афиша к фильму «Луна голубая»

Перевод с английского Андрея Капитонова

**The Essential  
Jacques Rivette**

Впервые статья опубликована в *Cahiers du cinéma*,  
№ 32 (февраль, 1954). — С. 42–45.

Доступ к оригиналу статьи:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/essential.html>

## Статья 6

---

Жак Риветт

### Письмо о Росселлини

*Предписанье хранит — порядок царит  
Шарль Пегу́*

Вы мало думаете о Росселлини. Совсем мало, поэтому, когда говорите о чём-то вроде «Путешествия в Италию» (*Viaggio in Italia*, 1954), то кажется, всё уже разложено по полочкам. Однако же нет; вы недостаточно уверены в собственной отстранённости, дабы не зазвучать подобно поклонникам Росселлини. Они провоцируют вас, заставляют беспокоиться о собственном хорошем вкусе, как если бы вы никак не могли выбросить это из головы. Ах, что за назойливость!

Впрочем, оставим шутливый тон. Да, я совершенно по-особому восхищён последним фильмом Роберто Росселлини (по крайней мере, последним, что был выпущен во Франции). На каких основаниях? О, вот это объяснить сложнее. Не призываю к возвеличиванию, эмоциональности или радости — подобные проявления вы едва ли воспримите как должное, однако, по крайней мере, вы поймёте их. (Ежели нет — Господь вам судья).

Чтоб угодить вам, позвольте мне вновь поменять тональность. «Мастерство» и «свобода» — вот те слова, что вы готовы принять, ради чего мы и рассматриваем здесь фильм, в котором Росселлини, как и в остальном своем творчестве, с помощью раскованного применения личных талантов наиболее ярко подтверждает своё мастерство. Вернусь к этому позднее.

Но прежде всего мне хочется сделать заявление, которое вызовет у вас интерес гораздо больший: если «современное кино» существует, то оно перед нами. И раз вы всё ещё требуете доказательств, то вот они:

1. Если я считаю Росселлини наиболее современным из кинематографистов, это не беспричинно. При просмотре «Путешествия в Италию» мне кажется невероятным не принимать открытой очевидности того факта, что данный фильм пробивает брешь, сквозь которую под угрозой краха обязан пройти весь кинематограф. (Да-да, и для нашего многострадального французского кино, нет иной надежды на спасение, кроме как путём оздоровительного переливания этих свежих идей.) Разумеется, это лишь моё субъективное впечатление. И я бы хотел немедленно предупредить недопонимание: ибо есть и другие фильмы, другие режиссёры — ничуть не менее великие, хотя, как бы это сказать, менее *образцовые*. Я имею в виду, что при достижении определённой точки в карьерах, их мир, похоже, замыкается на себе самом, и всё, что бы они не делали, создаётся под влиянием и в пределах перспективы данного мира.

Искусство здесь, вне сомнения, достигает своего апогея, когда оно не ответственно более ни перед кем, кроме себя самого, и, как только пробные «нащупывания» и исследования оказываются позади, оно препятствует появлению учеников путём изоляции учителей; их вотчины погибнут вместе с ними, наряду с теми методами и законами, что в них действительны. К подобным авторам, конечно же, принадлежат Ренуар, Хоукс, Ланг и в определённом смысле Хичкок. Фильм «Золотая карета» [Ренуара] (*Le carrosse d'or*, 1952) может вдохновлять на путаные подражания, однако никогда не станет подлинной школой; лишь гипоте-

зы и безразличие сделали эти копии возможными, истинные же секреты упрятаны так надёжно — будто бы внутри череды китайских шкатулок — что для того, чтобы их распутать, потребовалось бы, вероятно, столько же лет, сколько длится карьера самого Ренуара. Все загадки смешиваются в единое целое со всевозможными переменами и событиями, перенесенными на протяжении свыше тридцати лет, посредством исключительно увлечённого и требовательного творческого осмысления. Работа юного или вступающего в зрелость кинематографиста в своем порыве хранит отражение хода повседневной жизни; оживлённая встречной энергией, она прикована к своему времени и с трудом отделима от него. Однако же загадка «Золотой кареты» состоит в том, что её вселенная, задачи, испытания и авантюры сводятся в систему, дабы совершенствовать конечный объект, придать ему автономность и хрупкость ещё неисследованного мира. Разве не это пример той бережной и кропотливой работы, что в конечном итоге замечает все следы на своем пути? И что ещё могли бы почерпнуть художники или музыканты из поздних творений Пуссена или Пикассо, Моцарта или Стравинского, кроме лишь благотворного для себя отчаяния?

Есть основания полагать, что спустя десятилетие или около того, Роберто Росселлини точно так же приспособит себя к подобному уровню чистоты высказывания; он пока не достиг его — можно сказать, что к счастью; и у нас ещё есть время за ним последовать, до тех пор, покуда он не стал ещё «сквозь ризу брэнную бессмертьем осиянный»<sup>26</sup> ... До тех пор пока «человек действия» в нём как в художнике всё ещё жив.

<sup>26</sup> Отсылка к первой строчке поэмы Малларме «Гробница Эдгара Поэ» (Stéphane Mallarmé *Le tombeau d'Edgar Poe*, 1875) «*Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change*» (приведена в переводе И. Анненского по автографу в ЦГАЛИ — примечание переводчика) — примечание Тома Милна.



2. Я выразился, что кино Росселлини «современно»; но, например, после первых же минут просмотра «Путешествия в Италию» в моей голове стало всплывать имя, которое покажется здесь неуместным: Анри Матисс. Каждый кадр, каждый ход подтверждали для меня скрытую связь между художником и создателем фильма. Это проще сформулировать, нежели доказать. Я попробую — однако, боюсь, что мои главные доводы покажутся вам легковесными, остальные же — либо туманными, либо обманчивыми.

Всё, что нам необходимо, чтобы начать — это взглянуть. Отметим на протяжении всей первой части фильма склонность к преобладанию белых поверхностей, рассудительно размещённых в качестве изящной черты, почти декоративной детали. Если перед нами возникает абсолютно новый по внешнему виду дом, это происходит оттого, что Росселлини, безусловно, пленён современными вещами, самыми недавними обычаями и привычками нашего общества; а также ещё и потому — что это восхищает его визуально. Подобный подход со стороны *реалиста* (или даже *неореалиста*) может показаться неожиданным; но, ради всего святого, почему? Анри Матисс, на мой взгляд, реалист в той же мере: отметим гармоничное сочетание красок и притягательность незакрашенного холста, «беременного» замыслом; «девственных земель», что все ещё ждут выдумывания точных черт, — всё это наводит меня на мысль о более подлинном реализме, нежели та преувеличенная искусственная возбуждённость или «псевдорусская» будничность фильма «Чудо в Милане» [Витторио Де Сика] (*Miracolo a Milano*, 1951). Такой подход настолько далёк от заглушения авторского голоса, что придает ему новое и свежее звучание, говорит с нами и вызывает в нас самую энергичную, самую жи-

вую восприимчивость, будит в нас современников и фактически свидетельствует об эпохе настолько искренне, насколько вообще осуществимо в повествовании. Всё это демонстрирует нам «человека чести» (*honnête homme*) в 1953 или 1954 году, что на самом деле и есть главная тема Роберто Росселлини.

**3.** Ничем не скованный произвольный мазок подчёркивает на холсте наиболее прекрасные из цветов; линия ломанная, и всё же непревзойдённая, очерчивает предмет так, что он чудесным образом оживает, будто без искажений перемещённый. На экране же последовательность эпизодов сопровождает и контролирует длинная «парабола», гибкая и устойчивая, в итоге неукоснительно смыкающаяся. Поразмыслите: в любом из фильмов Росселлини всякая сцена, всякий эпизод всплывут в вашей памяти не как последовательность кадров, композиций или же более-менее гармоничная череда так или иначе восхитительных образов, а как всеобъемлющая музыкальная фраза, непрерывная арабеска, та незыблемая колея, что обязательно приводит людей к ещё неизведанному, вобрав на пути своем пульсирующую и совершенную вселенную. Будь то фрагмент из «Земляка» (*Paisà*, 1946), «цветочек» из «букета» «Франциска, менестреля Божьего» (*Francesco, giullare di Dio*, 1950), «остановка» по пути в «Европу 51» (*Europa '51*, 1952) (или же указанные фильмы во всей своей полноте), симфония в трёх действиях в «Германии, год нулевой» (*Germania anno zero*, 1948), упорно возрастающий накал «Стромболи» (*Stromboli*, 1950) (где музыкальные метафоры возникают так же спонтанно, как и визуальные), — неутомимый глаз кинокамеры неизменно предполагает роль «карандаша» — и вот спонтанный набросок уже увековечен на наших глазах (впрочем, будьте уверены, без попыток с помощью замед-

ленного движения надоумить нас, как бы проанализировать вдохновение Мастера ради собственных благ)<sup>27</sup>. Мы проживаем развитие фильма до тех самых пор, пока не нанесётся «окончательная штриховка», пока не растворится он в потоке времени так же, как и эскиз, зарождающийся из белизны холста. Существуют фильмы, где важны зачин и финал, где история управляется от изначальной предпосылки вплоть до того самого момента, пока через смерти, браки или разоблачения не воцарятся повсюду спокойствие и порядок, — таковы работы Хоукса, Хичкока, Мурнау, Рэя, Гриффита. Однако есть фильмы, весьма отличные от подобного подхода, «отступающие» от времени, словно реки от морей; из крупных планов они предлагают нам самые банальные: течение вод, людские толпы, армии, затенения; занавес, падающий целую вечность; девушку, танцующую до скончания времен, — таковы работы Ренуара и Росселини. И после, в паузах, мы продлеваем это движение, которое вновь возвращается к таинственности, продлеваем ту «скрытую дугу», что вновь погребена под землей; мы ещё не довершили её.

(Конечно, мои размышления не подкреплены, и — ваша правда — фильмы из первой группы тоже «продлевают» себя, но, на мой взгляд, иначе; они удовлетворяют наш интеллект, их вихри удерживают нас в вышине, тогда как вторые — спускают с небес на землю. Вот и все, что имелось в виду.) Впрочем, бывают картины, что *сливаются* со временем за счёт своей в высшей степени самоуглубленной неподвижности, примером чего служат такие ленты, как «Чудо в Милане» или «Европа». И это ставит их в опасное положение, без содроганья расточая на кажущихся необитаемыми высотах.

---

<sup>27</sup> Ссылка на документальный фильм Клузо «Загадка Пикассо» (*Le Mystère Picasso*, 1956) — примечание Тома Милна.

**4.** Не рановато ли для подобного воодушевления? Боюсь, несколько преждевременно. Поэтому давайте-ка вновь обрѣтѣм твѣрдую почву под ногами и поговорим о композиции. Впрочем, весь этот недостаток баланса, уход от общепринятых центров тяжести, вся эта кажущаяся шаткость, что втайне так глубоко вас потрясает... Простите, если я снова увижу здесь черты Матисса — его асимметрию, его довлеющую «ошибочность» в композиции, безмятежно смещѣнную от центра, что, на первый взгляд, поражает, и только впоследствии раскрывает свою тайную уравновешенность, где качества столь же важны, как и линии, и что придает любому полотну ту самую сдерживаемую подвижность, основательную склонность всех элементов, всех изгибов и объѣмов одномоментно к новому равновесию, которое в следующее же мгновение сменится очередной неустойчивостью. Всѣ это со знанием дела могло бы быть описано как «искусство преемственности в композиции» (или, скорее, «последовательной композиции»), что, в отличие от всех неуклюжих опытов, душивших кино на протяжении последних тридцати лет, кажется мне заслуживающим внимания в качестве того самого единственного визуального фокуса, что вполне «законен» и для кинематографиста.

**5.** Не буду утруждать себя развитием этой мысли: любое сравнение вскоре набѣет оскомину, и, боюсь, что данное уже затянулось. В любом случае, будет ли кто-то убеждѣн, кроме тех, кто уже и так рассматривают суть вопроса подобным образом? В дополнение позвольте лишь последнюю ремарку — в искусстве изящество и неуклюжесть соседствуют неразрывно. Поэтому воздадим должное тому юношескому очарованию, порывистому и суровому, нескладному и ещѣ несколько

сконфуженному, которое, как мне кажется, заложено в самой природе юности — того неловкого периода, когда самые эффектные и самые сокрушительные жесты неожиданно прорываются наружу, порождаемые плотью, напряжённой от острого чувства замешательства. Матисс и Росселлини подтверждают свободу художника, но не противоречат моим словам: перед нами управляемая, «сконструированная» свобода, где задуманное вначале здание, в конце концов, исчезает под чертежом.

К этому качеству следует добавить ещё одно, что подытожит и все остальные, — схожее чувство проектирования. Набросок в живописи более точен, более подробен, чем любая деталь самого скрупулёзного чертежа, соотношение форм более выверено, чем композиция. Так возникают те чудеса, из которых прорастает наивысшая правдивость воображения, той самой преобладающей идеи, чье воплощение необходимо для того чтобы взять под контроль, вкратце очертить существенные штрихи, всё ещё неуклюжие и торопливые, резюмируя двадцать полностью завершённых этюдов. Также нет сомнения, что поспешные фильмы Росселлини, сымпровизированные на весьма скудные средства, отснятые в суматохе, столь часто проскальзывающей в кадрах, рисуют единственно верный портрет наших дней; и наша действительность — тоже набросок. Способен ли кто-то вдруг не признать, что в работах Росселлини ухвачено наиболее типично обрисованное, неукротимое и незавершённое подобие нашего повседневного существования? Все эти случайные группы, разношерстные людские сборища, снедаемые тоской и усталостью, в точности таковы, как-то мы и представляем себе тот неопровержимый, осуждающий образ наших неоднородных, инакомыслящих, живущих в раз-

дорах народов. «Европа'51», «Германия, год нулевой» и рассматриваемая лента, что могла бы быть названа «Италия'53», точно так же, как и «Земляк» озаглавлен «Италия'44» — зеркала, что едва ли нам льстят. Так давайте всё же хранить надежду, что эти времена, в свою очередь столь же подлинные, как и схожие с ними фильмы, незаметно приспособятся к внутреннему порядку, к той честности, что придаст им смысл и, в конце концов, выровняет весь хаос и суетливую неразбериху.

**6.** А вот и причина опасений: автор изображает Дьявола. Я уже слышу ворчание: обсуждение среди избранных, фанатизм, нетерпимость. Но эта столь расхваленная свобода самовыражения и, в частности, воля рассказать всё о себе самом — кто сохранит её в дальнейшем? Здесь последует нескромный утвердительный возглас. Странная ситуация — люди всё ещё жалуются, хотя это как раз те самые люди, что громче всех требуют прав на свободу (спрашивая, «до какого она предела?» или «я заплачу за неё, но какими цепями?»); Росселлини вполне доступно показывает то, чему нас обучали в катехизисе: человек — существо свободное, и та бесцеремонность, с которой режиссёр это показывает, есть бесцеремонность великого искусства). Наш друг М. однажды красиво высказался в том духе, что ««Путешествие в Италию» — это современные «Эссе Монтеня»», и, есть подозрение, что это не дежурный комплимент. Разрешите мне думать иначе и удивиться тому факту, что даже в нашу эпоху, которую уже сложно чем-то всерьез поразить, следует притвориться в высшей степени изумлённым, если кинематографист отважится на непринужденный рассказ о себе.

Действительно, картины Росселлини со всей очевидностью становятся все более и более «дилетантскими»; они средни

домашним фильмам. И «Жанна Д'Арк на костре» (*Giovanna d'Arco al rogo*, 1954) совсем не переложение на язык кино прославленной оратории, а фильм, словно созданный режиссёром в подарок своей жене для демонстрации её актёрских талантов. Также как и лента «Любовь» (*L'Amore*, 1948) была снята, в первую очередь, для того чтобы запечатлеть мастерство Анны Маньяни (самое забавное, что и «Жанна д'Арк», и «Любовь» — это *настоящие* фильмы, нисколько не театральные в своей привлекательности; впрочем, данный разговор заведет нас в глубокие дебри). Подобным образом, и эпизод Росселлини в альманахе «Мы — женщины» (*Siamo donne*, 1953) — это подробный отчёт об одном дне из жизни Ингрид Бергман, в то время как «Путешествие в Италию» предлагает нам явный вымысел, а Джордж Сандерс тот персонаж, что едва маскирует самого режиссёра (вне сомнения, он несколько тускловат, но это терпимо). Теперь Росселлини больше снимает не только лишь то, что приходит ему в голову — как это водилось в «Стромболи» или «Европе'51» — он воплощает всё больше деталей из своей повседневной жизни. Но эта жизнь, однако же, «образцова», в том наиболее полном смысле, что подразумевал в своих произведениях Гёте: в ней поучительно всё, включая и ошибки — и отчёт о насыщенном полудне миссис Росселлини в подобном контексте ничуть не более легкомысленен, нежели подробное описание секретарем Гёте Экерманом того прекрасного первогомайского денька в 1825 году, когда он на пару с поэтом практиковался в стрельбе из лука.

Итак, перед нами возникают страна и город, однако же это избранная страна, и это исключительный город, хранящие веру и чистоту нетронутыми, существующие прямоком в вечности. Рим — город благословенный; и справедливо, что имен-

но здесь скрыт секрет Росселлини, состоящий в умении с беспреостанной лёгкостью, единственным лишь простым шагом перемещаться в веках; такова сила его воплощения. Не буду, впрочем, утруждать себя обоснованием той точки зрения, что дар Росселлини оказался бы невозможен вне пределов христианской морали, поскольку, как я правильно помню, в одном из номеров «Кайе» Морис Шерер уже рассмотрел этот вопрос столь подробно, что мне нечего и пытаться осветить его лучше<sup>28</sup> .

7. Подобная свобода — чрезмерная и абсолютная — чьи высшие проявления, однако, никогда не затронут и не принесут в жертву внутреннюю серьёзность, есть свобода завоеванная; или ещё лучше сказать — свобода «выработанная». Боюсь, само это понятие несколько ново и даже при всей своей очевидности удивительно; поэтому следующим вопросом неизбежно станет «выработанная как?» Выработанная на основании размышлений, вынашивания идеи или внутренней гармонии; путём посева того предопределяющего зерна в мире реальном, что есть одновременно и мир интеллектуальный (или, что то же самое, мир духовный). Свобода, выработанная в силу настойчивости, которая оправдывает затем и любое отступление пред муками творчества и даже склоняет нашего несчастного творца к подобному отступлению — тогда же идея вновь обретает плоть, привносит правдивость, становится произведением искусства и самой жизнью художника, коему впоследствии не останется выбора, кроме как придерживаться этого четкого полюса, этой притягательной цели. Вслед за этим, боюсь, и мы

---

<sup>28</sup> Статья Мориса Шерера (Эрика Ромера) *Genie du christianisme* в «Кайе» № 25, июль 1953.



тоже едва ли покинем сей внутренний круг или позабудем этот главный припев, пропеваемый хором: о том, что тела нет без души, нашего «второго я», и что целью служит правдивое послание; теперь мы вновь пленены тем отрывком, где переход от одного кадра к следующему бесконечен и безгранично взаимен; где арабески Матисса не только незримо связаны со своим очагом, не просто символизируют его, но сами и есть огонь.

**8.** Подобный принцип сулит редкую награду; но позвольте мне пойти в обход, у которого, как и у всех окольных путей, есть то преимущество, что он может быстрее доставить нас туда, куда мне бы хотелось вас доставить. (В любом случае и так становится очевидным, что я не пытаюсь придерживаться строгой последовательности аргументов; скорее, я полон решимости повторять одну и ту же мысль на разные лады, косвенно её подтверждая.) Я вспоминал уже о «зрении» Росселлини, его особом взгляде; и думаю, приводил даже несколько поспешное сравнение с неизменным карандашом Матисса, что, впрочем, не означает, что способ кинематографиста видеть мир нельзя подчеркнуть столь усиленно (и разве будет кто-то сомневаться, что в этом, главным образом, и состоит его гениальность и особенность?). О, я вовсе не говорю сейчас о концепции «киноглаза» Дзиги Ветрова, документальной объективности и всей этой суете. Мне бы хотелось, чтобы вы более осязаемо почувствовали преимущества такого взгляда, который, быть может, не столь пронизательный, как у Ренуара, или же не столь наблюдательный, как у Хичкока, но наиболее *действенный*; и штука тут не в том, что он сосредоточен в преобразовании явлений, как у Уэллса, или в их сгущении, как у Мурнау, но в их *схватывании*: в охоте за каждым мгновением, за каждым авантюрным

мигом материального, а впоследствии и духовного, поиска; поиска телом своей души; неустанной динамикой захвата и погони, что дарует образам то трудноописуемое свойство одновременно торжественности и тревоги: стоит отметить, в действительности завоеванное. (Но, умоляю, прочувствуйте разницу: здесь не завоевание язычника и не заслуга атеистического полководца; воспринимаете ли вы доброжелательные нотки в этом слове, и о каком именно «завоевании» идёт речь, подразумевающим в себе сдержанность и милосердие?)

**9.** Поясню слова «я сделал открытие». У фильмов Росселлини телевизионная эстетика. Не смейтесь, разумеется, это обнаружено не мной. О том, что эта эстетика собой представляет (или что она начинает собой представлять), я совсем недавно узнал из статьи Андре Базена, которую вы, также как и я, вполне можете прочесть в цветном выпуске «Кайе» (определённо первоклассном журнале)<sup>29</sup>. Но вот что я выяснил: фильмы Росселлини, даже «Путешествие в Италию», являются в то же время примерами режиссёрского стиля, вбирающими в себя азарт, напряжение, случайность и божественное провидение (что, по сути, главным образом и разъясняет загадку «Жанны д'Арк», где каждая смена ракурса порождает беспокойство).

Итак, в этот раз из-за фильма, мы поудобней устроились в темноте, затаили дыхание и приклеили взгляд к экрану, что, в конечном счете, предоставляет нам определённые преимущества: ведь мы с самой отталкивающей бестактностью способны шпионить за нашим соседом, безнаказанно нарушая физическую уединённость людей, которые и не ведают, что их выста-

---

<sup>29</sup> Статья Андре Базена *Pour contribuer a une erotologie de la Television* в «Кайе» № 42.

вили напоказ под наши зачарованные взоры и в результате вывернули их души наизнанку. Впрочем, в качестве возмездия мы непрерывно должны испытывать муки предвкушения, предугадывания того, что произойдет дальше; оценивать, какой отпечаток внезапно наложит время на каждый поступок. Кто-то из нас вообще не представляет, *что*, когда и каким образом произойдет, у кого-то складывается предчувствие события, но неясна его форма — всё здесь и случайно, и неизбежно: даже предощущение грядущего уже заложено внутри безмятежной паутины дрящегося фильма. Итак, подытожьте вы, фильмы созданы для подглядывающих? Или для вглядывающихся?

**10.** Здесь мы столкнулись с опасным словом, которое может обозначать множество непристойностей, и которое лично я не очень люблю использовать, так что нам вновь необходимо определиться с формулировкой. Однако как ещё можно назвать способность видеть живых существ или предметы насквозь, проникать прямиком в их души или в идеалы, которые они в себе несут? Как ещё назвать это преимущество: достигать «второго я», минуя наружность, которая его порождает? (Изучал ли Росселлини Платона? Почему бы и нет ведь, в конце концов, думал же он снимать фильм о Сократе.)

По мере того как развивалось действие, и миновал первый час фильма, боюсь, я больше думал уже не о Матиссе, а о Гёте — в связи с его мастерством увязать идею и реальность, прежде всего в своём воображении, перемешать её с *объектом* на основании собственных размышлений. Но он во весь голос говорит об объекте через его образ... Разумеется, необходимо несколько условий: не только лишь активная сконцентрированность, глубокое подчинение реальности, что составляют

тайну художника, к которой никому из нас нет доступа и которая в любом случае нас не касается. Здесь важна ещё и незаметно вкрапленная аккуратность в преподнесении объекта исследования: логичность и откровенность (то, что у Гёте стало знаменитым «беспристрастным описанием»). Но и этого ещё недостаточно; а достаточно будет, когда в игровое пространство привносится элемент *систематизации*, или даже, нет, *порядок* сам по себе — сердце творения, замысел творца; то, что в профессиональных терминах скромно именуется как «конструкция» (и что не имеет ничего общего с той компоновкой кадров, которая нынче в моде; она подчинена совершенно иным законам). Иными словами, это тот порядок, что устанавливает приоритетность каждого явления сообразно его достоинствам в пределах иллюзии, что они просто-напросто следуют друг за другом. Порядок, который заставляет разум произвести на свет иной закон для их для оправданного наступления, нежели случайность. Как только фильм или роман набирали силу, все очевидней становилась их повествовательность.

Романисты или кинематографисты прошлого — Стендаль и Ренуар, Хоукс и Бальзак — знают, как сделать конструкцию потайным элементом в своей работе. Но киноискусство всё ещё не обращает внимания на жанр очерка (здесь я ссылаюсь на мнение А. М.)<sup>30</sup>, и отвергает неудачные партизанские вылазки вроде «Нетерпимости», «Правил игры» или «Гражданина Кейна». До этого «Река» Ренуара (*The River*, 1951), первая дидактическая поэма, а теперь и «Путешествие в Италию» с абсолютной очевидностью наконец-то предлагают кинематографу, до сих пор приговорённому к повествовательности, возможности очерка.

---

<sup>30</sup> Возможно, Андре Мартен — *примечание Тома Милна.*

**11.** Вот уже свыше пятидесяти лет очерк или эссе является основным языком современного искусства — ведь эссе раскованно, свободно по форме, затрагивает важные вопросы и занимается изучением проблем; мало-помалу (с хронологией — Жид, Пруст, Валери, Шардонне, Одиберти) очерк вытеснил романную форму. Со времен Мане и Дега этюд стал господствовать и в живописи, привнеся в неё свой пылкий стиль, ощущение поиска и сближения. Но вспомните ли вы ту довольно трогательную группу людей, которая пару лет назад избирала тот или иной экземпляр своей мишенью, не переставая при этом возмущаться «раскрепощением» кино<sup>31</sup> ? Не переживайте, в данном случае речь шла не о прогрессе в изображении человека: они всего лишь желали, чтобы Седьмое искусство вдохнуло немного той более изысканной атмосферы, в которой процветали его старшие собратья — и за этим лежит довольно здравая мысль. Но создаётся впечатление, что некоторые из оставшихся совершенно не обратили внимание на «Путешествие в Италию», что кажется невероятным. Ведь эта картина вбирает в себя практически всё, перед чем эти люди столь преклоняются: это и метафизическая зарисовка, и исповедь, и записная книжка, и личный дневник одновременно — но они не сумели этого осознать. Довольно поучительная история, о которой мне захотелось вам поведать.

**12.** Подобному игнорированию я вижу единственное основание: боюсь показаться злорадным (хотя и злорадством это покажется лишь с позиций сегодняшнего дня), но причина стоит в нездоровой боязни перед гениальностью, что правит

<sup>31</sup> Возможно, намёк на Риччото Канудо (1879–1923), итальянского критика и теоретика киноискусства (ввёл в обиход название кинематографа как «седьмого искусства») и его «Клуб друзей Седьмого искусства» (*Club des Amis du Septième Art*), считавшемся первым киноклубом в истории — *примечание Тома Милна.*

бал в нынешнее время. В моде — хитрости и уловки, спортивная игра для королей технических новинок — Росселлини не столь ловок, зато фантастически доступен. Литература по-прежнему верховный судья: каждый, кто сумеет сымитировать стиль Моравиа, уже обладает талантом; вокруг работ Солдати, Виллера, Феллини бурлят споры (а о господине Дзаваттини мы поговорим в следующий раз); утомительные повторения и занудные куски приписываются романной плотности или же ощущению рутинности времени, а вялость и однообразие — эффекту психологической пронизательности. Росселлини засасывает в эту трясиину, словно бабочку, попавшую под колесо; и упрекающие взоры уже отвернулись от этого «докучливого деревенщины»<sup>32</sup> .

Но, по сути, вряд ли может быть что-то менее литературное или романное: Росселлини не особенно заботится о нарративе, и ещё меньше — о демонстративном проявлении чувств; и какое ему дело до вероломности этого спора? Диалектика, словно падшая женщина, спящая со всеми подряд, что закончила мыслить и заключает себя в объятия софистики; а опытные полемисты — скользкие типы. Герои Росселлини ничего не доказывают — они действуют. Для Франциска Ассизского безгрешность — не такая уж и прекрасная идея, и, если уж так случилось, Росселлини хочет отстоять эту мысль, и у него нет иного выбора, кроме как побудить к действию, к творчеству, к съемке фильма. Тезис «Европы'51», с каждым новым эпизодом все более нелепый, оше-

---

<sup>32</sup> В оригинале эта фраза Риветта звучит так: *Rossellini tombe dans ce marecage comme le pave de l'ours; on se détourne avec des moues reprobatrices de ce paysan du Danube* («Росселлини засасывает в эту трясиину, как медведя, но все уже с упрёком отвернулись от этого крестьянина с Дуная») и отсылает к басне Жана де Лафонтена «Крестьянин с Дуная» (*Jean de La Fontaine Le Paysan du Danube*) — примечание Тома Милна.

ломляет спустя пять минут, следующий эпизод повышает загадку воплощения этой идеи; мы сопротивляемся тематическому развитию сюжета, но капитулируем, когда видим слезы Ингрид Бергман, отступаем перед неотвратимостью её поступков и страданий. В каждой сцене Росселлини-режиссёр наиболее полно выражает себя и как теоретик, возводя эту свою ипостась в наивысшую и неведомую степень. Устранена теперь и самая ничтожная преграда — Росселлини больше не иллюстрирует, а показывает.

Теперь мы видим, что в Италии всё преисполнено значения, что вся страна — наглядный пример проникновенного догматизма, где кто-то неожиданно для себя самого начнёт размышлять о вопросах души и плоти; всё это, возможно, и не относится к сфере истин абсолютных, но, как показывает нам фильм, истин постижимых, истин, которые даже более честны. Вопрос о символике больше не возникает, и вот мы уже на пути к великой христианской аллегории. Теперь нам всё видится глазами сломленной героини, затерявшейся в царстве утонченности: всех этих статуй, влюблённых пар, беременных женщин, обеспечивающих ей вездесущее сопровождение, а впоследствии — и всех этих сгрудившихся трупов, всех этих черепов, и в конечном итоге — всех этих лозунгов, что несёт процессия во славу некоего почти языческого культа. Теперь всё предстаёт в ином свете, разоблачает свою оборотную сторону, и вот для нас уже различимы и красота, и любовь, и материнство, и смерть, и Господь.

**13.** Идеи эти так старомодны, и настолько очевидны, что всё, что вам остаётся — либо закрыть глаза, либо преклонить колени. Такие моменты бывают у Моцарта: когда кажется, что му-

зыка внезапно порождает вдохновение лишь из себя самой, из навязчивой идеи чистоты аккорда, из всего прочего бытия, кроме как подходов, удачных исследований и отступлений от той высочайшей точки, где время отменено. Искусство в целом, возможно, достигает претворения в жизнь только через кратковременное разрушение своих методов, и кинематограф никогда не будет более велик, чем в те определённые моменты, которые перешагивают пределы драмы и внезапно откладывают её наступление. Я думаю о лихорадочно кружащейся Лилиан Гиш, о невероятном оцепенении Эмиля Яннингса, об изумительных мгновениях умиротворения в «Реке», о ночных эпизодах в «Табу» [Мурнау] (*Tabu: A Story of the South Seas*, 1931) с их передышками и всплесками — обо всех этих кадрах, которые самые великие кинематографисты умудряются запрятать в сердцевину вестерна, остросюжетного фильма или комедии; туда, где понятие «жанра» уже стирается, как только герой бегло и критически оценивает себя самого (и прежде всего, я говорю о тех двух признаниях, что совершают Ингрид Бергман и Энн Бакстер, — тех длинных центральных и стержневых воспоминаниях героинь в хичкоковских работах «Под знаком Козерога» (*Under Capricorn*, 1949) и «Я исповедуюсь» (*I Confess*, 1953)). К чему я пытаюсь подойти? А вот к чему: ничто так не олицетворяет в Росселлини великого режиссёра, как эти бесконечные сочетания, складывающиеся внутри его картин всеми кадрами, что мы видим: будь то маленький мальчик, копошащийся на развалинах Берлина, Анна Маньяни на вершине горы в «Любви», Бергман в пригородах Рима, остров в «Стромболи», и, в конце концов, — вся Италия (и каждый раз это два кадра: один — смотрящей женщины, другой — её видения; а иногда они перетекают друг в друга); внезапно берется высокая нота и удерживается впоследствии сила-



ми крошечной модуляции, константа возвращается к доминанте (знакома ли вам «Кантата» Стравинского 1952 года [для голосов, женского хора и инструментального ансамбля на тексты неизвестных средневековых английских поэтов]?» Стравинского 1952 года?); подобным образом удачные строфы «Франциска, менестреля Божьего» сплетаются в однозначно прочитываемой «басовой линии» милосердия.

Иногда же в середине фильма наступает момент, когда персонажи, достигшие дна, пытаются без видимого успеха обрести себя вновь; подобное головокружительное познание захватывает их, словно основная нота с удовлетворением возвращается в самое сердце симфонии. Откуда ещё происходит величие лент «Рим, открытый город» и «Земляк», если не из этой неожиданной гармонии в человеческих существах, их спокойных усилий в противостоянии обречённому братству, из этой внезапной усталости, что на мгновение заставляет их застывать в своем движении? Одиночество Бергман — центральная тема и «Стромболи», и «Европы'51»: героиня без очевидного прогресса пытается свернуть со своего пути; ещё не сознавая того, она прокладывает свой путь через испытание скукой и временем. Но время не в силах сопротивляться столь затяжной попытке, столь неослабевающему беспокойству её моральным упадком, утомляемости до того настойчивой, энергичной и нетерпеливой, что в конце концов она, без сомнения, преодолеет эту стену вялости и отчаяния, преодолеет изгнание из подлинного рая.

**14.** Работу Росселлини вряд ли окрестишь «чересчур развлекательной»; она глубоко серьёзна, даже когда обращается к комедийной стороне; предполагаю, что Росселлини мог бы

осуждать смех со столь же католической ядовитостью, как и Бодлер (и вправду — в католицизме не так уж много забавляющего, даже несмотря на заслуживающих внимания апостолов — фильм «Где свобода?» (*Dov'è la libertà...?*, 1953) мог бы послужить довольно любопытным развитием этой точки зрения).

О чём же без усталости сообщает нам режиссёр? О том, что люди одиноки, и их одиночество непреодолимо; что, за исключением чудес или проявлений святости, наша неосведомлённость о других безоговорочна; что только жизнь во Христе, его любовь и его причастие, только лишь общность святых позволяют нам соединиться, познать и обрести друг друга — и что это возможно только через познание и обретение самого себя в Боге. На протяжении всех этих картин людские судьбы следуют раздельными тропами, пересекающимися лишь по случайности; даже лицом к лицу, мужчины и женщины замкнуты сами в себе, преследуя целью донести свои одержимые монологи; таков проект «мирового концлагеря» для людей, живущих без Бога<sup>33</sup>.

Но Росселлини не просто христианин, а именно что католик; другими словами, он чувственен на грани скандала. Кому-то придёт на ум негодование по поводу «Любви»; впрочем, католицизм уже по призванию своему религия провокационная; сам факт того, что наше тело, как и тело Христово, тоже играет роль в создании божественной тайны, кому-то покажется непростым для восприятия, и в подобном вероучении, которое делает присутствие плоти одной из своих догм, придавая ей и материи значение веское и почти сладострастное, столь противное целомудренному духу: его «интеллектуальная эволюция» не позволяет ему больше участвовать в божественных тайнах столь же яв-

---

<sup>33</sup> Риветт обращается к книге Дави Руссе «Вселенная как концлагерь» (David Rousset *L'Univers concentrationnaire*, 1946) — примечание Тома Милна.

ственно. В любом случае протестантизм сейчас в бóльшей моде, особенно среди скептиков и людей свободомыслящих; вот, вероисповедание более рациональное, неожиданно помещающее перед нами человека, — родословная гугенота как назло намекает на герб.

Мне, вероятно, не забыть тех мерзких выражений, в которых кто-то ещё не так давно обсуждал рыдания и всхлипывания Бергман в «Стромболи». И следует признать, что всё это происходит, как часто и бывает у Росселлини, на пределе допустимого, на самой грани, отделяющей от бестактности. Рисунок роли Бергман здесь совершенно матримониальный, он опирается в бóльшей степени на сокровенные познания именно женщины, нежели актрисы. Мы также можем добавить, что наш маленький киномирок сталкивается с трудностью восприятия идеи подобной любви (когда пара не является мужем и женой), где нет ничего беззаботного или сумасбродного<sup>34</sup>. Концепция столь серьёзных и неподдельно чувственных (давайте не будем стесняться этого слова) отношений обсуждается сегодня в контексте либо эротизма, либо бестелесности. Впрочем, на тот способ, в котором они представлены, пусть обижаются последователи Дольмансе<sup>35</sup> среди нас (или даже на то порицание, что, словно водяной знак, проявляется на лице покорной жены), как будто некоторая непристойность совершенно чужда их восприятию забавным — тоже в духе сегодняшнего дня — фантазиям.

34 Имеется в виду дело о супружеской неверности Росселлини и Бергман (по отдельности состоявших в браках), начавшейся на съёмках «Стромболи»; ребёнок, который появился на свет в результате этой связи, послужил причиной огромного скандала в прессе, фактически отлучившего Ингрид Бергман от Голливуда — примечание *Джонатана Розенбаума*.

35 Персонаж книги маркиза де Сада «Философия в будуаре» (Donatien Anthonise François de Sade *La Philosophie dans le boudoir*, 1795) — примечание *Тома Милна*.

**15.** Довольно об этом; впрочем, теперь вы понимаете, чего стоит эта свобода: свобода пылкой души, возвращенной провидением и благодатью, души, которая, никогда не отрекаясь от тяжелых испытаний, спаслась от ошибок и сделавшая всякое испытание отзвуком в собственном величии. Росселлини обладает чутьём на все животрепещущее, даже в духовном смысле; он держит руку на пульсе сегодняшнего дня в бóльшей степени, чем любой из нас — и католичество всё ещё актуально как никогда.

Вы утомились читать меня; я и сам — или по крайней мере моя рука — начинаю уже уставать от писанины, и мне хотелось бы рассказать вам о многих вещах, но достаточно будет ещё одного. Я остановлюсь на поразительной новизне в актёрской игре, которая ради высшей необходимости кажется мало-помалу и вовсе упразднённой ради высшей необходимости; все показательные движения, пышущий энтузиазм, вспышки эмоций обязаны поддаться этому тонкому нажиму, что заставляет их себя изгладить и передавать с той же застенчивой торопливостью, когда спешат поскорее с чем-то покончить. Подобный способ опустошения актёров должен зачастую приводить их в ярость, но бывают моменты, когда актёры должны быть выслушаны, а бывают — когда им следует помолчать.

Если хотите знать моё мнение, то я полагаю, что именно таковой будет актёрская игра в кинематографе завтрашнего дня. Хотя мы до сих пор всё ещё преклоняемся перед американскими комедиями и столь великим числом маленьких фильмов, чье очарование почти полностью лежит в кипучей изобретательности их приёмов и подходов, произвольных талантах какого-либо актёра, симпатично надутых губках или трепещущих ресничках элегантной и дерзкой актрисы; ещё одна из целей кино, что состояла в этой восхитительной погоне за движением, жестом,

была верна вчера, была верна ещё пару минут назад, но после этого фильма не может быть более таковой; и отсутствие заученных эффектов здесь стóит гораздо больше, чем всякий успешный поиск; аскетичность — более прекрасна, чем всякая пылающая восторженность, вдохновенная простота более возвышенна, чем самое ослепительное исполнение любой дивы. И апатичность поведения, эта повадка, столь глубоко укоренившаяся в каждом движении, что тело уже больше не выставляет её напоказ, а скорее сдерживает внутри — вот тот единственный тип актёрства, что мы должны принять на вооружение на долгие годы вперёд; после такой остроты вся приторность покажется безвкусной или незапоминающейся.

**16.** С выходом «Путешествия в Италию» все фильмы внезапно постарели лет на десять; ничто так не безжалостно, как юность, как это недвусмысленное вторжение современного кинематографа, в котором в последнее время мы наконец-то обнаруживаем то, чего так смутно ждали. При всём моем уважении к упрямым натурам, именно оно потрясёт или встревожит их, оправдает себя сегодня, именно здесь лежит истина в 1955 году. Вот оно — наше кино; для тех из нас, кто, в свою очередь, уже готов создавать фильмы (а я утверждал вам, что это не за горами); в самом начале я уже наводил на мысль, которая интригует: будет ли у Роберто Росселлини своя «школа» в кино? И если да — каковы её постулаты? Не знаю, можно ли считать это «направлением», но я твердо убежден, что здесь должно отразиться: во-первых, необходимо прийти к пониманию значения слова «реализм», который не есть упрощённая сценарная техника или стиль мизансцены, а именно что *состояние души*: осознание того, что *прямая линия есть кратчайшее расстояние между*

двумя точками (оцените-ка ваших Де Сика, Латтуада и Висконти по этому критерию). И второе (фига для скептиков, рациональных и рассудительных): ирония и сарказм остались в прошлом; настало время полюбить кинематограф так сильно, чтобы кое-то, вкусив немного блюда под этим названием, захотел навязать своё более взыскательное о нем представление. Как видите, это непросто ввести в программу, но, возможно, этого достаточно, чтобы вам было с чего начать.

Мое письмо получилось весьма длинным. Но одиноких следует прощать — то, что строчат они, похоже на сбивчивое любовное послание. В любом случае нет, на мой взгляд, на сегодняшний день предмета для обсуждения более неотложного.

И ещё одно напоследок. Я начинал письмо с цитаты Пегу — вот вам ещё одна в заключение: «У Канта чистые руки, но у него нет рук»<sup>36</sup>. (Пожмите же руки, Кант и Лютер, ну и ты, Янсений, заодно с ними.)

Искренне ваш, Жак Риветт

*Перевод с английского Андрея Капитонова*

---

<sup>36</sup>«Символ стал здесь «бесконечно отдаленной точкой» (*focus imaginarius* Канта), недостижимой целью. Чистой теории оставалось, поэтому, довольствоваться этой цели, или «символическими формами»; идеал теоретической чистоты, провозглашенный первой заповедью всякого философски рефлектирующего ума, взорвался серией блистательных парадоксов, явивших чистоты: отсутствие. Теперь, оглядываясь и размышляя над этим отсутствием, мы можем догадаться: символ сыграл злую шутку над идеализмом, страдавшим комплексом пятен и очистившимся до... исчезновения. Так, ревностно точа нож в усилии доточить его как можно тоньше и острее, иной прилежный «очиститель» дотачивает его до расточения, и лезвие улетучивается в небытие. Шарль Пегу сформулировал эту ситуацию единственным, достойным художника образом. «У Канта, — так обронил он однажды, — чистые руки, но у него нет рук». Цитата из работы Свасьяна К. А. Философия символических форм Э. Кассирера — *примечание переводчика.*

## **Letter on Rossellini**

**Jacques Rivette**

Впервые статья опубликована в *Cahiers du cinéma*,  
№ 46 (апрель, 1955). — С. 42–45.

Доступ к оригиналу статьи:

[http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/letteronrossellini.  
html](http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/letteronrossellini.html)

## Статья 7

---

**Жак Риветт**

### **Заметки о революции**

Существует два типа американского кино: голливудское и голливудское. Но и Голливуд, без сомнения, неоднозначен — есть Голливуд толпы и Голливуд личностей. Среди тех, кто делает кино второго типа (первый оставим экономистам), есть те, кто угас духом, разочаровался и больше не верит в принципы — о них я предлагаю сразу забыть. В принципе их имена можно не упоминать — они и так каждую неделю появляются на биллбордах, а крупные компании, которым они продали свои души, старательно за этим следят. Их кино имеет столько же отношения к Америке, как и то кино, которое вы знаете, имеет отношение к Франции.

До сего времени непреложным было определять американское кино, как кино жанровое, но этот метод определения никуда не ведёт, ведь мы видим, как большинство молодых режиссёров с легкостью переходят от одного жанра к другому, не обращая внимания на правила и ограничения каждого из них, но, напротив, занимаясь странно похожими вещами. До сих пор имеет смысл внимательно читать титры, чтобы не запутаться.

После экзистенциального вторжения Гриффита, первый век американского кино принадлежал его актёрам; за ним последовала эпоха продюсеров. Однако утверждать, будто наконец-то наступил век *авторов*<sup>37</sup>, значит заранее соглашаться на скептическое к себе отношение. Но я не выдвигаю

---

<sup>37</sup> Жак Риветт «Поколение постановщиков» (*The Age of metteurs en scène*) — см. Статью 3 данной книги — *примечание переводчика*.



никаких теорий, я просто хочу упомянуть четверых режиссёров. Николас Рэй, Ричард Брукс, Энтони Манн, Роберт Олдрич — об этих именах некоторые критики даже не слышали, а те, что слышали, предпочли их проигнорировать. Почему именно четверо? Я могу упомянуть и других, например, Эдгара Улмера, Джозефа Лоузи, Ричарда Флайшера, Сэмюэля Фуллера и имена, которые более чем многообещающие — Джошуа Логан, Герд Освальд, Даниэл Тарадаш, но в данный момент лидерство именно этих четверых неоспоримо.

Попытка произвольного объединения разных режиссёров с различными подходами всегда нелепа. Но у этих четверых есть по крайней мере одно схожее качество — молодость (для режиссёров это возраст около сорока), и все они обладают её достоинствами.

Их главное достоинство — насилие, но не та естественная брутальность, что принесла успех Дмитрыку или Бенедекку, а зрелая злость, которая исходит из самого сердца, и которая проявляется не в сценарии, но в самой ритмической структуре сюжета и во многом — в построении мизансцен. Насилие никогда не означает тупик, напротив, это самое надёжное средство доступа, и все эти стычки, оружие и взрывы не служат никакой иной цели, кроме разрушения всего накопленного, тому, что позволит совершить прорыв — в общем, проложить кратчайший путь. И настойчивое использование отрывистой техники съёмки, отрицающей привычные формальные подходы к монтажу и выстраиванию сцен, это и есть та форма «высшей неловкости», о которой говорит Кокто, — неловкость, происходящая из потребности мгновенной передачи эмоционального состояния *автора*, способного захватить зрителя.

Насилие по-прежнему остается оружием, причем обоюдоострым — оно налаживает физический контакт с аудиторией, нечувствительной ко всему новому, позиционирующей себя как личность, не подчиняющейся никаким авторитетам, чуть ли бунтующей. Помимо всего прочего, для этой четвёрки режиссёров использование насилия является в какой-то степени отказом от диктата продюсеров и попыткой создать *личное высказывание*. Все они свободолюбивы, многие открыто признаются в своих левых взглядах. Отрицание традиционной логики повествования и выстраивания мизансцен, этой анонимной формулы, навязываемой продюсерами ещё с первых звуковых картин, в первую очередь несёт характер манифеста.

Если быть совсем кратким, насилие здесь символизирует слом. Нельзя не признать, что все четверо наследуют Орсона Уэллса, который первым осмелился в голос заявить о своем праве режиссёра<sup>38</sup>. Мы только-только начинаем понимать все значение уэллсовского переворота, который до самых основ потряс голливудскую систему производства и который своим примером породил целое поколение революционеров — Манкевича, Дассена, Премингера.

Насилие не существует без самоуничтожения; на другом полюсе все эти режиссёры отдаются рефлексии. Раз руины условностей уже превращены в пыль, насилию больше не к чему стремиться — только создать определенную зону спокойствия, пустоту, в центре которой герои, полностью лишённые оков каких-либо оценок, свободны стремиться к собственной судьбе, полностью в неё погрузиться. Вот что порождает эти долгие па-

<sup>38</sup> Цитата Орсона Уэллса, которой Франсуа Трюффо предваряет свою книгу «Фильмы моей жизни» (*Les films de ma vie/Films in my life*, 1981): «Я верю в то, что работа хороша в той степени, в которой она отражает того человека, который её создал».

узы, неожиданные сюжетные повороты, которые характерны для картин Рэя — как и для картин Манна, Олдрича или Брукса. Насилие оправдывается периодами созерцания, чередуется с ними, и оба элемента — насилие и созерцание — так тесно и тонко переплетены друг с другом, что отделить одно от другого без разрушения самой сущности фильма было бы невозможным. Эта двойственность подхода находит отражение и в диалектике мизансцен — они то предельно лаконичные, то задумчивые и медитативные.

Подобно любой другой революции, эта, скорее, объединяет людей в борьбе против чего-то, нежели сообразно с их внутренними глубинными убеждениями. Для нашей четвёрки необходимым и достаточным условием является то, что все они желают создавать кино, которое идёт в ногу со временем. Пусть и с разными акцентами, но все четверо в одно и то же время изображают яркую картину современного мира; те сцены, которые они изображают, вызывают в нас отклик благодаря чуть ли не физическому ощущению их точности.

Из всех четверых, без сомнения, Николас Рэй наиболее одарённый и таинственный, а также наиболее непредсказуемо поэтичный. Все его фильмы отмечены страстью к сумеречному свету, темам одиночества живых существ и невозможности человеческих отношений (и это не единственная вещь, роднящая его с Росселлини). Неприспособленные к враждебному миру, расстроенному возрождением примитивнейшего насилия, все его персонажи отмечены печатью нового больного века (*mal de siècle*), от присутствия которого не избавлены также и мы с вами.

Ричард Брукс, напротив, обращается к своему репортёрскому прошлому. Он проживает свою жизнь на уровне цивилизованного мира. Все его герои ведут одну и ту же борьбу за спа-

сение других от трусости и страха, чтобы сделать из них — против их воли, если это необходимо — настоящих мужчин. Энтони Манн в том же духе, но внутри традиционного контекста Запада, возрождает гимн воле и предприимчивости, сделавшим великим раннее американское кино. Оба они достойные преемники Хоукса, но оба лишены его спокойствия. Современные горечь и разочарованность трещинами расползаются по цементу классического.

Роберт Олдрич добивается гармонии путём расстановки точнейших диссонансов; его фильмы — это ясное лирическое описание упадка мира, бесстрастное, холодное, замкнутое. Фильмы Олдрича — это хроники финальных конвульсий того человеческого, что осталось в человеке посреди полностью искусственной вселенной, в которой природа, некогда перевозносимая в фильме «Апач» (*Apache*, 1954), практически полностью удалена (осталось только очищающее присутствие воды), и чей образ в этом искусственном мире, служащий вместилищем для театра или дурацкого триллера, превращает в удушливую картину; результат морального удушья, единственный выход из которого — невообразимое, сказочное разрушение. В качестве противопоставления традиционной морали действия, примеры которых мы видим в работах Рэя, Брукса и Манна, Олдрич предлагает свою мораль наоборот — не противоречащую расхожей морали, но подтверждающую её абсурдными методами. Истинными темами картин «Большой нож» (*The Big Knife*, 1955) и «Целуй меня насмерть» (*Kiss Me, Deadly*, 1955) являются именно разрушение морали и последствия этих разрушений.

Так что же мы можем сказать о смысле этой революции? Он в том, чтобы прекратить долгий период подчинения законам рынка и открыто восстановить связи с традициями, зало-

женными в 1915 году Гриффитом и студией Триэнгл<sup>39</sup>, чья витальность тайно питала работы старых мастеров Голливуда — Уолша, Видора, Дуона и, конечно, Хоукса; возвращение к лиризму, мощным чувствам, мелодраме (зрители в маленьких залах фыркают на фильмах Рэя, как они уже однажды фыркали на картинах Алана Дуона); повторное открытие широты жестов, вывод наружу самых грубых и спонтанных эмоций; а если коротко — возвращение к искренности и простоте.

Таким, без сомнения, будет будущее кинематографа, в том смысле, что искренность, родственная пронизательности — это закономерный ответ хитрости и трюкачеству профессиональных сценаристов. Рэй, Брукс, Манн и Олдрич, каждый по-своему, но простаки: Рэй по-детски ясно и открыто смотрит на своих вызывающе скромных героев; Брукс и Манн анахронично честны в построении мизансцен; и, наконец, Олдрич, с его пристрастием к простой искренней игре актёров и безыскусным использованием спецэффектов.

Годами кино уничтожалось излишним умствованием и тонкостью. Наконец-то Росселлини вышиб дно; но порывы свежего воздуха долетают до нас и из-за океана.

*Перевод с английского Александры Стуккей*

## **Notes on a Revolution**

### **Jacques Rivette**

---

39 «Триэнгл Фильм Корпорэйшн» (*Triangle*) — студия, сформированная в 1915 году для производства и распространения фильмов основных режиссёров того времени — Дэвида Уорка Гриффита, Томаса Инса и Мака Сеннета. Студия прекратила свое существование в 1918 году после ухода Гриффита и Сеннета и убытков компании, вызванных провалом фильма «Нетерпимость» (*Intolerance*, 1916).

Впервые статья опубликована в *Cahiers du cinéma*, № 54  
(Рождество, 1955). — С. 17–21.

Доступ к оригиналу статьи:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/revolution.html>

## Статья 8

Жак Риветт

Рука<sup>40</sup>



*Предпоследний кадр из фильма Фрица Ланга  
«По ту сторону разумного сомнения»*

Первый момент, первые несколько минут фильма, с которым сталкивается ничего не подозревающий зритель — это схе-

<sup>40</sup> Данный обзор фильма Фрица Ланга «За пределами разумного сомнения» известен во Франции как «*Invraisemblable vérité*» («Неправдоподобная правда» или «Невероятная правда»). Слово *vraisemblable* переведено здесь как «разумный» в соответствии с игрой слов Риветта во французском заголовке — *при-мечание Джонатана Розенбаума*.

матический или, точнее, описательный аспект, тотчас принимающий форму раскрытия образов; как если бы то, что мы видели, было меньше мизансцены, задуманной в сценарии, чем даже при простом чтении этого сценария, представленного нам как есть, без прикрас, без каких-либо личных комментариев со стороны того или иного рассказчика. Так возникает соблазн говорить об исключительно объективной мизансцене, если такое вообще возможно; следовательно, разумней посчитать это неким приёмом и подождать, чтобы понять происходящее.

Второй момент, кажется, подтверждает данное впечатление — умножение отрицаний, лежащих в основе самой концепции фильма, и, возможно, её составляющих. Нарочитое отрицание рациональности как в разработке сюжета, так и в других слишком искусственно созданных элементах — в экспозиции и атмосфере, которые обычно помогают сценаристам по всему миру выписать в десять раз более капризные в постановке этапы сюжета, чем они же, но без соответствующих затруднений. Никаких уступок в изображении повседневности и деталей, никаких замечаний о погоде, фасоне платья или снисходительности жеста; если кто-то узнаёт о марке косметики<sup>41</sup>, то лишь для целей сюжета. Мы полностью погрузились в мир необходимости, и тем очевиднее, что он столь органично сосуществует с деспотизмом посылок; Ланг, как хорошо известно, всегда ищет истину по ту сторону рациональности, и здесь он ищет её за порогом неразумности. Ещё одно отрицание наравне с первым не менее колоритно: ценители не найдут в фильме тех забавно нарисованных силуэтов, искрящихся остроумием отве-

---

41 В фильме Ланга одной из улик обвинения была косметика для тела (*Body make-up "Fosters" № 9*) — примечание переводчика.



тов или потрясающих нюансов, что указывает скорее на удивление, чем на изобретательность, которая сегодня, после многих других художников, делает репутацию режиссёрам вроде Люмета или Кубрика. Кроме того, все эти отрицания выполняются с каким-то пренебрежением, в котором некоторые спешат увидеть презрение режиссёров к своему делу — и почему бы так не думать, но лишь по отношению к такому роду зрителей?

Но потом, когда фильм продвигается по выбранному пути, эти первые впечатления находят своё оправдание. Разъяснительный тон оказывается единственно верным с тех пор, как вся информация по проблеме, а на самом деле двум проблемам, была нам предложена: первая исходит из сценария, и, будучи совершенно ясной, не требует сейчас остановки на ней; вторая, более скрытая, могла бы быть рационально сформулирована следующим образом: при определенных условиях температуры и давления (в нашем случае — трансцендентальном порядке опыта), способно ли хоть что-то человеческое выжить в такой атмосфере? Или, выражаясь скромнее, какая часть жизни, пусть даже бесчеловечной, способна существовать в квази-абстрактной вселенной, которая, тем не менее, располагается в пространстве возможных вселенных? Иными словами, это проблема научной фантастики. Для тех, кто сомневается в данной послылке, я хотел бы предложить сравнение между этим фильмом и «Женщиной на Луне» (*Frau im Mond*, 1929), где сюжет послужил Лангу в первую очередь как предлог для своего первого опыта построения *замкнутого* в себе мира.

В этот момент вмешивается театр (театральный эффект — *coup de théâtre*): границы проблемы резко меняются за пять минут до развязки, приводя в ужас декартовых духов, едва ли

признающих технику диалектической инверсии. Хотя решения также могут показаться изменёнными, это лишь кажимость. *Пропорции остаются неизменными*, а все условия выполняются — поэзия делает это возможным. Что и требовалось доказать.

Слово «поэзия» может нас удивить, будучи едва ли ожидаемым здесь термином. Я пока его оставляю, так как не знаю другого такого термина, лучше выражающего это внезапное слияние в единой вибрации всех элементов, до сих пор сохраняющихся отдельно от абстрактной и дискурсивной цели. Итак, давайте перейдём к самым прямым выводам.

Один из выводов я уже упоминал — это реакция публики. Очевидно, что фильмы, выступающие полной противоположностью идее «развлекательного вечера», такие как «Приговорённый к смерти бежал» (*Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut*, 1956) [Брессона] или «Не тот человек» (*The Wrong Man*, 1956) [Хичкока], не вписываются в весёлые субботние выходные. В них, если я смею так выразиться, дышится разреженным воздухом горной вершины — с риском задохнуться; никто и не ожидал бы меньшего от радикального нарушения границ одним из самых непримиримых духов сегодняшнего времени, чьи последние фильмы уже подготовили нас к данному *перевороту* абсолютного понимания.

Другое возражение я принимаю ближе к сердцу — то, что этот фильм является исключительно отрицательным, и настолько эффективен в своих разрушительных аспектах, что, в конце концов, заканчивается самоуничтожением. Это обоснованно. Наверное, в разговоре об отрицании я был несколько неточен: на самом деле «деструкция», именно то слово, которое я должен был использовать. Деструкция сцены: поскольку

отсутствие сцены есть обращенность её к себе ради себя; всё что существует — это серии чистых моментов, в которых всё, что поддерживается, является аспектом опосредования; всё, что может определить или актуализировать их в бóльшей конкретности, не отчуждается и не подавляется (Ланг не Брессон), но обесценивается и сводится к состоянию чистой пространственно-временной референции, лишённой своего воплощения. И даже деструкция персонажей: в действительности каждый из них является не более чем тем, что он говорит и делает. Кто *есть* Дана Эндрюс, Джоан Фонтейн, её отец? Подобные вопросы больше не имеют никакого смысла, поскольку персонажи потеряли все свои индивидуальные качества, они не более чем *представления* о «человеческом». Но в результате, из-за потери индивидуальности они оказываются более человечными. И тут мы находим первый ответ: что остаётся от человечности? Теперь существует только чистая человечность, тогда как феллиневские эксгибиционисты немедленно редуцируют человечность, компрометируя её своей ложью и буффонадой (обман обязателен, когда кто-то пытается *воссоздать* некую экстраординарную ситуацию; шутовство тем отвратительней, что претендует на «реалистичность» вместо простого кривляния). Всякий, кого не трогает такой фильм, взывающий к сочувствию, не разбирается не только в кино, но и в человеке.

Странно, что этот разрушитель, приводящий нас к такому выводу, в тоже самое время заставляет нас возобновить возражение в обратном: если это негативистский фильм, он может быть таким только в режиме *чистой негативности*, что, конечно же, также является и гегелевским определением интеллекта<sup>42</sup> .

---

42 Мне известно возражение, которое, несомненно, будет предъявлено: то, чем мы здесь занимаемся, всего лишь классическое устройство детективного ро-

---

мана [в книге *Cahiers du Cinéma: The 1950's Neo-Realism, Hollywood, New Wave* (1985) под редакцией Джима Хильера (*Jim Hillier*) после статьи Риветта приводится пояснение, что точка зрения Риветта на «классическое устройство детективного романа» сформирована на основе работы Tzvetan Todorov *The Poetics of Prose*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1977 — *примечание Алексея Тютюкина*], в частности то, что второстепенные различия изображают внезапное драматическое откровение, в котором базовые посылки переворачиваются с ног на голову или оказываются подменены. Но тот факт, что мы обнаруживаем идею о «вмешательстве театра» (*coup de théâtre*) в сценарии *всех* последних важных фильмов, может означать лишь одно — то, что на первый взгляд соответствовало произволу спектакля, на самом деле было необходимостью, и что все эти фильмы, вопреки тематическому разнообразию, несомненно, предполагают точно такой же внутренний процесс, который Ланг производил над своим непосредственным объектом. Таким же образом, как наполняется реальностью досье, связывающее Ван Страттена и Аркадина, только тогда, когда его опровергнут в своём первоначальном виде; страх шантажа Ирены в «Страхе» (*La paura*, 1954) Росселлини наполняется реальностью только тогда, когда мы узнаём, что задумано её мужем; только так необходимость диалектического движения делает вероятным воскрешение в «Слове» [Дрейера] (*Ordet*, 1955), пожертвование в «Золотой карете» [Ренуара] (*Le carrosse d'or*, 1952), превращение в «Стромболи» (*Stromboli*, 1950) [Росселлини] — Росселлини, Ренуар и Дрейер откровенно презирали любые внешние оправдания этого окончательного поворота. С другой стороны очевидно, что отсутствие данного движения является самым серьёзным недостатком в сценарии таких фильмов как «Око за око» [Андре Кайята] (*Oeil pour oeil*, 1957) или «Шпионы» [Анри-Жоржа Клузо] (*Les espions*, 1957), и что чувство неудовлетворённости, оставленное фильмами «Приговорённый к смерти бежал» (*Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut*, 1956) [Брессона] или «Не тот человек» (*The Wrong Man*, 1956) [Хичкока], в других отношениях совершенных, вероятно, не имеет другой причины. Нет движения, которое включало бы элемент противоречия, столь чуждого Хичкоку или Брессону (достаточно вспомнить, например, «Подозрение» (*Suspicion*, 1941) или «Дамы Булонского леса» (*Les dames du Bois de Boulogne*, 1945), и ни то, чтобы он полностью отсутствовал в их самых последних фильмах, хотя он в них есть, но скорее косвенно и никак не подчинен строгой концепции. В побеге Фонтейна присутствует элемент удачливости, но больше как отдельное логическое следствие его упорства; его успех никогда не казался чем-то ещё, кроме как справедливо достигнутым доказательством теоремы (ошибка, никогда не совершаемая великим кинорежиссёром человеческих устремлений — сравните окончания «Лица со шрамом» (*Scarface*, 1932), «Иметь и не иметь» (*To Have and Have Not*, 1944), «Красной реки» (*Red River*, 1948) [Хоукса] и других). Или, опять же, надо просто сравнить чудо в фильмах «Не тот человек» и «Путешествие

Трудно найти точную формулу для характеристики личности Фрица Ланга (лучше всего забыть идеи, подобные тем, что предложил Клузо). Режиссёр-экспрессионист, дотошный в выборе декораций и освещения? Надо бы более кратко. Величайший архитектор? Кажется, мы всё дальше и дальше от истины. Выдающийся мастер в работе с актёрами? Несомненно, но кто ещё? Вот что я предлагаю: Ланг — приверженец той концепции кино, в которой считается, что в связи с ним [кино] нельзя говорить об абстракции или стилизации, не впадая в ошибку, но по необходимости (необходимость, которая должна быть в состоянии противоречить сама себе, не теряя своей реальности), причём не внешней необходимости (режиссёра, например), но производной от реального движения концепции. Это подходит для зрителя, берущего на себя ответственность не только за мысли и «мотивы» персонажей, но и за такие движения изнутри, схватывающего феномены исключительно при их появлении; это подходит тому, в Италию» (*Viaggio in Italia/Voyage to Italy*, 1954) [Росселлини], чтобы увидеть столкновение двух диаметрально противоположных идей, не только прощения (в первом фильме — награда за усердие в молитве; во втором — одновременно отчаяние, чистый свет избавления, основанный на грубой вере, не подозревающей о себе), но и свободы, и что эта озабоченность вместе с необходимостью — или с логикой, используя один из любимых терминов Росселлини — доводится до такой дистанции от этих кинорежиссёров, что лучше утверждает свободу персонажей и, попросту говоря, делает её возможной; с другой стороны свобода совершенно невозможна в произвольных мирах Кайятта или Клузо, в которых могут существовать только марионетки. Мне кажется, то, что я говорю о современных режиссёрах, также верно и для всего кинематографа, начиная с работы Фридриха Вильгельма Мурнау — так «Восход солнца» (*Sunrise*, 1927) остаётся прекрасным примером строгой диалектической конструкции. Однако в этом я не претендую на открытие новых горизонтов (см. среди прочих статью Александра Астриюка «Кинематограф и диалектика» (*Cinéma et dialectique*)) — примечание Жака Риветта.

кто знает, как превратить внутренне противоречивые моменты в концепцию. Каков тогда это фильм в действительности? Выдумка, притча, математическое уравнение, план? Ни одно из перечисленного, а просто изображение *эксперимента*.

Я понимаю, что ещё не упомянул тему этого эксперимента, а она также не лишена интереса. Исходной точкой выступает единственно новая, по-настоящему довольно искусная вариация на тему смертного приговора: ряд вызывающих осуждения обстоятельств могут отправить невинного человека на электрический стул — более того, хотя невинный в итоге оказывается виновным, однако, по его собственным словам, только после того, как его невинность была фактически признана; отсюда, тщетность человеческого правосудия, отсутствия судьи и так далее. Но скоро это начинает казаться слишком поверхностным: развязка сопротивляется столь лёгкой редукции, и сразу же приводит ко второму действию: не может быть никаких «не тех людей», все люди виновны априори, и тот, кто ошибочно получил отсрочку в исполнении смертного приговора не способен обезопасить себя от внезапного обвинения. То же самое действие переносит нас в безжалостный мир, где всё отрицает прощение, где грех и наказание непреодолимо связаны, и где единственно возможным отношением создателя должен быть один из типов *тотального презрения*. Но подобное отношение трудно вынести: в то время как великодушие оставляет за собой доступ к неизбежной утрате своих иллюзий, доступ к разочарованию и горечи, презрение же в конечном итоге может

встретить только приятные сюрпризы и понимание — но не то, что человек не презираем (он остается таковым), но, возможно, то, что он презираем не столь сильно, как можно было предположить.

Итак, всё это заставляет нас пройти второй этап и, наконец, попытаться достичь истины за его пределами. Но в каком порядке это возможно сделать?

Я думаю, что нашёл решение: вероятно бессмысленно пытаться сопоставлять последний фильм Фрица Ланга с его более ранними работами, такими как «Ярость» (*Fury*, 1936) или «Живём только один раз» (*You Only Live Once*, 1937). Что на самом деле мы видим в каждом конкретном случае? В ранних фильмах, невиновность несла на себе все признаки вины; здесь же вина несёт на себе все признаки невиновности. Возможно, кто-то не замечает что эти фильмы об одних и тех же вещах, или, по крайней мере, задают один и тот же вопрос? По ту сторону видимостей, что есть вина и невиновность? Кто когда-либо в действительности был виновен или невиновен? Если существует абсолютный ответ, то исключительно негативный; тогда каждый создаёт для себя свою собственную истину, однако она может быть необоснованна. В последнем кадре герой, наконец, *осознает себя* невиновным или виновным. Справедливо это или нет, и что это значит для него?

Вспоминая последние строки из «Голосов безмолвия» [Андре Мальро] (*Les voix du silence*, 1951): «Гуманизм — это не значит говорить о том, что я сделал и прочее», давайте поприветствуем судорожно сжавшуюся руку в предпоследнем кадре, но и неизбежно спокойную перед

помилованием — руку, которая не вызывает даже дрожи в этой самой тайной форме власти и славы человеческого бытия.

*Перевод с английского Сергея Асоскова*

**The Hand (Review of Beyond a Reasonable Doubt)  
Jacques Rivette**

Впервые статья опубликована в *Cahiers du cinéma*,  
№ 76 (ноябрь, 1957). — С. 48–51.

Доступ к оригиналу статьи:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/thehand.html>

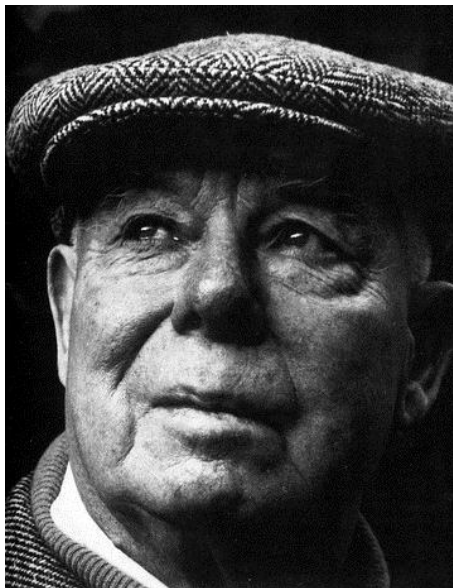


## Статья 9

---

Жак Риветт

### Избранные комментарии о Ренуаре



*Жан Ренуар*

*(фотопортрет Анри Картье-Брессона)*

#### **«Блед» (*Le Bled*, 1929)**

Ещё одна заказная работа, выполненная в том же легком духе, что и «Городской турнир» (*Le tournoi dans la cité*, 1929). Свобода, предоставленная простотой сценария, была употреблена Ренуаром на создание приключенческого фильма в американском стиле, столь любимым им в юности. «Блед», продолжая традицию Дугласа Фэрбенкса в годы его работы со студией *Triangle*, начинается как комедия, а продолжается

вихрем приключений с сентиментальной линией. Сам Пьер (Энрик Риверо), скованный и неуклюжий парень, воспламеняющийся при виде угрозы любимой, напоминает Фэрбенкса. Несколько серьёзных сцен проходят без нарушения общего живого темпа: традиционная любовная сцена (под дождем, среди овец), уже сверкает несколькими каплями из «Реки» (*Le Fleuve/The River*, 1951), а наказание негодяя, ослеплённого соколом, позволяет Ренуару пролить иной, более терпкий поток — «эту священную кровь», по-прежнему бывшую его наваждением.

### **«Красная шапочка» (*Le Petit Chaperon Rouge*, 1929)**

Режиссёр Альберто Кавальканти, сценарий Кавальканти и Жана Ренуара

Воскресное развлечение в духе «Чарльстона»; однако воскресенья Ренуара устроили бы всякого ярмарочного художника, вдруг пришедшего установить свой мольберт на его территории. Более чем фривольная история, эстетика дебоша или оргии, этакий фавнический Мак Сеннетт. Ренуар или Кавальканти? Праздный вопрос, или по крайней мере отвечающий сам на себя. Скажем так, один из них держал камеру, снимая, как за едва одетой Катрин Хесслинг ухлёстывал другой — лихой собрат красавца-гусара из «Маленькой продавщицы спичек» (*La petite marchande d'allumettes*, 1928), который в конце уносит её на воздушном шаре, ухватив за панталоны.

### **«Тоска» (*La Tosca*, 1940)**

Режиссёр Карл Кох; пять сцен Жана Ренуара; сценарий Лукино Висконти, Ренуара и Коха

Или прерванный шедевр. Нет, мы совсем не хотим умалить значение всегда точной и временами выдающейся режиссуры Карла Коха, независимо от того, следовала ли она планам Ренуара. Ему принадлежат широкие линии движения в часовне и финальная сцена казни, где кадр, следующий в пропасть за Тоской, завершается видом Рима. В этой мастерски сделанной работе нет ничего, что снижало бы планку, заданную в начале, но также ничто не сохраняет и очарования пяти или шести начальных кадров ночной скачки, где оживает волшебная барочная феерия. Под пристальным взглядом камеры кажется, что камни пульсируют и сливаются с движением драмы. «Тоска» уже не реалистическая опера. Это реальность стала оперой.

### **«Женщина на пляже» (*The Woman on the Beach*, 1947)**

Первый из трилогии шедевров. Хотя и укороченный по сравнению с оригиналом (режиссёрской версией), он настолько же полно передает авторский замысел, как, скажем, «Алчность» (*Greed*, 1924) Эриха фон Штрогейма<sup>43</sup>. И если существовал когда-либо режиссёр, у кого вне зависимости от внимания, уделяемого им композиции, каждая часть воссоздает образ целого, то это Ренуар.

«Женщина на пляже», более чем любая другая работа Ренуара, напоминает фильмы Фрица Ланга (и Ланг вскоре возвратил комплимент<sup>44</sup>), но это сходство только внешнее. Трагедия «Женщины на пляже» происходит не из неумолимого движения некоей силы или судьбы, как

---

<sup>43</sup> «Алчность» была урезана с десяти часов до двух. О сценах, вырезанных из «Женщины на пляже», см. *Cahiers du cinéma*, № 34.

<sup>44</sup> Сняв «Человеческое желание» (*Human Desire*, 1954).

в фильмах Ланга, а, наоборот — из застылости и неподвижности: каждый из трёх персонажей застыл в ложном образе себя и своей страсти. Слепой художник, запертый в пространстве, с одной стороны ограниченном ритмичным движением волн, потерялся в своих холстах, так же как и Райан и Джоан Беннетт, потерявшиеся в чисто плотском наваждении. Пожар разбивает заклятие и возвращает их к реальности.

«Женщина на пляже» являет собой результат того, что можно было бы назвать вторым ученичеством Ренуара. Техническая изысканность совершенно забыта. Движения камеры, скупые и быстрые, пренебрегают верхней границей кадра в пользу планов на уровне глаз, угловых смен планов и классических последовательностей плана-контрплана в диалогах. Отныне Ренуар излагает факты, один за другим, и красота появляется из неумолимости их следования. Мы не видим ничего, кроме простой последовательности действий. Каждый кадр — событие. Последующие фильмы Ренуара, хотя и выглядят более изощрёнными, основаны на этой простой структуре, и в наиболее интенсивные моменты всё богатство приемов в них отодвигается, чтобы дать ей выйти на первый план.

Следует ли предпочесть пышные «Страсти» «Хорошо темперированному клавиру»? Возможно, но, если существует кинематограф в чистом виде, то это «Женщина на пляже».

### **«Река» (1950)**

Всякий великий фильм — это отражение опыта, в том смысле, что он идёт от частного к общему. Не сводя проти-

воречия к конкретному конфликту, где они постепенно увязают, он тем не менее остается в рамках ситуации до момента наивысшего её напряжения, где вдруг открывается совершенно другой мир.

Путешествие в Индию вместо традиционного путешествия в Грецию. Однако Ренуар и Росселлини отправляются не к берегам экзотической страны, а к колыбели всех индоевропейских цивилизаций. Они хотят, чтобы Индия вернула им первоначальное чистое звучание мира, утерянное в нестройном концерте нашей жизни.

Вместе с «Путешествием в Италию» (*Viaggio in Italia*, 1954) Росселлини и, возможно, тем, чем мог бы быть фильм «Да здравствует Мексика!» (*Que Viva Mexico!*, 1931) Эйзенштейна<sup>45</sup>, «Река» — единственный пример фильма, строго рефлекслирующего над самим собой, и где нарративное содержание, социологические описания и метафизические темы не просто отвечают друг другу, но взаимозаменяемы в каждой детали. «Мы — часть мира»: три лодки, три девушки одновременно достигают центральной точки, где все противоречия взаимоуничтожаются, где рождение и смерть, дар и отказ, обладание и лишение имеют одинаковую ценность и значение. Тот, кто забывает себя, себя находит; кто сдается, побеждает. Приключение Гарриетты — это также история смерти, которая при этом и рождение; то есть история преобразования, аватара. Так плотник

---

45 С. М. Эйзенштейн так и не завершил фильм «Да здравствует Мексика!», материал которого был отснят в 1931–32 годах (часть материала погибла при пожаре). В 1979 году Григорий Александров и Никита Орлов сделали восстановленную версию этого фильма, следуя замыслу Эйзенштейна; в 1998 году на основе материала Олег Ковалов сделал авторскую версию под названием «Мексиканская фантазия» — *примечание переводчика*.

становится Богом; Кришна становится плотником. Этот фильм, наиболее богатый на метафоры, говорит в конце концов исключительно о самой метафоре, то есть об абсолютном знании.

### **«Французский канкан» (*French Cancan*, 1954)**

Среди последних Ренуаров, «Французский канкан» более всего любим дилетантами и менее всех ценится знатоками. Интересно, почему? Конечно, это наскоро снятый, переходный фильм; изрезанный вдоль и поперек, и с навязанными Ренуару главными актёрами. Однако Ренуар не единственный раз снимал в таких условиях. Возможно, маленькой антрепризы совсем не те, что у крупных студий, роскошные декорации требуют другого оборудования, чем камерные интерьеры, а звёздные актёры — совсем не то, что близкие друзья, но все эти мелочи уносятся тем же щедрым потоком, что и всегда, и волей-неволей сливаются в унисон.

Величие этой оды плотским удовольствиям заключается в первую очередь в ее неимоверном архаизме, — активном, агрессивном архаизме. Было удивительно, после чистой музыки «Золотой кареты» (*Le carrosse d'or*, 1952), услышать эти простонародные напевы; однако спустя два года стало ясно, что этот фильм был необходимой связкой между «Золотой каретой» и «Еленой и мужчинами» (*Elena et les hommes*, 1956). А затем оставался только один шаг от «священной проституции театра», о которой говорил Бодлер, до апофеоза борделя, и Ренуар делает этот шаг с радостью. Бесстыдство есть в каждом великом фильме; Ренуара оно вдохновляет, он оправдывает танцовщицу

так же, как актрису; одну за обнажение ног, другую — за обнажение души.

Его герои, так же как и он сам, отказываются от этого выбора. Работы Ренуара постоянно вызывают в памяти эти строки из «Послеполуденного отдыха фавна» Малларме:

Мой грех лишь в том, что я, их страхи поборов,  
Лобзаньем разделил лохматый бугорок  
Что боги берегли так крепко сжатым впрок...<sup>46</sup>

(Это также и грех Елены, которая будет наказана за него лишь одним любовным успехом — с красавцем-цыганом). Короче, это пантеизм, который учит не отделять чувственное от духовного, «Французский канкан» от «Золотой кареты». Во всем этом есть некая горечь, но также и наслаждение не весело, являясь только половиной, пытающейся стать иллюзией целого.

Нет, Пан не спит. Лихорадочное возбуждение финального канкана вызревает в течение всего фильма, и временные провалы этого движения ему не мешают. В этом вихре женщин и исподнего можно услышать самый триумфальный гимн, который кинематограф когда-либо посвящал собственной душе, движение, которое, нарушая правила, создаёт их.

То же тесное переплетение искусства жизни и искусства поэзии, что показано в «Реке» и «Золотой карете», есть также и во «Французском канкане» — оно просто выступает под другой маской. «Французский канкан» — это сокровенный театр, высокая комедия, играемая Ренуаром

46 Перевод Александра Солина — примечание переводчика.

для самого себя. И теперь всё готово для появления Елены в «Елене и мужчинах», мелодраме во французском стиле, в которой страсть одерживает победу над происками сердца... Не сомневайтесь, Елена уже почти здесь.

*Перевод с английского и французского Всеволода  
Миттелло*

**On Renoir: Select Commentary  
Jacques Rivette**

Впервые статья опубликована в *Cahiers du cinéma*, № 78 (Рождество, 1957). — С. 65, 78, 82–83, 85.

Доступ к оригиналу статьи:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/JRonJR.html>



## Статья 10

---

**Жак Риветт**

### **Сегодняшний взгляд на Мидзогути**

Как обсуждать Мидзогути, не попав в двойную ловушку жаргона специалиста или гуманиста? Возможно его фильмы вырастают из традиций или духа театра Но или Кабуки, но кто же должен открыть нам глубокое значение этих традиций, и не тот ли это случай, когда пытаются объяснить неизвестное через непознаваемое? Несомненным является то, что искусство Мидзогути основано на игре личной гениальности в контексте драматической традиции.

Но есть ли желание приблизиться к ней с точки зрения национальной культуры, и найти то главное, те великие универсальные ценности, которые сделают нас мудрее?

То, что люди остаются людьми, где бы не находились — мы можем это предсказать; удивление же этому факту говорит лишь о нас. Но эти фильмы рассказывают нам на чужом языке истории, которые совершенно чужды нашим обычаям и образу жизни — так пусть рассказывают на знакомом нам языке. Каким? Тем единственным языке, к которому режиссёр должен стремиться, когда всё сказано и сделано — языке мизансцены. Для современных художников африканские фетиши не открылись через преобразование их в идолы, а через то, что эти необычные объекты превратили в скульптуры. Если музыка является универсальным языком, то же самое относится и к мизансцене — ей, а не японскому языку придётся учиться, чтобы понимать «Мидзогути». Язык становится общностью, но у Мидзогути он доведен до степени той чистоты, которую наш западный кинематограф знал лишь в редких случаях.

Некоторые возразят: почему же именно Мидзогути следует выделять из тех опасных исследований, которые являются совокупностью нашего видения японского кино? Ведь японский кинематограф — всё же иностранный? Это относится именно к языку, но разве это не то же самое, что нам говорят другие режиссёры — ведь экзотика является лишь поверхностным отличием, которое отделяет Тадаси Имаи («Полуденная тьма»/*Mahiru no anko*) от [Андре] Кайята, Хэйноскэ Госё («Там, где видны фабричные трубы»/*Entotsu ni mieru basho*) — от [Жака] Беккера, Микио Нарусэ («Мать»/*Okaasan*) — от [Жан-Поль] Ле Шануа, Тэйноскэ Кинугаса («Врата ада»/*Jigokumon*) — от Кристиана-Жака, Со [Сатори] Ямамура («Краболов»/*Kanikôsen*) — от Раймона Бернара. Мы, возможно, оставляем в стороне Канэто Синдо («Дети Хиросимы»/*Gembaku no ko*) и Кейсуке Киносита («Ты была подобна дикой хризантеме»/*Nogiku no gotoki kimi nariki*); незнание их особенностей, однако, должно относиться больше к изысканности, чем к импульсу личного голоса. Это, в общем, отлично индексированный язык западного кинематографа — классическим примером этого является Куросава, который переходит от европейской классики к современным «приключенческим» фильмам с раздражением и аффектированным отсутствием чувства юмора [Клода] Отан-Лара. Более того, достаточно сравнить его самурайские фильмы с историческими фильмами Мидзогути, в которых напрасно искать хотя бы след дуэли или малейший самурайский рык (те «живописные» качества, которые сделали столь лёгким успех «Семи самураев», и которые мы сейчас можем проанализировать, не являлись ли они направленными на экспортный рынок), и в которых острое ощущение прошлого достигается с помощью замешательства и почти росселлиниевской простоты.

Но довольно сравнивать — соревнование «Куросава-Мидзогути» сегодня несколько неуместно. Пусть последние чемпионы Куросавы отказываются от матча — ведь можно лишь сравнивать то, что сопоставимо и равно по уровню своих амбиций. Мидзогути только придаёт смысл определенному языку и миру, которые соответствуют только ему.

Мидзогути очаровывает нас, потому что он не прикладывает никаких усилий, чтобы нас очаровать, и никогда не идёт ни на какие уступки для зрителя. Кажется, он единственный из всех японских режиссёров, который остаётся в рамках собственных традиций (Янг Квей Фэй является частью японского национального репертуара также, как наш Сид); ещё и единственный, кто может претендовать на истинную универсальность, которая вырастает из индивидуального.

Его мир — это мир без возможности что-то исправить, но в то же время судьба в нём не выносит приговора — это ни Рок, и ни Месть фурий. В его мире существует не покорное принятие, но путь к примирению; что же такое присутствует в историях десяти фильмов, что имеет значение для нас? Всё в них происходит в чистом времени, которое является вечным настоящим: сегодняшнее, прошлое и будущее часто смешивают свои воды и по всей их продолжительности проходит одно и то же размышление; всё заканчивается безмятежной радостью того, кто завоевал иллюзорные феномены перспективы. И только напряжение сохраняется в непобедимой линии, поднимающейся к определенному уровню экстаза, «соответствию» тех финальных нот, тех гармоний, которые длятся без конца и никогда не завершаются, но исчезают вместе с дыханием музыканта.

Всё окончательно соединяется воедино в поиске центрального места, где воображаемое и то, что мы называем «природой» (или стыдом, или смертью), примираются с человеком — в поиске, подобном поискам высокого немецкого романтизма, Рильке или Элиота; это также относится и к камере, которая всегда размещена в определённой точке таким образом, что её малейшее движение может изогнуть все линии пространства и отвернуть тайное лицо мира и его богов.

Искусство интонации.

*Перевод с английского Алексея Тюткина и Марины Радовелюк*

### **Mizoguchi Viewed From Here**

**Jacques Rivette**

Впервые статья опубликована в *Cahiers du cinéma*, № 81 (март, 1958). — С. 28–32.

Доступ к оригиналу статьи:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/mizoguchi.html>

## Статья 11

---

Жак Риветт

### Серьёзный взгляд на смерть

«Завещание Орфея» — это фильм поэта, что равнозначно высказыванию: «Он необходим, только я не знаю, зачем»<sup>47</sup>. Впрочем с другой стороны я всё же знаю: он необходим нашему французскому кинематографу, который на сегодняшний момент нуждается не в талантливых людях, но в некоем умолчании или отсутствии, которым является поэзией. Что такое поэзия? То, что всегда было вне стиля, не привязано ни к какой моде, но связано с бедностью, превращающейся в богатство, хромотой, превращающейся в танец; словом, поэзия — счастливая нищета. Поэт, прежде всего, должен заново изобретать простоту и реализм — и Кокто переизобретает документальный фильм, точно так же, как Жорж Франжю, работая с Фрицем Лангом, переизобретает способ съёмки.

Обратная съёмка, замедленное движение, прихотливые появления и исчезновения, обращение к специальным эффектам, когда это необходимо для незабываемого эффекта — так рождается искусство создания вневременных образов.

В известной статье «Неявная критика» (*L'essai de critique indirecte*, 1932) Кокто сравнивал Пикассо и Де Кирико — живописца-поэта (*painter-poet*) и поэта-живописца (*poet-painter*). Режиссёр и поэт со времен «Двухглавого орла», которого, в конце концов, изящество обязало преобразиться согласно собственному завещанию в поэта и режиссёра «Крови поэта»,

<sup>47</sup> Кокто как-то сказал: «Поэзия необходима. Только я не знаю, зачем...» (Более полный перевод этой фразы Жана Кокто: «Я знаю, что поэзия необходима, только не знаю, зачем». Jean Cocteau *Je sais que la poésie est indispensable, mais je ne sais pas à quoi*).

всецело, но неудачно увлѣк попыткой нарисовать розы, не являющиеся его автопортретом. Но снова тот же Орфей, тот же Эдип — на школьной доске или экране, возвращающийся, чтобы посмеяться над фальшивым слепцом с разрисованными веками, братом той маски с живыми глазами, которую освободил Франжю, отпустив бродить среди нас<sup>48</sup> .

Художник — одновременно тревожный и умиротворѣнный. Вы совершенно вольны поиздеваться над трактатом о поэтической моральности, который является аналитическим и методическим описанием осуждений, искушений и возможностей поэта, объяснений и того, почему он всегда должен принимать слово «омертвление» в самом прямом смысле. Это отчаянное усилие человека — придать смысл абсурду, которым является искусство, — усилие, пронизывающее работы Рея или Мидзогути. Кокто и Франжю пытаются штурмовать крепость разбушевавшегося абсурда, но лишь затем, чтобы заново обнаружить за ней человека. «Возьмите этот цветок... Но этот цветок — мёртв» — странный способ игры в классики, но он заставляет нас внезапно совершить прыжок, оттолкнувшись обеими ногами — «Не всегда можно вернуть к жизни то, что любишь» — и приземлиться точно в цель. В конце концов, этот фильм прекрасен, потому что он — о человеке, который знает, что скоро умрѣт, и всё же независимо от этого знания не в силах принять смерть всерьѣз, как бы сильно он не желал этого достичь. Абсурд и изящность — две стороны одной монеты, которую он

---

48 Риветт в этом абзаце строит свой текст на сравнении образа Жана Кокто из фильма «Завещание Орфея» (*Le testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!*, 1960), когда он лежит на земле с закрытыми глазами, на веках которых нарисованы другие глаза, и образа Эдит Скоб из фильма Жоржа Франжю «Глаза без лица» (*Les yeux sans visage*, 1959), героине которой пересаживали кожу с лиц других девушек — *примечание переводчика*.

бросает в свою ночь и которая падает в нашу собственную темноту.

*Перевод с английского Алексея Тюткина и Марины Радовелюк*

**Death Taken Seriously**

**Jacques Rivette**

Впервые статья опубликована в *Cahiers du cinéma*, № 106 (апрель, 1960). — С. 47–48.

Доступ к оригиналу статьи:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/cocteau.html>

## Статья 12

---

**Жак Риветт**

### **Об отвращении**

«Капо́» (*Carò*, 1960) — итальянский фильм Джилло Понтекорво

Авторы сценария: Франко Солинас и Джилло Понтекорво

Оператор: Александр Секулович

Музыка: Карло Рустичелли

В ролях: Диди Перего, Джанни Гарко, Сюзан Страсберг, Лоран Терзиефф, Эммануэль Рива

Производство компании: *Vides, Zebro, Francinex*, 1960

Распространение: *Cinédis*

По крайней мере, трудно себе представить, что можно взяться за съёмки фильма на такую тему (концентрационные лагеря) не для того, чтобы задаться определёнными извечными вопросами — и хотя всё происходит между прочим, в соответствии с обстоятельствами, по глупости или по трусости Понтекорво решительно отказался их задавать.

Например, вопрос, касающийся реализма. По многим причинам, которые совсем несложно понять, абсолютный реализм — или то, что представляется реализмом в кино — в этом фильме невозможен: любая попытка пойти в направлении реализма, конечно же, *не приводит к цели* (она — безнравственна), любая попытка реконструкции событий или использование жалкого гротескного грима, любой традиционный подход к «зрелищу» приведёт к вуайеризму и порнографии. Режиссёр обязан сделать фильм пресным,





*Фотограмма из фильма «Капо» Джилло Понтекорво*

чтобы то, что он берётся представить как «реальность», было бы физически приемлемым для зрителя, который не может, пусть даже бессознательно, не делать выводы о том, что это было ужасно (какие же дикари эти немцы!), а также, чтобы фильм был совершенно *невыносим* для зрителя, который достаточно мудр, понятлив и терпелив, чтобы с этим справиться. В то же время каждый бессознательно привыкает к ужасу, который мало-помалу становится приемлемым для морали и скоро станет частью менталитета современного человека; так кто же сможет в следующий раз ощутить удивление или раздражение по поводу того, что, по сути, перестало быть *шокирующим*?

Именно здесь понимаешь, что сила «Ночи и тумана» [Алена Рене] (*Nuit et brouillard*, 1950) больше зависит от монтажа, чем от съёмок — от того искусства, которое предлагает нашему взору жестокие и, увы, *реальные* факты: в беспорядочном движении, но в ясном сознании, как что-то безличное, что невозможно принять, понять или же признать как феномен. Где-нибудь можно увидеть и более ужасающие съёмки, чем у Рене, но может ли человек к ним привыкнуть? Как бы там ни было, вы не можете привыкнуть к «Ночи и туману» — а дело в том, что режиссёр осуждает то, что показывает, и о режиссёре можно судить по тому, как он это делает...

И ещё кое-что. Постоянно, иногда глупейшим образом, на лево и направо цитируется фраза Люка Мулле (*Luc Moullet*): «Мораль находит выражение в тревеллинге» (или же версия Годара «Тревеллинг является выражением определенной морали») <sup>49</sup> — кто-то хотел бы видеть в ней верх формализма, так

---

<sup>49</sup> Определения взяты в переводе Милены Мусиной из сценария «Банда четырёх»: «Годар утверждал, что «тревеллинг является выражением определен-

чтобы осудить избыточность «терроризма» (возвращаясь к терминологии Полана). Однако, посмотрите кадр из «Капо́», где Рива кончает с собой, бросившись на электрический забор из ключей проволоки. Человек, который в этот момент решает подъехать к ней операторской тележкой, чтобы показать крупный план тела и которого заботит лишь одно — рука, поднятая в последнем жесте — достоин только глубочайшего презрения<sup>50</sup>. В течение долгих месяцев люди бились над проблемой формы и содержания, реалистичности и фантазии, сценария и мизансцены, над проблемой свободной или контролируемой актёрской игры и над другими дихотомиями. Давайте же представим, что все субъекты свободны и равны перед законом; учитываются лишь тон, яркость, нюанс, как это называли бы некоторые — то есть необходима точка зрения человека, автора, и отношение этого автора к тому, что он показывает в фильме, отношение его к миру и ко всему остальному — то, что может быть выражено в выборе ситуаций, в конструкции фабулы, в диалоге, в игре актёров или с помощью «в бо́льшей или меньшей степени»<sup>51</sup>

---

ной морали», а Мулле, что «мораль находит выражение в тревеллинге»» (цитируется по электронному ресурсу, доступ: <http://otkakva.net/archiv/44/index.htm>); на языке оригинала: Годар — «*Les travellings sont affaire de morale*»; Мулле — «*La morale est affaire de travellings*» (Цитируется по электронному ресурсу, доступ: <http://panarchist.livejournal.com/139557.html>) — примечание переводчика.

50 См. фотограмму на странице 50 — примечание переводчика.

51 Стефан Малларме «Бросок костей никогда не исключает случайность» (Stéphane Mallarmé (1842–1898) *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897). Более полная цитата (Перевод М. Фрейдкина из книги «Стефан Малларме. Сочинения в стихах и прозе» — М., «Радуга», 1995):

ЭТО БЫЛА БЫ

так

или иначе

в бо́льшей или меньшей степени

но всё равно

чистой и простой техники. Но есть то, что относится только к агонии страха и трепета и, несомненно, одно из этих явлений — смерть; а во время экранизации чего-то такого таинственного — разве можно не чувствовать себя шарлатаном? В любом случае, было бы лучше задать вопрос себе самому и даже, в каком-то смысле провести допрос по поводу того, что показывают в фильме — но, безусловно, Понтекорво и ему подобным более всего не достаёт сомнения.

Снять фильм — это значит показать определённые вещи, то есть показать их с определённой предвзятостью *в одно и то же время*, с помощью одного и того же механизма — эти два действия полностью связаны друг с другом. Так же, как невозможно создать абсолютную мизансцену — не существует идеальной мизансцены — кино никогда не станет языком, так как в нём между означаемым и означающим нет взаимосвязи<sup>52</sup>, и это только подтверждает грустное неверие маленькой Зази<sup>53</sup>.

Подход к кинематографическому акту, который приводит к замене вместо синтеза и к анализу вместо единства, сразу отсылает нас к риторике образов, которые больше никак

---

52 Риветт прилагает к кинематографу важнейшее положение Фердинанда де Соссюра о произвольности связи между означаемым и означающим из «Курса общей лингвистики»: «Связь, соединяющая означающее с означаемым, произвольна, или, иначе говоря, поскольку под знаком мы разумеем целое, вытекающее из ассоциации означающего и означаемого, мы можем сказать проще: *языковой знак произволен*» — *примечание переводчика*.

53 Зази — главная героиня романа Раймона Кено 1959 года и одноимённого фильма Луи Маля «Зази в метро» (*Zazie dans le métro*, 1960); возможно, Риветт имеет в виду сцену из книги, в которой Габриель, дядя Зази, показывает ей надземный участок метро, а она не верит ему, так как метро, в её понимании, — транспорт подземный; однако, дядя Габриель прав, так как линии метрополитена бывают и надземными (на эстакадах) и наземными (подобная сцена спора о метро есть и в фильме Люка Мулле «Брижжит и Брижжит» (*Luc Moullet Brigitte et Brigitte*, 1966)) — *примечание Алексея Тютюкина*.

не связаны с этим актом, как техническое черчение не связано с живописью; так почему же эта риторика остается такой ценной для тех, кто называет себя «левыми критиками»? Возможно, они в первую очередь — твердолобые педагоги; но, если мы всегда ненавидели, например, Пудовкина, де Сику, Уайлера, Лиццани и древних комбатантов *IDHEC*<sup>54</sup>, то только потому, что Понтекорво является логическим завершением этого формализма.

Что бы не думали журналисты ежедневных изданий, история кино — не ежедневная революция. Такого механика, как Лоузи, больше не волнует нью-йоркский авангард — как волны на берегу моря не волнуют покой морской глубины<sup>55</sup>. Почему? Да всё потому, что некоторые люди задаются только формальными вопросами, в то время как другие дают исчерпывающие ответы на них заранее — и после этого больше их не задают. Но, что говорят по этому поводу те, кто фактически делают историю, те, которых также называют «людьми искусства»? Рене признаёт, что если такой фильм недели заинтересует аудиторию, он, тем не менее, произведёт впечатление всего лишь любительского фильма по сравнению с фильмами Антониони; Трюффо, несомненно, сказал бы то же самое о Ренуаре, Годар — о Росселлини, Деми — о Висконти; но, как Сезанн, несмотря на журналистов и обозревателей, был

---

<sup>54</sup> *IDHEC* (*Institut des hautes études cinématographiques*), Институт высшего кинематографического образования — французская киношкола, реструктурирована в 1985 году и теперь известна как *La Fémis*.

<sup>55</sup> В фильме «Рим горит — Портрет Ширли Кларк» (*Rome brûle — Portrait de Shirley Clarke*, 1970, из серии «Режиссёры нашего времени», *Cinéastes de notre temps*), который снят совместно Андре Лабартом и Ноэлем Бёрчем, можно видеть, как Риветт сидит у стены и слушает Ширли Кларк в её нью-йоркской квартире.

долго признаваем художниками — так и режиссёры со временем признают Мурнау и Мидзогути...

*Перевод с английского Лизы Степанян*

## **On Abjection**

**Jacques Rivette**

Впервые статья опубликована в *Cahiers du cinéma*, № 120 (июнь, 1961). — С. 54–55.

Доступ к оригиналу статьи:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/abjection.html>

## Статья 13

---

**Жак Риветт**

### Убийство

То, с какой жестокостью и радостью наши парижские журналисты разорвали на куски (или эти несчастные хотели бы в это верить) самый последний фильм Карла Дрейера<sup>56</sup> — это уже не критика, а скорее напоминает охоту. Вопрос: являются ли кинокритики псами? Ответ: Да, да!<sup>57</sup>

*Перевод с английского Алексея Тюткина*

#### **The Kill**

**Jacques Rivette**

Впервые статья опубликована в *Cahiers du cinéma*, № 163 (февраль, 1965). — С. 74.

Доступ к оригиналу статьи:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/gertrud.html>

---

56 Речь идёт о фильме Карла Теодора Дрейера «Гертруда» (*Gertrud*, 1964), который стал последним в его кинокарьере — *примечание переводчика*.

57 Заметку сложно перевести, так как это настоящий каламбур — слова непросты, неоднозначны, и, очевидно, чаще всего используются в охоте; следует ли упоминать, что её синтаксис сознательно усложнён. Концовка заметки — действительно поразительный каламбур, в котором, однако, Риветт однозначно сравнивает критиков с собаками и в использовании метафоры охоты и, конечно же, в возгласе «Да, да!» (*Oui, oui!*), которое заменяет жаргонное «Уаф, уаф!» (*Ouaf, ouaf!*). «Уаф» подразумевается как «да», но «уаф, уаф» — это также французская ономотопея (звукоподражание), являющаяся эквивалентом собачьего лая («гав-гав!»).

## Статья 14

---

Жан Нарбони, Сильви Пьер, Жак Риветт  
Монтаж<sup>58</sup>



*Кадр из фильма Дзиги Вертова «Энтузиазм»*



*Кадр из фильма Жана-Люка Годара «Сделано в США»*

---

<sup>58</sup> Структура данной статьи максимально приближена к оригинальной статье, опубликованной в «Кайе», однако полной идентичности достичь не удалось — примечание Алексея Тюткина.



Обстоятельства: Экс-ан-Прованс, точнее, Юго-западный Драматический центр, где мы вчетвером оказались по приглашению Антуана Бурселье 7, 8 и 9 февраля на просмотрах пятнадцати фильмов. На их примерах в коротких перерывах между показами мы обсуждали с публикой тему монтажа. На материале этих бесед и получился данный текст. Форма текста — ни дискуссия, ни круглый стол, ни собрание статей, ни многоголосый монолог. Это «монтаж» критических высказываний. Чтение текста: 1) Нелинейное, без начала и конца, создающее для читателя пространство пробелов, нехватки, вычёркиваний, место для сомнений или подстановки своих слов. 2) Незамкнутое, окруженное примечаниями, открывающими, уточняющими текст и противостоящими ему. Неподписанные примечания принадлежат тем же собеседникам, к чьим репликам они относятся. 3) Незавершённое. Неокончательное: сквозняк между распахнутыми дверями и открытыми вопросами. (Потребуется ещё тексты для заполнения пустот.)

**Жак Риветт.** Какова была идея «Дней» в Эксе? Взять в качестве путеводной нити понятие монтажа, ныне являющееся центральным пунктом рассуждений не только в области кинематографа — вспомним, например, тот факт, что Соллерс или Фэй могут ссылаться на Эйзенштейна так же, как ведущие литературоведы и писатели; и исходя из



*Кадр из фильма Дзиги Вертова  
«Три песни о Ленине»*

этого понятия, просмотреть или пересмотреть некоторое количество фильмов, сгруппировать, организовать, наложить их друг на друга, и путём этого наложения подобно чертежам, постараться вычлениить общие моменты и различия.

Итак, кроме типичного примера – «Генеральной линии» Эйзенштейна (*Старое и новое*, 1929) и не показанного по техническим причинам фильма Дэвида Гриффита «Нетерпимость» (*David Griffith Intolerance*, 1916) были просмотрены несколько фильмов-пионеров последних десяти лет: Веры Хитиловой «О чём-то ином» (*O neset jinem*, 1963), Жана-Люка Годара «Сделано в США» (*Jean-Luc Godard Made in U.S.A.*, 1966), Жана-Даниэля Полле «Средиземноморье» (*Jean-Daniel Pollet Méditerranée*, 1963), Жана-Мари Штрауба и Даниэль Юйе (*Jean-Marie Straub, Danièle Huillet*) «Махорка-

Муфф» (*Machorka-Muff*, 1963), Жана-Мари Штрауба «Непримирившиеся» (*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht*, 1965) и «Жених, комедиантка и сутенер» (*Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*, 1968), Филиппа Гарреля «Мари на память» (*Garrel Marie pour mémoire*, 1967), Октавио Гетино и Фернандо Соланаса «Час огней» (*Octavio Getino, Fernando E. Solanas La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación*, 1970); они сопоставлены, исходя из предположения, что возвращение монтажа в последние десять лет связано с возникновением «прямого» кино, с двумя этапными фильмами «прямого» метода: Джона Кассаветеса «Тени» (*John Cassavetes Shadows*, 1959) и Мишеля Бро / Пьера Перро / Марселя Карьера «Для остального мира» (*Michel Brault, Pierre Perrault,*



Кадр из фильма Сергея  
Эйзенштейна  
«Генеральная линия»

Marcel Carrière *Pour la suite du monde*, 1963), по независящим от нас причинам в этот список не вошёл Руш; и наконец, для испытания нашего тезиса (если считать, что он у нас есть), антитезис в виде двух вершин «классического» кино: Кэндзи Мидзогути «Принцесса Ян Гуй Фэй» (Kenji Mizoguchi *Yôkihi*, 1955) и Карл Теодор Дрейер (Carl Theodor Dreyer *Gertrud*, 1964) – хотя с тем же успехом это могли быть Ренуар, Форд или Росселлини.

На самом деле, целью этой подборки была случайная и даже произвольная попытка «монтажа фильмов» – на данных примерах проследить отношения разных подходов к способам структурирования фильма, и увидеть то, что производят их соединения и перекрещивания.

**Сильви Пьер.** Возможно, мы начали с двусмысленности, пытаюсь говорить одно-

(1) Для начала нашей попытки систематического размышления крайне важным и, более того, вдохновляющим было чтение и даже сам факт появления первого номера собрания *Change*, названного также «Монтаж» (*Le Montage*). Поскольку, с учётом всех соотношений, для нас речь шла о том, чтобы, исследуя более узко монтаж кинематографический, оказаться в той же общей проблематике, разборе идей связи, наложения, комбинирования (и вытекающих из них различия, разрыва, анализа). В разборе, который, мы надеялись, начнёт одновременно работать – в нашем анализе самих произведений – и играть в этом анализе тоже комбинаторно (в силу множества переходов от одного произведения к другому).

(2) И здесь, как стало ясно в ходе бесед в Эксе, мы встречаемся с двумя негативными направлениями: монтажом, который разрежается долгими кадрами («Гертруда» и «Мари на память») и монтажом незаметным, в фильмах где непрерывность – повествовательная или музыкальная – скрывает переходы от кадра к кадру («Принцесса Ян Гуй Фэй» и «Правила игры»). В первом случае (разреженный монтаж) скудость связок очевидно может быть тактической – монтаж тем более намеренный, чем экономнее его эффекты и приёмы. Во втором случае незаметный монтаж стремится стереть себя из памяти зрителя, скрыть осуществляемую им работу прерывания. Однако в обоих случаях присутствует возможность обращения негативной идеи: сделать разрежение или скрыть монтаж – это нередко ещё одна операция монтажа.

временно о проблемах кинематографического монтажа и о проблемах, которые ставит для кинематографа более абстрактная «идея монтажа», следующая из метафорического расширения кинематографической техники в более широкие области (1). Таким образом, с одной стороны мы начали рассматривать монтаж как технику соединения кадров, что естественно привело нас к изучению фильмов, демонстрирующих противоположные примеры использования монтажа: фильмы сверхмонтированные (*hypermontés*) (Эйзенштейн, Полле) и недомонтированные (*hypomontés*) (Дрейер, Мидзогути) (2). В то же время, монтаж в более широком смысле, как метафора коллажа, приводит нас совсем к другим предметам для размышлений, как, например, в фильме «Сделано в США».

**Жак Риветт.** Я не думаю, что на стадии отбора фильмов имела место двусмысленность: мы как бы изначально имели в виду методологическую установку на разделение фильмов, для которых стадия монтажа была собственно стадией *создания*, и всех прочих; или же кинематографистов, «делающих» фильм непосредственно при съёмке и при её подготовке (как, например, Форд или Ренуар), и тех, для кого это изготовление сценария, или *стратегии*, и отснятые кадры являются не более чем накоплением «материи» (материала), впоследствии перерабатываемой, получающей порядок и смысл только в монтажной (и это Руш и Перро в той же степени, что и Годар с Эйзенштейном): два рода, которые мы хотим не подчинить один другому, а противопоставить, пусть и временно, чтобы попытаться увидеть их более ясно.

**Жан Нарбони.** Другая двусмысленность, по-моему, происходит из смешения, также существующего между монтажом как *представлением о монтаже* и монтажом как *эффектом* (или, как часто говорят пренебрежительно, эффектами). Представляя эти фильмы, мы не собирались выстраивать их вокруг одного только второго подхода – его величество монтаж, высший принцип организации фильма, господствующее манипулирование, – но, скорее, вокруг первого: монтаж, даже когда он не проявлял себя в явных «эффектах», как собственно творческая работа. Тут можно возразить, что всякий фильм, поскольку он состоит из кадров, следующих один за другим и склеенных друг за другом, возникает из монтажа, и что тут в пример можно приводить любой фильм (Эйзенштейн даже настаивал, что монтаж необходимо присутствует внутри

каждого даже отдельно взятого кадра). По этой причине я говорил о работе, производстве, творческом монтаже, сценарии монтажа – чтобы лучше обозначить разницу между фильмами, возникающими из монтажа, и теми, в которых выстраивание кадров и моменты их смены не более чем следуют, довершают (некоторыми нюансами, улучшениями) первоначальное намерение, и не ставят себе иной задачи кроме выражения уже сформированного смысла, вместо того, чтобы давать возникнуть новому. Примерами первого рода являются, скажем, два настолько разных фильма как «О чём-то ином» и «Для остального мира», в которых монтаж, не проявляясь в явных «внешних признаках», играет роль пружины, мотора, турбины, подвижной опоры между двумя кадрами, но также и в особенностях – на уровне дискурсивных единств (3).

(3) Тут продолжает иметь место путаница, хотя, казалось бы, она уже давно должна была быть устранена – путаница в отождествлении монтажа и короткого монтажа (мелкой резки), упорное связывание работы монтажа с избытком и измельчением кадров. В русском немом кино фрагментация сцен могла по крайней мере мобилизовать внимание до того, чтобы из виду потерялась скрупулёзная работа соединения эпизодов между собой (известно, что для Эйзенштейна и Довженко такая организация имела, пожалуй, самое первостепенное значение), однако неясно, почему это странное смешение монтажа с краткостью, прерывностью, измельчением продолжается и в последние десять лет. В значительной части современного кино всё же происходит устранение компактных блоков, организация долгих непрерывных течений, управляемое и мало-помалу достигаемое составление вместе однородных частей, фрагментов повествования, которые, кажется, и сами себе ищут и определяют подходящее место в общей экономике фильма. Типичный пример здесь – «Китайка» [Годара], где никакое предзаданное намерение не определяет расположение частей, где логика повествования могущественнее, чем воля «автора», и создаёт верные связи, в своём развёртывании вводя одну часть и отказываясь от другой, двигаясь неуверенно, наощупь, затем непрерываемо, и каждый отброшенный блок несёт след её переходов, перераспределения значений, метку, отпечаток комбинирования. Теперь монтаж не является работой над данным материалом, но работой самого материала – само-формирующегося, само-производящегося, одновременно являющегося формой и материей; место, где происходит движение и сумма элементов, образующих это движение. «Мари на память» во многом сходна с «Китайкой»:

По поводу пресловутых «эффектов» монтажа: мы решили подойти к этому термину со всей осторожностью и строгостью, чтобы не возобновлять ошибок, постоянно случающихся по поводу любого «монтажного» фильма. Если понимать под «эффектами» монтажа некие добавочные процедуры, украшения по случаю, риторические трюки, следует ограничить применение этого термина фильмами, где они использованы именно в таком качестве, и которые низводят на уровень рецепта или стереотипа то, что формировало сущностную основу, а не украшение, великого русского немого кино (Эйзенштейн, Вертов, Довженко), без сомнения ускользающего от подобных упрёков – ведь оно использует монтаж как динамическую творческую процедуру. Есть риск, заключая в одной спорной категории все фильмы, где монтаж играет первостепенную роль,

однородные, неделимые блоки, единицы, перемещающиеся по всей матрице монтажа – пока ещё отсутствующей – чтобы чётко встать на своё место (и уже определяться в этой точке вставки оглавлением и положением в матрице). О монтаже здесь нельзя сказать, что он более или менее хорош, чем мог бы быть (иллюзия нормы, отсылающая произведение к совершенной модели), – тем, что он есть, он в то же время является и всеми своими атрибутами. Что отсюда следует? 1. Все обвинения в принадлежности к порядку символизма, выдвинутые против кино Гарреля (для нас оно – напротив, в его материальности *буквальное*, тело как буква и буква как тело), сомнительны. Тут следует провести радикальное отличие между «символизмом» как неподвижной и жёсткой системой и «символическим» по Лакану, напротив – подвижной, непрерывно скользящей подменой, смещением означающих; 2. Это представление о монтаже как являющемся тем, *что он есть* не может вернуться к порядку какого-либо «авторского я-так-решил», но выводит свою необходимость из *работы*, местом которой он являлся, отпечаток которой как немого совершившегося и продолжающего определять течение фильма глубокого потрясения (каждый кадр притягивает к себе своё место) он несёт. В случае Гарреля, работу следует рассматривать в гинекологическом смысле: как у роженицы ещё сохраняется напряжение всех долгих месяцев беременности, так и в фильме – смесь спокойствия и лихорадки. И роды, оплодотворение кадров играло во всех смыслах, взаимно и обратимо (так, Мари в фильме – мать, жена и дочь Иисуса). В «Концентрации» (*La concentration*, 1968) имела место другая процедура: Гаррель снимал три дня без перерыва, запершись с оборудованием и актёрами в маленькой студии. В какой-то момент из-за напряжения, усталости, условий

съёмки Гаррель начал опасаться, что последовательность кадров (которая в этом случае должна была бы быть хронологической последовательностью фильма, поскольку в первый раз порядок монтажа был им продуман заранее) не будет обладать достаточной интенсивностью и накалом. И тогда он изменил порядок съёмки, снял сначала конец фильма, затем третью четверть. Не является ли здесь *творческим источником монтажа процесс съёмки?*

впасть в ту же ошибку, из-за которой долгое время считалось, что поэзия – это та же проза, но с некоторыми добавлениями, неким поэтическим эффектом или ароматом. Если, наконец, взглянуть на фильм вроде «Гертруды», очевидно весьма далёкий от забот о монтаже, то можно увидеть, что монтаж там присутствует в значительной мере, но в качестве маски, эффекта сокрытия, и что он может быть творческой процедурой в фильме через своё устранение так же, как и своим явными признаками присутствия (приём, не имеющий ничего общего, например, с американским «прозрачным монтажом»). Тут можно вспомнить удачную и ставшую уже классической формулу Жана-Люка Годара, который сравнивал монтаж с биением сердца, и, проводя параллель дальше, сказать, что как сердечная деятельность состоит из смен диасто-



лы и систолы, больших, малых пауз и шумов, так и монтаж заключается как в своём присутствии, так и отсутствии, как в пробелах, так и в следах.

**Жак Риветт.** Поэтому и было так важно заново пересмотреть фильм Хитиловой, фильм, в котором роль монтажных операций весьма очевидна, где видно, каким образом каждая деталь (пластическая или динамическая «черта») как эффект каждой склейки неизменно переосмысливается на стадии монтажного аппарата; но особенно это фильм, где этот первый уровень монтажной работы (микроструктурный) явно отражается на осмыслении фильма в его целостности (на том, что музыканты называют «формой») – и наоборот: одно беспрерывно влияет на другое. Фильм работает как нерегулярная смена, сопоставление двух самостоятельных



*Кадр из фильма Сергея  
Эйзенштейна  
«Стачка»*

фильмов или двух разнородных последовательностей, каждая из которых регулируется на всех её уровнях собственными формальными законами – как в том, что касается способов постановки сцен, выбора ракурсов камеры, работы с актёрами, так и в их внутренних принципах монтажа.

Таким образом, то, что представляет особый интерес в фильме «О чём-то ином» – работа этой структуры не как простого чередования, добавления друг к другу двух параллельных действий, но как взаимное *умножение* обоих уровней друг на друга – и это без всякого вмешательства или отсылки одного к другому, напротив, благодаря их взаимной независимости, утверждаемой во всякий данный момент и восстанавливаемой, реконструируемой, воссоздаваемой каждым из них. Именно путём непрерывной работы отказа, а не «соедине-



*Кадр из фильма Веры  
Хитиловой  
«О чём-то ином»*

ний», формируется ткань микроструктуры: акт, через который монтаж становится действительно процессом создания фильма, основывается на строгой системе обмана (4).

В то же время, пересечение пластов скорее не *пробуждает* интерес (вовлечённость) зрителя, а блокирует, ускользает от него (лишает процентов, уничтожая *капитал*), подвергая референт, «реальное» их манипуляции. Откуда возникает открытое поле возможностей для всяких пространственно-временных искажений без малейшей надежды на верификацию рассказом: с равным основанием можно подумать, что Хитилова пренебрегает или злоупотребляет им. Выдуманное (фантастическое) пространство-время, совершенно не психологизированное (ничего общего с воображаемым Роб-Грийе), тело фильма открыто, как пространство (сцены) и время (на магнитной



*Кадр из фильма Веры Хитиловой  
«О чём-то ином»*

(4) Пожалуй, исходя из фильма Хитиловой можно увидеть, как сам принцип монтажа рискует оказаться принципом отказа и подавления – и не просто элизии (Выпадение гласного (лингв.) – *примечание переводчика.*), но весьма буквального вычитания, стирания, или даже помехи, «притеснения» (зрителя-подсматривающего (зрителя-вуайёра): так Эйзенштейн отказывает ему в созерцании траектории жеста и заставляет его формировать «идею» вместо удовольствия действия и замыкая накоротко условия этого удовольствия). Монтировать – значит вовсе не добавлять, а отнимать (*изъятие* в действии), не делать, а отменять действие: работа в негативе. Следует видеть фильм как остаток, сеть следов, оставшихся после двойного процесса действия (постановка кадров, накопление) и его отрицания (монтаж, расхо-

ленте) у Мерса Каннингема, однако здесь оно не существует заранее – с тем, чтобы быть наполненным, и является ничем иным, как пустотой, подобно окаменелому отпечатку, оставленному иссохшим пространством-временем старого нарратива и репрезентации.

**Сильви Пьер.** Поначалу, во всяком случае, мы разделили фильмы на три группы в зависимости от их отношения к монтажу:

1. Фильмы, возникающие, по выражению Жана Нарбони, из «сценария монтажа»: фильмы, основанные на монтаже как инструменте диалектики и дискурса (Эйзенштейн, Соланас).

2. Фильмы, по видимости не предполагающие монтаж как собственно творческий процесс – фильмы, в которых монтаж в качестве главенствующего принципа

дование); фильм теперь функционирует «в гравюрной прорези», не как отсутствие, а как самый акт прорезания, как стирание, удаление Другого. В какой-то мере фильм есть отказ от фильма, его противоположность («анти-фильм?»): существуют только метки, указатели его «течения», всегда прошлого/будущего; так же как фильм в проекторе существует только в стирании одного другим, непрерывным различием, потреблением-уничтожением всех его «образов»; ложное присутствие, постоянно возобновляемый, откладываемый обман. Монтаж – это функционирование этого обмана.



*Кадр из фильма Жана Руша  
«Охота с луком на львов»*

отсутствует, но где, как мы видели, явное отсутствие монтажа на стадии создания может скрывать различные его приёмы: будет ли это максимальное эффективное использование нескольких связок между долгими кадрами или выполнение функций монтажа другими элементами кинематографического механизма (раскадровкой – как у Штрауба или артикуляцией внутри плана – как у Мидзогути или Ренуара).

3. Фильмы, основанные, как и в первой группе, на монтаже как творческом акте, но использованном не для усиления означивающих связей, а, наоборот, для их затруднения. Монтаж, заботой которого является помеха или даже устранение смысла (Полле).

В этой последней категории следовало бы выделить принципы «андеграундного» кино, где часто прямо-

таки неистовство монтажа служит скорее не заботе о поэтической форме фильма, а стремлению к рассеиванию, террористическому подрыву самого понятия произведения. Монтаж, преимущественно короткий, здесь используется как средство (среди прочих) «систематического нарушения» дискурса ((5) и (6)).

**Жак Риветт.** Теперь, может быть, стоит покинуть на минуту территорию предзаданных классификаций и перепрыгнуть (7) к тому, что эти классификации «хотят сказать», к чему они могут относиться в работе самих фильмов. На самом деле быстро становится ясно, что при более близком рассмотрении этой «работы» (работы кинематографиста над фильмом и воздействия фильма на зрителя), начинать следует с внимательного изучения

(5) Экстремизм этой систематичности можно хорошо представить фильмом вроде «Европейского дневника» Тейлора Мида (Taylor Mead *European Diary*, 1967), – снятый сцена за сценой, он мог бы обойтись без стадии монтажа и монтироваться прямо при съёмке. Крайняя быстрота связей часто даже мешает восприятию отдельных кадров. Монотонное головокружение охватывает зрителя от этой неотступающей растерянности. Однако возможно, при этом возникает другой дискурс (при определённой доброй воле или включении некоего особого сознания у зрителя) – не фильма, но самого зрителя, на основе успевших восприняться обрывков фильма. Как сложные, необычайно богатые сны, немедленно забываемые по пробуждении (а).

(а) Обратная перспектива: (более) известные (чем виденные) «Девушки из Челси» Энди Уорхола [и Пола Моррисси] (Andy Warhol, Paul Morrissey *Chelsea Girls*, 1966). Абсолютное отсутствие монтажа, поскольку фильм являет собой не что иное, как чередование или наложение (само по себе случайное) бобин-«кинопоток», таких, какими они вышли из камеры – включая все случайности их прокрутки и смену катушек плёнки; и при этом простой факт показа, то есть последовательности и одновременности (в совмещении двух экранов) «сырых» кадров *осуществляет* монтаж: всякий раз другой, но неизбежный. Нельзя вырваться из круга монтажа, невозможно преодолеть его стену – *примечание Жака Риветта.*

(6) У Кассаветеса совсем другой монтаж: натуралистический. (Как справедливо заметил Жан Нарбони, кино Кассаветеса – это «натуральный экспрессионизм».) Тут происходит перенос: трепет, сомнения, нащупывания, озарения, мимолётные и противоречивые выражения, утомление, раз-

категорий, которым она обычно подчиняется. Так, по поводу «Сделано в США» стоит сначала обратиться к принятой на данный момент идее «коллажа» – не для того, чтобы её отвергнуть, но чтобы попытаться лучше понять, каким именно образом она действует в данном случае, какой именно род коллажа здесь практикует Годар. Потому что то, что отличает его фильмы от фильмов Хитиловой, Эйзенштейна или Полле, то, что не ощущается у других – это кажущееся присутствие предыдущего состояния фильма. В «Сделано в США» Годар создает ощущение изначального фильма, отброшенного, оспоренного, искромсанного, разобранного на части – уничтоженного, но в то же время «скрыто присутствующего».

Действие фильма строится не иначе, как на одновремен-

дражение, живое и мёртвое время следуют друг за другом *как в жизни*. Монтаж становится привилегированным средством, инструментом, подобным кисти художника. И едва ли метафорически мы говорим о том, что в живописи зелёный тон встречает *реалистическое* противоречие в тоне красном. Одно из противоречий, вызванное к жизни из уважения к ней. Речь здесь не о нюансе (нет ничего более утвердительного, чем нюанс), а о войне, через трепет и сомнения, против смысла в его живой размытости.

(7) Здесь скорее в гимнастически-спортивном смысле, чем в марксистском, как это у нас будет позже – *примечание Жана Нарбони*.

ных отсылках к более или менее скрытым референтам, которые размножаются, наползают друг на друга так, что полностью сплетают ткань фильма, и даже можно подумать, что нет ничего, ни одной фразы, ни одного кадра или жеста, которые не были бы более или менее «чистой» цитатой или отсылкой. При этом в течение фильма важно не пытаться обнаружить референты всех этих отсылок, – что было бы и невозможно и бессмысленно – но понимать (видеть в качестве идеи), что всё есть референт, но референт захваченный, скрытый, развенчанный через операцию совершенно «террористическую».

Первая часть фильма, которую без сомнения можно считать отправной точкой действия для Годара, уже является идеей монтажа: что, если «смонтировать», смешать эдакий жалкий роман из

«Чёрной серии»<sup>59</sup> с делом Махди Бен Барка<sup>60</sup> – конечно, не с его реальными событиями, о которых я ничего не знаю и не могу знать, а с тем, что мне известно из газет, что я могу реконструировать, *сочинить* исходя из множества обрывков сведений, доступных в прессе; то есть, монтаж двух «текстов» (но также и искромсанных пред-текстов). Восприятие фильма как такового, представляющего «завершённым», должно, определённым образом, пересоздать это движение в де-монтаже и, через расшифровку как обрывков полицейской истории,

---

59 *La Série noire* – популярная серия полицейских и остросюжетных романов издательства *Gallimard*, основанная в 1945 году – *примечание переводчика*.

60 Бен Барка аль-Махди (1920 – 1965) – левый политический деятель Марокко, участник национально-освободительного движения в стране, застрелен на вилле в пригороде Парижа 2 ноября 1965 года марроканскими спецслужбами по решению короля Марокко Хасана II – *примечание переводчика*.



так и отголосков политического момента (расшифровка сама по себе запутанная, затруднённая, заранее определённая как невыполнимая), достигнуть наконец степени непосредственной ясности фильма (скорее всего, после его пересмотра) прямо в процессе его развёртывания на экране.

Пожалуй, почти все фильмы Годара действуют через внесение беспорядка в подтексты: например, в «Презрении» – «Одиссеи», Фрица Ланга, истории Моравиа, студии *Cinecittà*... Напротив, в «Средиземноморье» Полле *использует* очарование, исходящее от соответствующего идеологического окружения: бои быков, развалины греческих храмов, египетские статуи, море; однако он стремится применять каждый из этих элементов как слово, замкнутое в себе самом, нагруженное максимумом своего потенциального «смысла» (8), в то



Кадр из фильма Октавио Гетино и Фернандо Соланаса «Час огней»

(8) См. далее критику Жаном Нарбони этой ассимиляции кадра словом; однако Полле стремится вывести каждый элемент фильма из факта: Венеция, заводской цех, греческий храм, в высшей точке «чистоты» своей (и своих свойств) – таково слово в поэме Малларме (отсылка к вещи «Бросок костей никогда не исключает случайность» (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897) явно читается на протяжении всего текста Соллерса), отполированное, изолированное, кристаллизованное, как бы *отрезанное* от всякой словарной нечистоты. Годар же старается *разрушить* этот первоэлемент (эту монему): так Джойс «вырабатывает» свои слова одновременно «изнутри» и в лексическом поле: рассечённые, расчленённые, столкнувшиеся, перемешанные.

время как Годар по большей части отказывается от ясного и определённого употребления «слов»; кроме того, и все более и более, источник каждой цитаты является если не фальшивым, то, по меньшей мере, фальсифицированным. И если в его первых фильмах цитирование играло ещё свою обычную роль, явно предъявляемое вместе с указанием источника и своих традиционных коннотаций, то теперь рассеяние референтов образует саму ткань и материю фильма, а также определённым образом и его *конец*.

**Сильви Пьер.** Возможно, совсем неслучайно в «Сделано в США» можно увидеть столько рваных афиш. Сопоставление обрывов, демонстрирующее технику коллажа. Ибо для того, чтобы коллаж состоялся, следует сначала вырвать каждый элемент из его окружения, и насилье, содержащееся в этом



*Кадр из фильма Октавио Гетино и Фернандо Соланаса  
«Час огней»*

действию, по меньшей мере, не уступает тому, что шокирует при их новых соединениях. Наиболее насильственным в этом отрыве элементов от контекста у Годара становится потеря ими своей идентичности (цитаты теперь неузнаваемы, но также и всё теперь становится цитатами, даже то, что ими не является), благодаря чему образуется надидентичность, гипергодаризация (*l'hyper-godardisation*) целого.

У Полле порядок отношения частей к целому иной. Тут тоже есть *потеря* идентичности (собственного имени) частей в пользу целого (то есть идея Средиземноморья как полностью мифическая), но ровно постольку, поскольку каждый элемент отсылает к столь внушительному целому, он приобретает значение сам по себе и весит больше самого себя. И теперь уже комментарий берёт на себя труд растерзания — одновременно и ча-

стей (снижая очарование каждого образа) и целого (работа комментария по рассеиванию средиземноморского мифа). Очевидно, что такое действие комментария не может привести к такому же радикальному распылению элементов, как у Годара. Монтаж образов-комментариев Полле остаётся созидающим, в том смысле, что фильм хочет быть поэмой, созданием.

**Жан Нарбони.** «Средиземноморье» — случай показательный. Можно сказать, что выбранные нами фильмы собираются вокруг чётко поставленного вопроса, организующего их порядок. Поскольку мы рассматриваем монтаж, то вопрос, беспрестанно вновь и вновь задаваемый монтажу: когда, как, почему происходит переход от одной вещи к другой? Одна фраза из комментария Соллерса уточняет и обостряет этот вопрос: «Как если бы кто-

то, где-то попытался спокойно занять наше место»<sup>61</sup> (прояснение, в свою очередь, этих «каким-то образом», «где-нибудь», «спокойно» уведёт нас слишком далеко, пусть и в связи с фильмом и с вопросом, который он ставит перед монтажом). В силу этого «как закончить?», «как начать?», все эти само собой разумеющиеся очевидности, никогда не ставящиеся под вопрос в фильмах (хотя это и начинает происходить – см., например, «Весёлую науку» [Годара] (*Le gai savoir*, 1969) или «Мари на память»), в равной степени присутствуют в каждый момент фильма, а во все не только в его начале и конце. Они ставятся самим ходом фильма (9). Тем, кто видит в «Средиземноморье» лишь последовательность более или менее радостно замешанных кадров в сопровожде-

<sup>61</sup> Цитата из текста Филиппа Соллерса дана в переводе Марии Блинкиной-Мельник и Алексея Тюткина – примечание переводчика.



*Кадр из фильма Жана-Даниэля Полле  
«Средиземноморье»*

(9) Вопрос (вопросы), которые также – одним своим названием – ставит фильм Хитиловой. Можно, к тому же, заметить, как почти все названия этих фильмов «говорят» о самой их работе: тот же «О чём-то ином», но также и «Старое и новое» (находящиеся в работе и в конфликте в каждом эпизоде, каждой ячейке и фотографии), «Непримирившиеся» (таков каждый кадр, верный слову – добровольному изгнанию из аденауэровского мира компромиссов, спокойному отказу от притворной гармонии), «Нетерпимость», *Made in USA*, «Для остального мира», «Средиземноморье» («море среди земель»...): каждое из этих названий представляет собой как бы инструкцию по эксплуатации фильма. В то же время «Гертруда», «Принцесса Ян Гуй Фэй» являются ничем иным, как этикетками (однако без сомнения нетруд-

нии «литературного» комментария, следует напомнить, что те же самые проблемы являются предметом даже такой вещи, как роман, конкретно – «Драмы» Филиппа Соллерса (*Drame*, 1965), о котором Ролан Барт писал: «повествование... само окажется лишь воплощённым вопросом: что же такое история? На каком уровне моего собственного «я» и внешнего мира я в состоянии утверждать, что со мной происходят какие-то события? Во времена глубокой древности поэты, создатели эпических песен, существовавших ещё задолго до «Илиады», заклинали устрашающее отсутствие устойчивой завязки рассказа (начать ли его с этого места или с какого-нибудь другого?) посредством зачина, ритуальный смысл которого был примерно таков: история бесконечна, началась она

но было бы найти у Ренуара и Росселлини, но также и у Форда или Дрейера названия такие же двойственные и свидетельствующие более или менее явно о том же осознании формы как «содержимого формы»...) – примечание Жака Риветта.



*Кадр из фильма Жана-Даниэля Полле  
«Средиземноморье»*



*Кадр из фильма Жана-Даниэля Полле  
«Средиземноморье»*

уже давно – и было ли у нее вообще начало? – я же беру её вот в этой точке, о чём и возвецаю»<sup>62</sup>.

Каким образом монтаж действует в «Средиземноморье», какова его роль, его функция, каков его механизм? Я бы сказал, что его смысл мне представляется состоящим именно в стирании смысла и коннотаций, составляющих содержание кадров *ещё до того*, как фильм начался. Выбрав ограниченный набор кадров *вокруг* темы Средиземноморья, Полле монтирует и организует их, предъясняет и распределяет в соответствии с процессом, постепенно идущим к их уравниванию, эквивалентности между собой в их символической значении. Мне кажется

---

62 Ролан Барт. Драма, поэма, роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., составление и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. – С. 312-334. – *примечание переводчика.*

неверным говорить о том, что у «Средиземноморья» нет предшествующего текста, что «Средиземноморье» и есть первичный текст. Сценарий фильма, без сомнения, – творческий, но *против* и по отношению к другому тексту, внекинематографическому:

культурному и идеологическому. Фильм обретает смысл (бытия именно «Средиземноморьем» и ничем иным) только в стирании всех предварительно данных значений. Он выстраивается вокруг двух типов кадров, одних – очень акцентированных, нагруженных сильными символическими и культурными коннотациями (пирамида, храм... или мифические современные заведения вроде фабрики или больницы), и других, более нейтральных; и их смешение и распределение, смена и возвращение образуют, силой самого течения, хода фильма, игры аналогии ситуаций (все эти кадры – *из*

фильма), процесс уравнивания, помещения на один план. Пары противопоставлений древнее / современное, акцентированное / неакцентированное уступают место пространству, где неравенство значения, уровни иерархии, разница времён больше не существуют. Мне кажется, что по этой причине Полле старался сделать каждый из этих кадров эквивалентом слова или, по крайней мере, поскольку это невозможно, чтобы они как можно более приближались к слову.

На самом деле известно, что кадр в кино, какой бы скупой ни была содержащаяся в нём информация, никогда не бывает равен одному слову, но всегда по меньшей мере фразе, и Кристиан Метц это прекрасно выразил в пяти пунктах: 1) планы неисчислимы, слов же в языке ограниченное количество; 2) кадры создаются кинематографистом, слова же даны заранее;

3) кадр доносит неопределённое количество информации; 4) кадр является непосредственно действующей единицей дискурса, а слово — лексическая единица — совершенно абстрактно: визуальный образ скамейки означает «вот эту скамейку», а не просто «скамейку»; 5) кадр лишь в малой степени приобретает смысл в парадигматическом сопоставлении с другими планами, которые могли бы появиться в этом же месте (поскольку их количество неограниченно), в то время как слово всегда входит в одно или несколько более или менее организованных семантических полей. Можно видеть, однако, как Полле интуитивно старался сгладить эти противопоставления, играя на каждом из этих унктов: 1) он ограничил число своих кадров и обыгрывал скорее их возвращение, чем разнообразие; 2) он старался, как только это возможно, избегать в них

«сочинения» или «постановки»; 3) стараясь свести каждый из них к единице содержания, он максимально снижал количество информации, которое они могли дать; 5) он пытался создать парадигматическое богатство фильма, отталкиваясь уже от самого названия – «Средиземноморье» – как от запаса, дающего известное количество кадров, каждый из которых выделяется из круга тех, которые могла бы предоставить тема «Средиземноморья» (даже если мы их себе и не представляем, мы мыслим их как *всеобщее иное*, при этом *отсутствующее* в каждом кадре); и затем в выстраивании самих кадров, чьё периодическое возвращение (даже снятых с разных углов) каждый раз отмечает их предпочтительность, избранность среди достаточно ограниченного круга; 4)<sup>63</sup> наконец,

---

63 Положение пунктов 4) и 5) сохранено, как в исходном тексте –

осуществляя перверсию (комментарий здесь крайне важен) актуализации кадров и их ассертивного характера – как, например, во фразе «вот эта скамейка», схваченного в тексте (визуальном или звучащем), где исчезают разделения мечта/сон, воображаемое/реальное и так далее, он приходит к тому, что ставит под вопрос самого себя. Ось, опора, формируемая комментарием – основной элемент, вокруг которого вращается зрелище, обращение зритель / актёр, смотрящий / наблюдаемый («Но что если за нами следили?», «Между тем, нам известно, что это зрелище приходит не извне»<sup>64</sup>). Мы здесь находимся очень далеко от упреков в «поэтизации», который мог бы привлечь на себя фильм.

---

примечание переводчика.

64 Цитаты из текста Филиппа Соллерса дана в переводе Марии Блинкиной-Мельник и Алексея Тютюкина – примечание переводчика.



**Сильви Пьер.** На самом деле, это размышление Полле о монтаже, противопоставляемое монтажному кино Эйзенштейна, проходит при фигуре Эйзенштейна на горизонте, рядом с размышлением о монтаже по Эйзенштейну – идеей, что монтаж является единственным способом делать кино не реакционное, противостоящее заманчивости кино репрезентационного. Однако здесь следует проявить крайнюю осторожность и точность в терминах, поскольку политические ассоциации очень легко могут увлечь нас смутными метафорами. Конечно, можно рассматривать кино, скрывающее переходы от кадра к кадру («незаметный» монтаж, упоминавшийся ранее) или состоящее преимущественно из долгих кадров («разрезанный» монтаж, который также обсуждался) как манипулирующее зрителем реакционным способом, по-

скольку речь здесь идёт либо об иллюзионизме (сокрытии прерывности, дискретности кино), либо о зачарованности кадром. В обоих случаях присутствует невозможность укрыться от того, что *есть* на экране. И напротив, то, в чём можно отметить «прогрессивность» эйзенштейновского монтажа, парадоксальным образом наиболее диктаторское: переходы от одного кадра к другому отнимают у зрителя всякую возможность избежать рассуждения, необходимости установить рефлексивную дистанцию по отношению к кадру – такое же отсутствие средства устраниваться от репрезентации. И это та невозможность, с которой также столкнулся Полле. Однако он отверг диктатуру дискурса и смысла.

**Жан Нарбони.** Конечно же, Эйзенштейн стремился внести в свои фильмы смысл и донести с их помощью то,

что не принадлежит кино в его самоопределении – смысл коммунистический. Однако то, что ставит его несравнимо выше других режиссёров-пропагандистов – он сам отправлялся на поиски этого смысла (обладая им, как режиссёр-марксист), расчлняя и воссоздавая его, увлекая за собой зрителя и подтверждая тем самым слова Маркса (приводившиеся им в книге «Как я стал режиссёром») – слова о неизбежной верности самого поиска истины, о такой же истинности средства, как и результата, о поиске как растянутой и распылённой истины, воссоединяющейся в результате.

В той же мере, в какой Полле ополчается на значения, всем своим культурным весом давящие на кадры «Средиземноморья», он стремится не отсылать ни к чему, кроме самого фильма как к смыслу, не высказывать в фильме ничего, кроме работы фильма.



*Кадр из фильма Жана-Даниэля Полле  
«Средиземноморье»*

**Жак Риветт.** И таким образом получается, что идея смысла, «прогрессивная» в контексте, в котором работал Эйзенштейн, действует реакционно – как «истина» – для Полле (а также и для нас): Эйзенштейн и, до определённой степени, Соланас (10), снимали в среде, где смысл был ещё относительно «невинен» (и они отчётливо осознавали эту *относительность*), тогда как для нас, нравится нам это или нет, он всегда захвачен круговоротом товара, этим сообщником идеологии обмена (11).

Не стоит также забывать, насколько явно Эйзенштейн собрал свой «текст», вывернув и сместив текст предшествующий. Гриффит первым принял последствия своей исторической ситуации и первым создал в «Рождении нации» мощный сплав скрытых и рассеянных «открытий» своих предшественников. Однако его главным прорывом

(10) И действительно, на таком же удалении от Эйзенштейна, что и у Полле (отказ от диктатуры смысла), нам встречается случай Соланаса. В «Часе огней» мы видим жёсткую диктатуру дискурса (установленного именно монтажом звука и видеоряда). Для нас, находящихся во французском контексте, обязательный смысл есть реакционный принцип, и нам приходится резко продвинуться к осознанию относительности нашего понимания. Вплоть до сопоставления его с нынешней ситуацией в Аргентине. Должен ли тогда этот смысл (что перонизм, как уже существующая сила, воздействующая на народные массы, должна стать опорой для пропаганды и революционных действий) доведён до аргентинцев? Надо признать, что этого мы не знаем. Однако в *любом случае* сама идея политического насилия (как, например, революция, но это также может быть и реакция или фашизм) не влечёт ли за собой, в качестве неизбежного следствия, идеи смыслового насилия? И тогда следовало бы не считать реакционным производством некоего обязательного смысла, а подвергать пересмотру смысл сам по себе. Принуждает ли нас к этому отступлению собственно политика? Не является ли идея открытого произведения одним из последних обликов западного либерализма? Или следует скорее подвергнуть более строгому рассмотрению *контекст* произведения? – *примечание Сильви Пьер.*

(11) См. тексты Jean-Joseph Goux *Marx et l'inscription du travail, Numismatiques (Tel Quel, № 33, 35, 36).*

было то, что, закончив «Мать и закон» (*The Mother and the Law*, 1919), – фильм, отсылающей к либеральной идеологии, на деле безотчётно реакционной, – сделать его материнской клеткой и движущим элементом будущей «Нетерпимости»: соединение четырёх «историй» в одном потоке, действие одного закона для четырёх времён, постепенная замена последовательности четырёх сюжетов единым течением фильма (выявляющий / отменяющий «жест», полностью доминирующий во всей последней бобине), буквальная перестановка значений *Ur-Film*<sup>65</sup>. Именно эту гриффитовскую «интуицию» Эйзенштейн использовал совершенно сознательно; в свете марксизма достигнув того, что Гриффит мог только предчувствовать изнутри буржуазной идеологии, он проделал с ним ту же

---

65 Пред-фильм, пра-фильм (нем.) – примечание переводчика.

работу, что и Маркс с Гегелем – систематически преломляя и переворачивая исходный материал, он придал ясный смысл борьбы классов ложному либеральному пост-диккенсовскому сознанию.

**Жан Нарбони.** Когда Дрейер, переняв тематику и структуру «Нетерпимости», снял «Страницы из книги Сатаны» (*Blade af Satans bog*, 1920), он создал фильм в четырёх совершенно различных, отдельных историях, изложенных хронологически, упустив возможность взаимного воздействия, заражения, соподчинения, которая в свободном следовании эпизодов открылась Гриффиту. Гриффит стал в истории кинематографа типичным примером человека, способного создать форму или концепцию, однако не готового теоретически осмыслить её – в силу того, что его время, унаследованный им идеологический и

культурный контекст, не обеспечивали ему для этого ни средств, ни платформы, ни даже желания (12).

**Жак Риветт.** А ведь, как знает каждый, эта «теория» монтажа (хотя соответствующая практика продолжала – плохо ли, хорошо ли – существовать

там и сям) – американская (и всё же Гриффит стоит особняком: Штрогейм и Видор уже заняли «сцену», звучат с неё<sup>66</sup>) или советская (Эйзенштейн, Вертов, Довженко), несмотря на знаменитый Манифест 1928 года, почти исчезает с появлением звука. И, возможно, благодаря слову (Рене, Годар) (13) или «прямому» кино (Руш, Ликок, Перро и многие другие) постепенно, на протяжении последних десяти лет, происходит «возвращение»

66 Риветт подчёркивает влияние появления в 1927 году звука на процесс монтажа – *примечание переводчика.*



*Кадр из фильма Алена Рене  
«Вся память мира»*

(12) Наоборот, известно, в каком смысле Эйзенштейн воспринял «Завещание доктора Мабузе» Ланга, перемонтировав и *исправив* его. Известно также, как он предал, чтобы придать ему ясный политический смысл, роман Дрейзера «Американская трагедия», «бесспорно, классный роман – хотя, с нашей точки зрения, и не классовый», избавив его от всего, что мешало смутно «прогрессивной» идеологии, вместо того чтобы предоставить своим директорам «детектив без всяких сложностей, с чётким убийством и добротной любовной историей» (и этот его проект не был принят) («Как я стал режиссёром»).

(13) Интересно, как одно и то же стремление присоединить к современному кинематографическому «словарю» у одного – тексты Дюрас, Роб-Грийе, Кейроля<sup>67</sup>, а у другого – наиболее уязвимое слово (злободневное, случайное, обыденное, мимолетное) – мешало им вновь открыть практики прерывности.

67 Жан Кейроль (Jean Cayrol, 1911-2005) – режиссёр и сценарист двух фильмов Рене («Ночь и туман» и «Мюриель») – *примечание переводчика.*

Гриффита/Эйзенштейна – возвращение разрозненное, часто смутное или не осознаваемое, однако выдающее общее стремление возродить идею монтажа на основе опыта тридцати промежуточных лет.

Начиная с Гриффита – скрыто, а потом в явном виде у Эйзенштейна и у всех кинематографистов, желавших быть хоть бы сколько-нибудь ясными в значениях своих работ, мысль о монтаже значила мысль о критике предсуществующего текста – «данности», которая, в свою очередь, и это выявляет весь процесс текстуальных операций, также сфабрикована. Откуда возникает такая рабочая гипотеза: если всякая непротиворечивая мысль о монтаже есть не что иное, как мысль критическая, не подразумевает ли любая форма отказа или пренебрежения, осуществляемая монтажом, теологического сознания, – то

есть принятия мира таким, каков он есть и если не отречение, то, по крайней мере, пассивное созерцание этой данности как чистого присутствия, без Истории или размышления, – и всех представлений о постоянстве и судьбе, связанных с этой идеологией?

Конечно, высказывание того, что монтаж и критическая мысль идут вместе, может показаться обычной тавтологией; однако подчеркнуть следует то, что это вполне материальная работа, конкретные манипуляции монтажа (начиная с того момента, как он минует уровень ракордов<sup>68</sup>

68 Ракорд (*raccord*) – нерабочий или служащий для защиты или зарядки участок плёнки; также – вклейка участка плёнки различного цвета (чаще всего – чёрного) между двумя различными эпизодами фильма при монтаже; «ложный ракорд» (ложное монтажное соединение) – приём, в ходе применения которого эпизод разделяется на две части, между которыми вклеивается ракорд: психологически зритель настроен на то, что после

---

ракорда, начнётся новый эпизод фильма, но обманывается в ожиданиях, так как после ракорда продолжается разделенный им эпизод; Жиль Делёз в книге «Кино-1. Образ-движение», С. 72-73 пишет о ложном ракорде (ложном соединении): «Ложное соединение может выступать в рамках одного множества (Эйзенштейн) или же при переходе от одного множества к другому, между двумя планами-эпизодами (Дрейер). И как раз поэтому ошибкой было бы утверждать, что план-эпизод лишь интериоризует монтаж в съёмку фильма; наоборот, план-эпизод ставит особые проблемы монтажа. В одной из бесед о монтаже Нарбони, Сильви Пьер и Риветт спрашивают: куда делась Гертруда, куда её дел Дрейер? И отвечают: ушла в монтажную склейку. Ложное соединение не является ни соединением в непрерывности, ни разрывом, ни прерыванием соединения. Ложное соединение само по себе является одним из измерений Открытого, которое ускользает от множеств и их частей. В нем реализуется другая возможность закадровых явлений, иное место или пустая зона, то «белое на белом, которое невозможно заснять на плёнку». Гертруда ушла в то, что Дрейер называл четвертым и пятым измерениями. Ложные соединения отнюдь не нарушают целое, но возникают под его воздействием и вбивают клин во множества и их части; что же касается подлинных соединений, то они проявляют противоположную тенденцию, тенденцию частей и множеств к воссое-

или эллипсисов, уровень «стилевых оборотов» повествования), которые «вызывают» эту работу критической мысли, и это на всех уровнях фильма, в том числе тех, которых, несомненно, не касалось размышление кинематографиста – постановка под сомнение всех суперструктур отражается потрясениями и на уровне инфраструктур. Другое следствие: это критическое движение не ограничивается результатами своего действия в фильме, фильм консервирует его таким, каково оно есть, в своём развёртывании – не как отпечаток (фиксированный «эффект монтажа»), а как динамику (монтаж в действии), в этом качестве воздействуя на зрителя; и зрителю теперь невозможно беспрепятственно уйти от течения повествования, от

---

динению с ускользающим от них целым» – *примечание переводчика.*

репрезентации притчи или псевдо-реальности – ему следует, если он хочет прочесть фильм, взять эту критическую работу на себя; если он хочет *видеть* фильм, он должен её завершить.

**Жан Нарбони.** Однако, практика монтажа как абсолютной манипуляции, всемогущей техники обработки и бриколажа, долго воспринималась и продолжает восприниматься авторитарной, манипулирующей зрителем, которому она навязывает комплекс чётких и бесспорных значений. Здесь в общих чертах можно узнать теории Базена, более восприимчивого, например, к кино плана-эпизода или глубинной мизансцены, как к более благоприятному одновременно и для свободы зрителя (чей взгляд и восприятие не подчиняются предзадан-



*Кадры из фильма Дэвида  
Уорка  
Гриффита «Рождение  
нации»  
(убийство Линкольна)*



ному плану), и для «двусмысленности реального».

Сегодня мы отдаём себе отчёт в том, что Базен, написав что «разбивка на планы имеет единственной целью проанализировать событие в соответствии с материальной или драматической логикой сцены»<sup>69</sup>, был прав по отношению, например, к кино Пудовкина, в котором сценическое измельчение, покadroвая атомизация не имели иной цели кроме предельного анализа ситуации, её драматизации или преувеличения путём разбиения на части, без проявления нового смысла, – но не в отношении Эйзенштейна, для которого каждый раз речь шла о «вовлечении зрителя в процесс производства смысла». Срастание

---

<sup>69</sup> Цитата из книги Андре Базена «Что такое кино» (*Andre Bazin Qu'est-ce que le cinéma?*, 1958-62) в переводе В. Божовича – примечание переводчика.

монтажа с пластикой, ставшее для Базена признаком современного кино, можно найти во множестве сцен и письменных работ Эйзенштейна, чья формула «количество интервалов определяет степень напряжения» также могла бы отлично подойти к примерам, служившим основой для базеновского анализа (фильмы Уайлера, сцена на кухне из «Великолепных Эмберсонов», организованных по принципу разницы потенциала и медленного драматического изменения кадров). Свобода, предоставленная зрителю в этих фильмах, была всегда именно такой – управляемой, заключённой между определёнными полюсами или ключевыми точками, идеально распределёнными и размещёнными внутри кадра, такой, которую режиссёр допускает для зрителя, чтобы в конце концов вну-

шить ему заранее определённый смысл. При этом задержка, с которой смысл возникает для зрителя, может давать впечатление, что он открывается в процессе просмотра. Именно в этом моменте можно отметить наиболее заметное противоречие анализа Базена: между признанием неоднозначности реальности с одной стороны, а с другой – уверенности в существовании языка мира, естественного и спрятанного смысла вещей, пришествие которого кино схватывает, не имея необходимости его производить, силой одной лишь своей пронизательности и настойчивости.

**Жак Риветт.** На самом деле, такое отношение к кино как прозрачности, которое можно видеть на примере триады Ренуар-Росселлини-Базен,

исторически противопоставлено обобщённой перверсии (перверсии в общем смысле, буржуазной перверсии) эйзенштейновской практики; поскольку Пудовкин принимает теоретическую шелуху принципов Эйзенштейна и ставит её на службу рассказыванию истории, на прицеп нарратива: эффект монтажа теперь «используется» не более чем для того, чтобы придать больше действительности повествованию, подчинённому развёртыванию персонажа.

Окольным путём Пудовкин, это приспособленец и карикатура на «искусство монтажа», переносится на целую область потребительского кино. (Можно заметить, как тем же образом и в тот же момент – та же целенаправленность в том же процессе, – осуществляется через посредство Пабста устранение экспрес сиониз-

ма в пользу эстетики «мизансцены» как теоретического прикрытия, ещё управляющего сегодня всем голливудским и европейским кино – Клеман, Премингер, Чухрай, Рози). Эта техника манипуляции «реальностью», realizator которой остаётся более или менее скрытым, быстро перестаёт быть искусством монтажа, чтобы стать искусством раскадровки (и, дополнительно, «кадрирования» и «управления» актёрами). И именно его диктатуре оказываются противопоставлены Ренуар и Росселлини, а не монтажу, у них скорее вытесненному – монтажу, на месте которого «пустота»: тот факт, что режиссёр больше не имеет потребности работать в монтажной, не чувствует этой необходимости, приводит их к тому, что на практике, – и, кажется, бессознательно, – монтажное



*Кадр из фильма Сергея  
Эйзенштейна  
«Генеральная линия»*



*Кадр из фильма Сергея  
Эйзенштейна  
«Генеральная линия»*

мышление у них реализуется на стадии съёмки фильма и особенно постановки кадров (см. роль последовательности кадров или подвижности камеры у этих режиссёров или у Уэллса, Хичкока, Мидзогути, в противоположность общей аналитической технике в качестве организации уровней и формальных конфликтов).

Можно было бы весьма схематично обозначить четыре момента: «изобретение» монтажа (Гриффит, Эйзенштейн); его искажение (Пудовкин-Голливуд – монтаж как техника пропагандистского кино); затем отказ от пропаганды (отказ, так или иначе связанный с длительными кадрами, прямым звуком, непрофессиональными актёрами и массовой, нелинейным повествованием, неоднородностью жанров, элементов или техник и так далее); и, наконец, чему мы являемся



*Кадр из фильма Сергея  
Эйзенштейна  
«Генеральная линия»*

свидетелями в последние десять лет, стремление «вернуться», внести в современные практики *теоретический* дух первой стадии, не отказываясь от достижений третьей, – скорее, воспламеняя одно другим, находя их диалектику и, определённым образом, их *монтируя*.

**Жан Нарбони.** Эйзенштейн, Пудовкин... Сегодня мы не должны противопоставлять их в общепринятых терминах, категориях и отношениях – монтаж интеллектуальный / монтаж лирический, кино-крик / кино-песня, доминанта творческая / теоретическая – но на основании их уникальных концепций кинематографической динамики, как она проявляется в их фильмах и объясняется в их письменных работах. Здесь следует процитировать один убедительный текст: «Основным элементом советского

кино, его специфической проблемой является монтаж. Монтаж – это ни средство показа или рассказа фрагмент за фрагментом, подобно тому, как дом складывается из кирпичей (Кулешов), ни способ развития идеи в последовательности кадров (лирический принцип Пудовкина). Идея должна появляться в результате столкновения двух независимых элементов». Теперь нам ясно видно различие между стилем Эйзенштейна: последовательные преобразующие эффекты, движущие элементы которых соединяются динамическими знаками соотношения и объединения, где столкновение двух элементов решительным скачком порождает новый концепт, – и стилем Пудовкина: следование кадров, путём простого суммирования продвигающих шаг за шагом конкретную идею. Это то, что отличает пространство и время со множеством измерений,

организованное в сложной полифонии, знаковую сферу, постоянно расширяющийся объём, сценографию от линейного, ложно-диалектического времени. Позаимствуем у Луи Альтюссера вопрос и ответ на него: «Каким образом диалектика может опаздывать? Только при условии, что она – другое имя сознания»... «не существует, в строгом смысле, диалектики сознания, одной только силой своих противоречий открывающей саму реальность... Поскольку сознание достигает реальности не благодаря своему внутреннему развитию, а через радикальное открытие *другого, чем оно само*». Именно этого *другого* сознания никогда не достигает Пудовкин. Например, такой фильм как «Мать» (1926), строящийся вокруг *центрального* персонажа, вокруг сознания, охватывающего собой всю полноту условий драмы, выступает под маской диалек-

тического и марксистского фильма, в той мере, в какой кино Пудовкина подчинялось простой нарративной логике, запрещающей игру множественной, прерывной темпоральности и предписывающей только строго единообразное последовательное время.

**Жан Нарбони/Жак Риветт.** Это приводит нас к пересмотру самого понятия «осознания» и к открытию его сложности в методе, с помощью которого Пудовкин «продвигался» в своей работе не иначе как следуя идее, насквозь пронизывающей его фильм, которая никогда не *производится* кадрами, но всегда *передается* через них. Если мы сравним «Мать» и «Генеральную линию», то увидим, что первый фильм рассказывает историю (является *повествованием*) о персонаже, чьё видение мира изменяется мало-помалу,

накапливая следующие друг за другом этапы и состояния рассказа (истории, которую мог бы рассказать – и рассказать лучше – скажем, Форд в «Гроздьях гнева» (John Ford *The Grapes of Wrath*, 1940); однако, в качестве противоположности, см. версию Брехта того же текста Горького<sup>70</sup>); в то время как второй фильм ставит перед нами, а также заставляя содействовать преобращению через серию изменений

«посредника-протагониста», излагающего нам течение фильма, и который является уже не персонажем, а сгустком сил и действий – это *актёр*, действитель (воздействуемый / воздействующий), функционирующий в организации эпизодов как слово, трансформирующееся и ис-

---

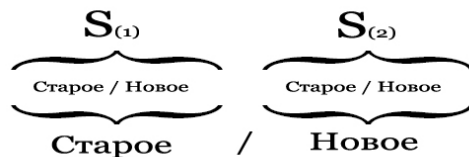
<sup>70</sup> Пьеса Б. Брехта «Мать» (*Die Mutter*) написана в 1930-1932 гг., издана в 1933 г. и является, как писал сам Брехт «инсценировкой романа Максима Горького» – *примечание переводчика.*

черпывающее раз за разом все свои возможности: децентрализованное сознание, ни в какой момент не рассматривающее ситуацию в целом или не доминирующее над ней, но каждый раз данное как *эфф-фект* динамики фильма. Ни одна «сцена» не показывает и не свидетельствует о какой-либо стадии (сознательной и обдуманной) на «долгом и трудном пути» крестьянки, её меняет практика; решающий качественный скачок она делает (подвергается ему) из-за поломки трактора: в этот момент она находится в точке X, соответствующей поворотной точке в её крестьянской эволюции (скачков от отчуждённого состояния к состоянию «сознательному»), трактор останавливается, механик разрывает её юбку, освобождая её от обрывков теперешнего состояния, чтобы превратить эти лохмотья в тряпки, помогающие в починке мотора – здесь происходит

резкий, неожиданный скачок: *теперь* она трактористка. (И весь конец фильма является ничем иным, как монтажом её с нею самой же: последовательность её *лиц* в сопоставлении с её «финальным» образом – во времени фильма.) Персонаж вовсе не подчиняется логике повествования, её мыслительным законам, а создаётся преобразующим механизмом эпизодов (14).

**Жан Нарбони.** При этом нельзя представить, чтобы эта прерывность в показанной эволюции крестьянки была прерывностью вторичной, произведенной путём удаления промежуточных стадий и отснятого связующего времени, чтобы она мыслилась в порядке эллипсиса или эффекта стиля. Эйзенштейн мог во время съёмок, помня о предстоящем монтаже и в соответствии с его идеей, собрать намного больше кино-материала, чем

(14) Ни русское («Старое и новое»), ни французское («Генеральная линия») названия не передают в точности общей экономики и уникальной динамики фильма, в той мере, в которой они оба принадлежат линейному, продолжительному времени, последовательно создаваемому, времени исторической последовательности (в русском названии последовательность, сломанная резким переходом к Новому, во французском – упорный прогресс движения к коммунизму). Фильм же, напротив, играя блоками и сочетаниями, отдельными сериями, нигде не пронизан насквозь единой чудесной чертой, отмечающей переход от Старого к Новому (тип «движения», характерный для «либеральных» американских фильмов, отражающий идеологию непрерывной истории, ведущей к неким «светлым» горизонтам), но каждая сцена сама по себе содержит в себе эту черту между старым и новым, движение состоит из скачков, все более резких от сцены к сцене, каждый охватывает все предыдущие, чтобы в свою очередь быть захваченным. Можно отобразить это движение в такой схеме:



Тут видно, что фильм сам по себе, как целое, и только в конце, может быть объявлен «Новым», с тем важным ограничением, что как только угасает последний кадр, он в свою очередь оказывается Старым, требуя, чтобы его революционное движение было подхва-



предполагалось использовать в фильме: он часто приберегал себе возможности неожиданных связей, необычных переходов, высвечиваний скрытых значений, он мог при монтаже сломать, прорвать обыденное течение фильма, показать лишь отдельные стадии жеста, точки изложения, ключевые моменты ситуации. Однако в данном случае крестьянки из «Старого и нового» нельзя и представить, чтобы он мог быть снят в последовательном и строгом изложении её эволюции. Неукоснительное применение марксистской теории – принципов скачка, резкого слома как революционного момента в переплавке целого, никак не позволяло ему этого.

**Жак Риветт.** Поворот, возможно, позволяющий нам вернуться к проблематике отношения прямого кино и монтажа. Ибо такой фильм, как «Для остального мира» весьма ясно показывает, как Пер-

чено, продолжено каждым зрителем, и на этот раз в жизни. Неспособность нашего западного одномерного языка выразить движение эйзенштейновского фильма хорошо показывает масштаб и характер решительной брешы в Истории (просто истории и истории кино), пробитой созданием объёмного пространства, множественного времени и сложной топологии – *примечание Жана Нарбони.*

ро, подобно Рушу, смог очень быстро миновать стадию монтажа как простого отбора и упорядочения материала по определению избыточного по отношению к «проекту» фильма, и как фильм, помимо его ценности как документа, приобретает *поэтическую* ценность лишь в той мере, в какой этот материал оказывается заключён в рамки очень точных формальных схем, при этом предполагая их и диалектически наполняя – и это как на уровне отношения кадра к кадру, так и на уровне структурирования фильма по частям (музыкальным) и главам (сюжетным или тематическим). Это еще заметнее в «Дневном царстве» (Pierre Perrault *Le règne du jour*, 1967), подобно тому как созидающее вторжение монтажа в «Охоте с луком на львов» (Jean Rouch *La chasse au lion à l'arc*, 1965) очевиднее, чем в «Ягуаре» (Jean Rouch *Jaguar*, 1967) или в «Я – негр» (Jean Rouch *Moi*

*un noir*, 1958): последние ближе к форме хроники, первый – к форме эпопеи.

Другое замечание, вытекающее из предыдущего, другое подобие: так же как для Эйзенштейна монтаж всегда виден на горизонте уже на стадии подготовки к съёмкам (и ещё более – во время съёмок, пусть и благодаря только подчас систематическому использованию нескольких камер: об этом статья Ноэля Бёрча «Функции опасности» (*Fonctions d'aléa*) в «Кайе» №194), так и режиссёр прямого кино накапливает материал для монтажа, имея в виду обработку этой грубой материи и уничтожение её в качестве таковой. Перспектива, играющая ту же движущую роль у Кассаветеса, пусть её практика перехватывания «текста» (на данной стадии – пред-текста, в его первичном состоянии «возникновения», подстерегаемого смыслом) и осуществляется на поле дра-

матургии (однако отвергнутой, радикально подорванной использованием такой материи: искривлённой, вывернутой) (15).

Напротив, в случае «Непримирившихся» мы прекрасно видим, что монтаж строго подчинён в качестве одного из компонентов, как Штрауб усиливает или ослабляет связи, играет на вариациях темпов – короче, доводит в монтажной до осуществления принцип фильма, но лишь постольку, поскольку это строго необходимо для воплощения «предвиденного» законченного произведения, каким фильм существовал в своём материале уже на стадии сценария. Но в то же время следует заметить, насколько эта работа сгущения, отбора и переупорядочения на самом деле осуществляется на основе огромного исходного материала (то есть текста Бёлля



*Кадр из фильма Жюна  
Кассаветеса  
«Тени»*

(15) Что «доказывает» прямое кино/ прямой звук? См. прежде всего *Le détournement*... Жана-Луи Комолли. Прямой звук = метка появления фрагмента «Реального», след операции перехватывания, в определённый момент Истории (*hic et nunc* [здесь и сейчас], но сразу же в прошлом/где-то ещё), какой-то случайности: дубль механически производится «событием», это надпись, оставленная случайной встречей: так появляются рабочие материалы, зарождающееся состояние фильма. А монтаж = тактика столкновений между следующими друг за другом образами-звуками, однако в то же время между звуковой дорожкой и видеорядом, ведущая к «данному» фильму в его посмертном состоянии. Двойная дубль-операция, и производство путём приведения в отношение (в конфликт) этих двух заново расколотых «блоков»: фильм 1 и фильм 2 (перед/за объективом // со-существование / последовательность образов-звуков). Двойное пересечение, образующее пространственность процесса фильма (динамический «куб») по всем векторам пространства-времени.

«Бильярд в полдесятого» (Heinrich Theodor Böll *Billard um halb zehn*, 1959), который подвергается здесь операции редукции, разъединения, преобразования, не имеющей ничего общего с тем, что обычно называют «адаптацией»): однако здесь подготовительная сценарная работа действует как монтаж (16).

Кроме того, Штрауб обращается к зрителю (по крайней мере, девственному зрителю, смотрящему фильм впервые, но также частично и при следующих просмотрах) тёмным, как бы нарочно запутанным языком, будто бы и не предполагающим его как адресата (даже если он и выполняет безмолвно свои задачи) и мешающим ему непосредственно воспринять «смысл», который должен бы передавать (17). Работа фильма предстает перед зрителем подобной сну, как продукт *некоего* бессозна-



Кадр из фильма Пьера Перро  
«Для остального мира»

(16) Следует, однако, заметить, что именно устным дискурсом – или, точнее, «серией» фрагментов дискурса, управляющей фильмом, Штрауб был принуждён (после первой хронологической «обработки») к построению окончательной структуры.

(17) Не из стремления к непонятности, но наоборот, из-за одновременного сведения к точке слияния всех функций (точность связок, автономия элементов), обычно не используемых иначе как в следовании друг за другом и в более слабом виде, и слишком уменьшает, в конце концов, долю привычной неясности; кроме того, в текстах Малларме есть *сторона*, являющаяся «тёмной» только в силу логики и скорости, в силу ясности.

тельного (но чьего бессознательного? литературного текста? пятидесяти лет истории Германии? семейства Штраубов? самих «персонажей» фильма?), чья структура образована не иначе как множеством буквальных взаимопресечений и отзвуков, превращаясь в *игру* слов и/или образов, где все информативные элементы собраны в пазл, однако смещёнными, скрытыми, перемешанными – таков центральный монолог матери (неслучайно помещённый в место, где сходятся и откуда расходятся прутья *пучка*) (18), дискурс пространства-времени, в котором сталкиваются и смешиваются (в операции монтажа / сведения) все времена и пространства.

И к очень схожей проблематике нас подвел просмотр «Гертруды» несколько часов спустя; если фильм Дрейера, более «логичный», во всяком

(18) Форма, говорящая «сама за себя»<sup>71</sup>, поскольку речь тут идёт о фашизме. В том же «духе» предположим, что мы не смогли сопротивляться желанию писать: в той мере, в какой фильм структурирован как язык, он действует как бессознательное (подражает его действию).

---

71 Слово «фашизм» (*fascismo*) этимологически связано с *fascio* – пучок, связка, объединение – *примечание переводчика*.

случае более хронологичный, и не действует формально как сон, он тем не менее также использует «сновидческий» словарь (19): одновременно рассказ сновидения и сеанс анализа (анализа, где роли беспрестанно меняются местами, подчинённый течению, размеренному потоку долгих кадров, магнетическим пассажам безостановочно движущейся камеры, монотонной ровности голоса, неподвижности взглядов – всегда направленных, часто параллельно, к нам: немного выше нас, – напряжённой неподвижности тел, втиснутых в кресла, скученных на диванах, за которыми молча пребывает кто-то ещё, застывшие в ритуальных позах, в которых они служат лишь местом осуществления слова, скользя в сумерках, произвольно размеченных островками света, где сами по себе возникают сомнамбулы...) (20).

(19) Это недвусмысленно обозначено как во сне о преследовании собак (и его возвращении в рисунке гобелена), так и в точных аллюзиях на группу Шарко и его методов гипноза.

(20) То, что здесь говорится по поводу Дрейера, несомненно могло бы относиться (со всеми сопутствующими «поправками» и замещениями) и к Мидзогути: однако у него следовало бы пересмотреть скорее «Сказки туманной луны после дождя» (*Ugetsu monogatari*, 1953) или «Жизнь куртизанки Охару» (*Saikaku ichidai onna*, 1952), чем «Принцесса Ян Гуй Фэй». Достаточно вспомнить о феноменальном скольжении между уровнями, образуемом нечёткостью, шаткостью «знаков», отмечающих каждый из них, посредством которого осуществляется само движение фильма и большинства его элементов...

Итак, два фильма сходящимися путями проводят одну аналогию между их функционированием (их *работой*) и действием «всего», подразумеваемого под именем бессознательного; однако в то же время это два фильма, в которых основная работа представляется происходящей на уровне *намерения* и сценария (распыление первичного текста у Штрауба и уплотнение, концентрация его у Дрейера) (21); при этом, наконец, – фильмы, где момент монтажа «играет роль» завершения этой работы, но также и вторжения *произвольного*. Ибо эта «загадочная» функция монтажа, постоянная у Дрейера, всегда действует у него через *внесение* пропусков (отметок цензуры?): см. каким образом начало и конец каждого плана в «Хозяине дома» (другое название – «Уважаей жену свою» / *Du skal ære din hustru*, 1925) всякий раз

(21) Тут должен возникнуть вопрос (вопрос, остающийся здесь открытым): могут ли фильмы, в которых формальная работа начинается только на стадии монтажа, без первоначальной работы над сценарием, также прямо отсылать к игре бессознательного? Конечно, «Средиземноморье» «играет» на бессознательном (зрителя), но функционирует ли в качестве такового? Или ещё раз: если существует экономия пред-текста, может ли «возвращаться» вытесненное желание?

прерывается, разрубается, скрывается в движении (всегда неполном, с пробелами) «ложного» ракорда нескольких кадров; еще более заметно это в «Страстях Жанны Д'Арк» (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928), также см. как от «Вампира» (*Vampyr*, 1932) к «Слову» (*Ordet*, 1955) Дрейер ухватывает и режет на ходу почти все движения камеры; см., наконец, в «Гертруде» (*Gertrud*, 1964) те три или четыре купюры-эллипсиса в склейке двух долгих кадров, тихо вторгающиеся в само собой подразумеваемую непрерывность сцены: провокативные эллипсисы, намеренно раздражающие, заставляющие слушателя задаться вопросом, например, куда «делась» Гертруда – а она ушла в склейку. И может быть, именно через это расчётливое намерение ввести на стадии монтажа (вместо того чтобы ограни-

чить его воспроизведением пред-съёмочного текста или не предоставить ему, подобно Брессону, иной роли кроме преимущественно музыкальной) в сценарий, неважно, каким точным и обдуманном он мог быть на предыдущих этапах, эти купюры, разрывы, перескоки: эту иррациональность – «проходит» бессознательное, запертое в словесной игре.

**Жан Нарбони.** Только что сделанное по поводу Брессона сравнение с музыкой также может относиться и ко всем фильмам Штрауба, настолько они отмечены заботами в этом направлении, настолько являются поиском возможных однородностей. Можно попробовать вспомнить навскидку распределение и дозирование темпов, смену зон напряжения и ослабления, тугих узлов и тихих пространств, сложную и пере-



менчивую игру независимости и взаимовлияния «клеток», композицию большими кусками или пуантилистическими элементами, в продолжительностях и разрывах, сочетание крепко сбитых структур с более «свободными», наконец, применение принципа, верным которому всегда оставался Стравинский, принципа *отказа от выразительности*. Вспомним выражения, верные по отношению ко всем фильмам Штрауба, в которых Штокхаузен писал по поводу «Махорки-Муфф»: «Что меня заинтересовало в вашем фильме – это превосходная темповая композиция. Как в музыке. Вы нашли очень точные пропорции длительности между сценами, где события почти не движутся (удивительна в фильме, сжатом в такие тесные рамки продолжительности, смелость пауз, медленных темпов!) и тех, где они происходят крайне бы-



*Кадр из фильма Карла Теодора Дрейера «Гертруда»*



*Кадр из фильма Кэндзи Мидзогути «Управляющий Сансё»*

стро – с блестяще подобранными для этого вырезками из газет, под всевозможными углами показанными в вертикальности экрана. Также хороша и относительная частота изменений варьированных темпов... Каждый элемент вводится именно в точно определённый момент, изменение которого немислимо; и никаких украшений. «Всё существенно», говорил Веберн в подобных случаях (всего лишь каждая вещь в своё время, следовало бы добавить)... Эта острота, эта изумительная молниеносность движений камеры в уличных сценах, в отеле (на стенах гостиничного номера, долгое время остающимися пустыми такой наготой, от которой невозможно оторваться), у окна, и ещё «нереальное» сгущение времени, при том что никто никуда не спешит. На этой режущей кромке между истиной, концентрацией и заострением (прожигающем восприятие

реальности) и возможен прогресс».

Справедливые для дня западногерманского офицера, весьма богатого событиями и рассказанного за двадцать минут, эти замечания так же хорошо подходят и к преобразённому в пятьдесят пять минут фильма не менее насыщенного полувека немецкой истории («Непримирившиеся») или к переложению тридцати лет напряжённого музыкального творчества в полтора часа развёртывания образов и звуков («Хроника Анны-Магдалены Бах» (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1968)). Попросту можно так постараться определить функцию, присвоенную Штраубом такому обращению со временем: с чем *рифмуется* это сочетание перегруженных значениями узлов, насыщенных информацией (часто даже за пределами нашей способности усвоения, нашей скорости расшифровки) и пауз, «протя-

жённостей», пустот, излишков, «бесполезных» потоков времени, незанятых длительностей (которые могут возникнуть в начале или в конце кадра, а иногда образовывать кадр в его целостности, в упорстве его развёртывания).

Кажется, что можно распределить эту функцию по трём направлениям, по меньшей мере трём порядкам задач: 1) *структурные, ритмические, композиционные*: игра продолжительного / прерывного, сдерживания / устремлённости, устроенная по модели «лакунарного тела» (22), 2) *контр-выразительные*: связанные с высказыванием Стравинского о том, что музыка не способна выражать что бы то ни было, результатом чего являются «пустые» кадры (но не обязательно лишённые персонажей), лишённые всего, что могло бы быть засилием смысла, господством предварительно данного намерения, 3) *трансфор-*



Кадр из фильма Жана-Мари Штрауба  
*«Непримирившиеся»*

(22) Можно приблизиться к этим продуктивным «дырам» через «паузы» (моменты тишины) у Веберна, о которых Булез говорил, что они не были просто ритмическими элементами, но изменяли окружающие их звуки, играя на морфологии их высот. «Тишина» в фильмах Штрауба имеет ту же операциональную функцию, не являясь просто паузой в скандировании, но играя с «частотой», вибрацией предшествующего (или начала того, концом которого она является) и последующего кадров (либо с продолжением последующего, для которого она – начало).

*мационные*: в некоторой степени особое время фильма осуществляет изъятие и преобразование в свою пользу хронологического, референциального, «жизненного» времени, однако для того, чтобы активировать этот особый временной режим (например, сделать так, чтобы целая жизнь проходила, дать ощущение её развёртывания на протяжении полутора часов, и чтобы она не была схвачена в каких-то особо важных или символических стадиях), перенести это время жизни в кадры, ритм и продолжительность которых кажутся соответствующими ему. Отметить, помимо зияний и провалов, куда продолжительность («жизненная») проваливается и исчезает, моменты, в которых кажется, что она могла бы проникнуть во время фильма. Эффект, который можно было бы назвать «эффектом времен-

ной реальности», порождает очень особый тип саспенса без цели, производящий в нас оживание и перезарядку, подчиняет наше внимание биению, пульсации развития.

**Жак Риветт.** Это саспенс, но чисто формальный: что становится кадром? И нет: что появляется в кадре? В то же время это стремление *опустошить* некоторые кадры, поставить вслед за кадром, насыщенным информацией, кадр, по видимости не дающий никакой; или же избыток в некоторых моментах ложной информации (ложной, потому что она не связана с контекстом фильма, не «информативной»: ложные следы, в которых путается внимание и память зрителя – нагромождения собственных имён, паприка...), всё это мне кажется образующим часть того, что позволяет фильму действовать как высказыва-

ние бессознательного. Фильм должен завершиться, чтобы его просмотр (пересмотр) мог состояться: только когда рассказ сновидения закончится, анализ может, отбросив всё

не-буквальное, обнаружить повторяющиеся, действительно значащие элементы – и ности, маски, метаморфозы, цензуру.



*Кадр из фильма Дэвида Уорка Гриффита  
«Нетерпимость»*

*Перевод с французского Всеволода Митителло*

## **Montage**

**Jean Narboni, Sylvie Pierre, Jacques Rivette**

Впервые статья опубликована в *Cahiers du cinéma*,  
№ 210 (март, 1969). — С. 16–35.

Доступ к оригиналу статьи:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/montage.html>

## **2. ИНТЕРВЬЮ**

## Интервью 1

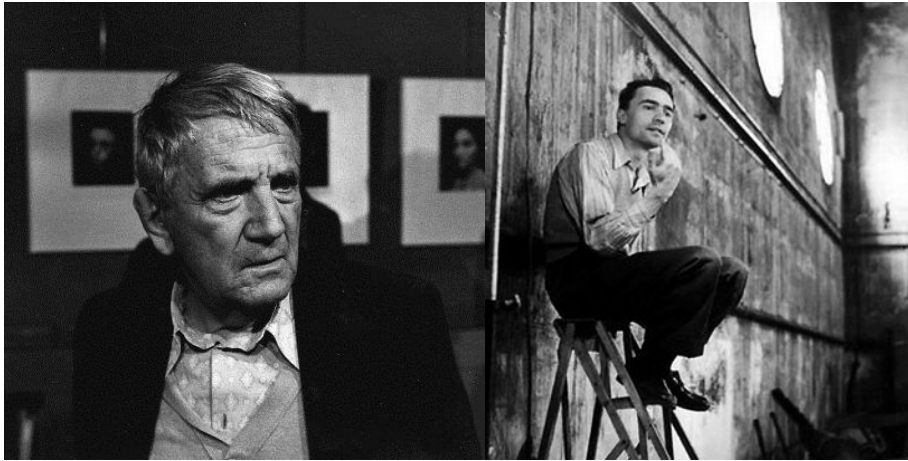
---

Луи Маркорель

### Интервью с Роже Ленаром и Жаком Риветтом

В этом году французское кино переживает кризис. Экономическая жизнь усложнилась, но для тех молодых режиссёров, которые только появились три или четыре года назад, всё же существуют некоторые возможности. Что касается идей, критики обеспокоены переоценкой достижений Новой волны. Роже Ленар (*Roger Leenhardt*, 1903–1985) и Жак Риветт — оба критики и кинематографисты — люди разных поколений (Ленару — 60, Риветту — 35). Первый, соответственно, представляет довоенную критическую традицию, основанную на литературе, второй — послевоенные нововведения «Кайе дю синема». Разрыв, однако, не так уж и значителен. Журнал «Кайе дю синема» в декабре прошлого года в своём специальном выпуске определил Ленара как «духовного отца Новой волны» и критика, который сформулировал принципы нового кино.

Ленар, который родился в Монпелье, был критиком и кинематографистом с начала тридцатых годов. Он писал для *Esprit*, *Lettres françaises*, *L'Écran français* и «Кайе дю синема». Снова цитата из «Кайе»: «Раз в десять лет его великолепная статья напоминает нам о том, что он был первым из кинокритиков». Начиная с 1934 года, он снял более тридцати успешных короткометражных фильмов, только некоторые из которых были показаны на экране. Также он снял фильмы «Последние каникулы» (*Les dernières vacances*, 1947) — ностальгическое исследование конца детства и «Встреча в полночь» (*Le rendez-vous de minuit*, 1961) — с Лилли Палмер в двойной роли. В настоящее время он снимает фильм для телевидения.



### *Роже Ленар и Жак Риветт*

Жак Риветт родом из Руана. Он был одним из команды молодых критиков, которые писали для «Кайе» около десяти лет назад — это были так называемые базеновские «младотурки» французского кино. Как критик, он писал для различных журналов, в том числе и для журнала *Arts*, а в качестве младшего помощника режиссёра работал с Ренуаром и Беккером. Он создал три короткометражки на 16-тимиллиметровой плёнке до того, как снял короткий метр «Шах и мат» (1956). Его фильм «Париж принадлежит нам» (*Paris nous appartient*, 1960) — победитель прошлогодней премии Сазерленда от Британского института кино (*The Sutherland Trophy, British Film Institute — BFI*) — создавался им в период между 1958 и 1960 годами. В начале этого года Риветт задействовал Анну Каринá для постановки «Монахини».

Следующее интервью, записанное на аудиокассету, было расшифровано Мишелем Делайе.



## Голливуд и Франция

**Луи Маркорель.** Мсьё Ленар, как вы начинали свой путь в качестве критика в тридцатые годы, и почему вас стали называть сторонником американского кино?

**Роже Ленар.** Я пришёл в кино не через критику, а совсем иным путём. В начале тридцатых годов, а, точнее, в 1933 году, я обучался редакторской профессии и работал в киножурнале *Eclair*. В то же время я также принимал участие в развитии идей, которые возникли вокруг журнала *Esprit*, но которые распространились гораздо шире и дали возможность французским интеллектуалам подойти вплотную к проблеме национального, метафизического и эстетического аспекта со-вести. Так как я был киномехаником, то стал писать о кино и пытался основать свою критику на общих моральных и интеллектуальных взглядах на жизнь того времени в духе философии журнала *Esprit*.

Что касается американского кино, я должен поднять вопрос о том, что сегодня, вероятно, покажется смешным и старомодным — о звуковом фильме. После длительного периода становления, кино переросло в искусство — пластическое искусство, которое, по мнению многих, достигло совершенства. Затем около 1929–30 годов, грянула революция звука, которая действительно расколола европейское кино. Все лучшие критики и кинематографисты почувствовали, что звук станет настоящей катастрофой, и что это будет означать конец кино как искусству и положит начало заснятому театру, способного удовлетворить обывателя, но с лёгкостью подавляющего любые творческие усилия. Однако в Америке, благодаря знаменитому англо-саксонскому прагматизму, с этим никогда не было каких-либо существенных проблем. Посмотрите, например, на их триллеры

или вестерны — нет никакой существенной разницы между более поздними немыми и ранними звуковыми фильмами. Именно американский кинематограф показал нам, как преодолеть очевидную несовместимость между звуком и изображением, и таким образом направил нас к современному кино.

**Луи Маркорель.** Мсьё Риветт, вы начинали как критик, спустя пятнадцать лет после войны. Как получилось что вы сторонник американского?

**Жак Риветт.** В 1950 году мы рассматривали это с несколько иной точки зрения, но, в конце концов, результаты были почти такими же. В то время, по крайней мере, в Европе американское кино было не столько недооценённым, сколько по-настоящему презираемым. Это было своего рода обязанностью каждого критика — нападать на него, и все нападали на торгашеский дух Голливуда, на его банальность и глупость. Нам — Трюффо, Годару и мне — казалось, что американское кино было на самом деле гораздо более интеллектуальным, чем европейское, которое всегда приводили ему в пример. Мы почувствовали, что режиссёры всех типов, не только признанные голливудские интеллектуалы, такие как Манкевич, но и так называемые коммерческие фильм-мейкеры, такие как Хоукс и Хичкок, снимали фильмы гораздо более умные, чем те, которые были сделаны в Европе нашими Отан-Лара, Деланнуа и Де Сика. Возможно, это была незаметная причуда интеллекта, потому что она выражалась в стиле и поведении, а не через обычные внешние признаки.

**Роже Ленар.** Примечательно то, что это анти-голливудское чувство во Франции было таким сильным и закоренелым. Ещё в 1933 году мало кто из нас сказал бы доброе слово о Гол-

ливуде. И даже около десяти лет назад, когда «Кайе дю сине-ма» спросил двадцать французских режиссёров их мнения об американском кино, почти единодушным ответом было то, что это кино — хлам. Думаю, что только три человека — Ренуар, Астрюк и я — утверждали, что американское кино на самом деле важно.

**Луи Маркорель.** Ни один из вас не упомянул об идее мизансцены, хотя Риветт вспомнил нескольких «авторов» (*auteurs*)<sup>72</sup>. Знали ли вы об этом в тридцатые годы, или же вас больше интересовали фильмы под общим заголовком (гангстерское кино, безумные комедии и так далее) и не волновал личный вклад режиссёра?

**Роже Ленар.** Очевидно, что концепция «автора» (*auteur*) была менее определённой в 1935, чем в 1950 году. В целом

<sup>72</sup> «Теория мизансцены» — оппозиционная по отношению к «теории монтажа» концепция, разработанная в статьях французского киноведа Андре Базена (*André Bazin*, 1918–1958); основными её положениями были использование «глубинной мизансцены» и съёмка план-эпизодов.

«Политика автора» (*politique des auteurs*) — подход к определению авторства фильма, как произведения, полностью отражающего уникальное видение режиссёра. «Политику автора» излагает в своей статье «Об одной тенденции во французском кино» (1954) Франсуа Трюффо, критикуя экранизации романов, которые выполнены простым переносом текста в визуальные образы. Жак Риветт считает, что смысл «политики автора» искажён и рассматривает «политику автора» не с позиции укрепления режиссёрских запросов и даже прихотей, вплоть до полного диктаторства режиссёра на площадке, пусть даже с целью воплощения его видения (см. ниже), а с позиции рассмотрения творчества режиссёра как единого целого, как это происходит с наследием великих писателей. См. Интервью 10 «Пленённый любовник. Интервью Фредерика Бонно с Жаком Риветтом»: «Для Франсуа, Жана-Люка и меня эта политика состояла в провозглашении всего нескольких режиссёров достойными для рассмотрения их, как авторов, аналогичных Бальзаку или Мольеру в литературе. Одна пьеса Мольера может быть хуже другой, но всё же она представляет собой живую и волнующую часть его творчества» — *примечание переводчика.*

мы смотрели голливудские фильмы, принадлежавшие к конкретному жанру — вестерны, комедии и так далее. Но именно из-за этого факта, я думаю, лучшие критики осознали необходимость индивидуального подхода.

Когда вы говорите о мизансцене, возникают трудности. Я помню, что сразу после войны написал статью, которую назвал «Долой Форда, да здравствует Уайлер!» Многие люди были удивлены таким критическим подходом, который был попыткой противопоставить два разных представления о мизансцене. Так что думаю и могу утверждать, что был знаком с этой проблемой с довольно ранней стадии. В любом случае есть кое-что, что никогда не должно быть упущено из виду, и это — важность сценария.

Вы должны помнить, что после прихода звука сценаристы взяли на себя главную роль, которая в некотором отношении определила эволюцию кино. «Это случилось однажды ночью» (*It Happened One Night*, 1934) был ключевым фильмом для нас, и вы не можете себе представить, какой бомбой этот фильм казался в то время. Жанр был создан из ничего, и у нас оказалось нечто новое и прекрасное, нечто такое, в чём само кино нашло себя — американская комедия. Но мы также задавались вопросом — «Кто же ответственен за это чудо?» Был ли это режиссёр Капра или сценарист Роберт Рискин? Несколько лет спустя я увидел ещё один фильм Рискина, который он снял сам, и понял, что он не был творцом: все элементы его мифологии снова присутствовали в фильме, но не хватало самого главного — творческой искры.

Таким образом, я считаю, что индивидуальность в американском кино возникает от этого тонкого баланса, который связывает сценарий с мизансценой, а мизансцену со

сценарием, и от движения, которое постоянно связывает одно с другим. В этом — творческое напряжение, которое, вероятно, является сущностью кино и определяющим фактором его дальнейшего развития.

### **То, что на экране**

**Луи Маркорель.** Я полагаю, что то, как люди сразу набросились на самую идею мизансцены, было ответной реакцией против тенденций критиков говорить исключительно с точки зрения тем и сюжетов.

**Жак Риветт.** Вот именно — реакцией. Когда мы обратили внимание на тему мизансцены десять лет назад, это было сделано намеренно, чтобы стимулировать споры и реабилитировать идею, что кино является также и тем, что видишь на экране. Но за последние несколько лет этой концепцией настолько злоупотребляли, что, в конце концов, пришлось объяснить точно, что же имеется в виду. Дело не только в привлекательности образа, который виден на экране, но и в понимании того, как мизансцена может являться способом выражения интеллекта режиссёра<sup>73</sup>. То есть этот термин вбирает в себя не только положение камеры, но и структуру сценария, диалог и правильную разводку актёров. Мизансцена, по сути, это просто способ выразить то, что в других искусствах будет называться в́дением художника; а в́дение писателя, очевидно, это не только то, как он использует прилагательное или как он строит предложения, но и то, какую историю он рассказывает. Когда мы делали замечания Премингеру, Хоуксу или Хичкоку, то нужно было объяснить, что это было их личное в́дение мира, которое мы хотели донести до аудитории.

---

<sup>73</sup> См. статью Риветта «Об отвращении» (см. Статью 12 данного книги) — примечание переводчика.

Но вся концепция была исковеркана и доведена до идиотизма — в настоящее время принято считать, что, так как операторская работа является самой важной, то не имеет значения, является ли материал бессмысленным, диалоги — идиотскими, а актёрское мастерство — ужасающим. Это, как мне кажется, является полной противоположностью всему, за что мы боролись под знаменем мизансцены, когда мы настаивали на важности установления авторства фильма.

**Роже Ленар.** И всё же любопытным является тот факт, что, во всяком случае, в американских фильмах, о которых мы говорим, «автор» был в любом случае ещё и продюсером. Он брался за продюсирование для того, чтобы удовлетворить свои собственные вкусы, а в качестве режиссёра выбирал сценарий, кинозвёзд и первоклассных техников. Также интересен тот факт, что многие из продюсеров сами начинали как писатели, так что в результате влияние сценариста распространялось как бы между прочим и на саму продукцию.

**Луи Маркорель.** Я понял, что эта идея личного видения в кино была чётко сформулирована только после войны — едва ли режиссёры вступали в такое страстное соревнование в тридцатые годы так, как они это делают сейчас.

**Роже Ленар.** Существует один важный фактор, который явно связан с этим. Сколько критиков было во Франции до войны? В любом случае в 1938 году вряд ли был критик, который был достоин носить это звание. Как только критики появились и стали увеличиваться в числе, идея была определена, растолкована и улучшена.

**Луи Маркорель.** Даже после войны, кроме вас и Андре Базена, существовал лишь единственный журнал — *L'Écran français*.

**Жак Риветт.** Но *L'Écran français* действительно существовал вне зависимости от того, что Базен, Астрюк и Ленар писали для него время от времени. Сам факт того, что существовал еженедельный журнал, который, по крайней мере, пытался критически рассуждать обо всех показанных фильмах, помогая создать общественное мнение. Вы могли бы сказать то же самое о «Кайе дю синема». Журнал открыт для критики, Бог тому свидетель. Факт в том, что он выходил ежемесячно в течение последних десяти лет и создал целое поколение киноманов, влюблённых в кино (можно даже сказать, опьянённых им). Этого никогда не произошло бы, если б не существовало журнала «Кайе дю синема».

Теперь дело сдвинулось ещё на один шаг. Существует гораздо более широкая аудитория, осведомлённая о критике, что и привело к образованию небольшого круга, где сначала ненавидели, а затем снова любили друг друга. Это общество до своего распада существовало всего несколько месяцев, а потом преобразовалось в новую группировку. Всё это может показаться каким-то незрелым, но, по крайней мере, это свидетельство страстного отношения к кино, которое десять лет назад невозможно было вообразить. В 1950 году я, Франсуа Трюффо, Годар и ещё несколько человек провели встречу в Синематеке. Мы стали друзьями просто потому, что там никого больше не было, и мы были единственными людьми, которые ездили туда каждый вечер.

### **Критики и Творцы**

**Луи Маркорель.** Мсьё Ленар, в какой-то степени вы ответственны за создание новой школы критиков. Что вы думаете?

те о сегодняшнем состоянии критики и, особенно о её развитии под влиянием «Кайе»?

**Роже Ленар.** Когда кто-то вроде Клода Руа<sup>74</sup> утверждает, рассуждая о литературе, что у творцов искусства наилучшие критерии, у меня по этому поводу есть свои замечания. Когда художник в самом расцвете своего творческого пути вдруг смотрит осуждающе на своё искусство — это может быть ценным и волнующим опытом; но я верю в то, что цель критики в анализе, что совершенно отличается от цели творчества, которая заключается в синтезе. Это для меня трудная тема, так как я сам являюсь и критиком, и режиссёром... Но я всё же не думаю, что дело критика — формулировать новые творческие методы, и профессионализм Андре Базена заключается именно в этой полной отстранённости, которая позволяет ему наблюдать глазами критика. Сегодняшнее критическое видение оказывает на меня влияние лишь тогда, когда я нахожу в статье или в рецензии отражение собственных стремлений (в лучшем смысле этого слова) конкретного автора. Это один из факторов, которые делают эту критику живой и чрезвычайно интересной на личном уровне, но которые в то же время вызывают недоверие к объективности и к сроку годности этих решений.

**Луи Маркорель.** Критика Базена была особенной, да он и сам был таким. Но вы не думаете, что могут возникнуть обстоятельства, в которых для критика было бы необходимо быть потенциальным режиссёром — чтобы суметь полностью понять фильм? Не является ли это одним из факторов, которые могли бы объяснить нынешний кризис в критике?

---

<sup>74</sup> Клод Руа (*Claude Roy*, 1915–1997) — французский поэт, писатель и журналист — *примечание переводчика.*



**Роже Ленар.** Был ли Сент-Бёв<sup>75</sup> великим литературным критиком? Он был неправ в одном из трёх своих суждений о современниках — возможно, даже в двух из трёх. Дело в том, что, как мне кажется, в критике есть два элемента. С одной стороны, это её значимость как изящно сформулированного и построенного сочинения, а с другой — её значимость в виде суждения; таким образом, некоторые критики всё чаще более правы, чем те, которые более восприимчивы к новаторству.

Моя ссора с современными критиками — следствие их никчёмности. Они просто не обладают необходимой объективностью, умением смотреть на вещи по-классически взвешенно, что приводит к тому, что раз в десять лет, люди будут говорить о том, как они были правы. Да и стиль такого письма не имеет тех подлинных качеств, что делают его увлекательным, независимо от того, насколько спорна их точка зрения. Я не думаю, что, когда это становится нужным, они достаточно серьёзны или смешны.

**Жак Риветт.** К слову о двух различных видах критики. Я всё меньше и меньше верю в то, что выносить вердикт — дело критиков. Различия между великими и менее существенными произведениями искусства обнаруживаются не столько со стороны современных критиков, сколько со стороны художников следующего поколения, которые говорят: «Из всех наших предшественников, мы признаём этих как наших учителей, даже если мы идём по другому пути. Остальные могут быть отнесены к истории». Я считаю, что это закон, который был однажды подтверждён историей искусства, и снова под-

---

<sup>75</sup> Шарль Огюстен де Сент-Бёв (*Charles Augustin de Sainte-Beuve*, 1804–1869) — французский литературовед и литературный критик — *примечание переводчика.*

тверждён историей кино. Возьмём классический случай. Именно художники начала двадцатого века, а не критики-современники Сезанна утверждали, что он был величайшим художником конца девятнадцатого века; критики только последовали этому примеру, и дали своё согласие. Таким же образом положительный и важный вклад был сделан если не режиссёрами, то, во всяком случае, учениками режиссёров, которые сказали, что Мурнау был более значимым, чем Пабст или другие кинематографисты, которых историки ранее приравнивали к нему. Историки уже пришли к этапу, подтверждающему это суждение, или же всё ещё в процессе его вынесения. Десять-пятнадцать лет назад Мурнау уделяли больше места, чем Роберту Вине. В будущем Мурнау уделят десять страниц — в отличие от параграфа, посвящённому «Калигари», который, между прочим, является важным фильмом, да ещё и пояснением для всех остальных работ Вине. Мидзогути тоже выделялся некоторыми режиссёрами во Франции, которые видели в нём своего учителя; критикам и историкам придётся последовать их примеру.

**Роже Ленар.** Вы путаете критику с творчеством. Для молодого режиссёра естественно пытаться найти себя с помощью своей работы и амбиций, найти своё место в мире в связи со старшим поколением. Но это не имеет ничего общего с критической оценкой или с искусством, которые должны попытаться найти абсолютный стандарт, по которому можно будет различать, какие работы будут жить долго, а какие — нет.

**Жак Риветт.** Да, но я имел в виду, что это действие, которое традиционно приписывается критику, на самом деле совсем не принадлежит ему. В любом случае, я считаю, что вынести вердикт современной работе почти невозможно.

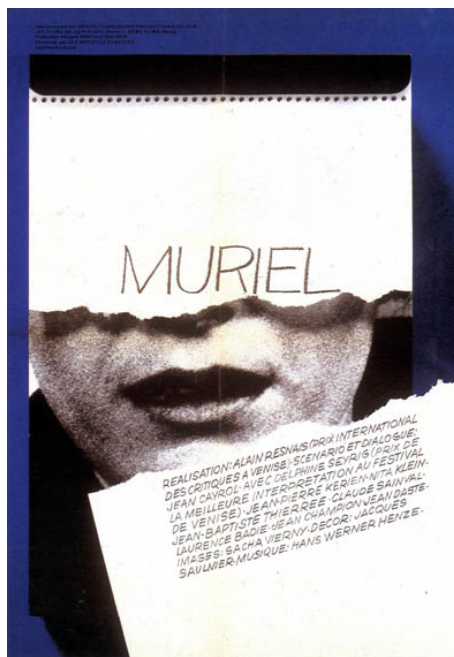
**Роже Ленар.** Критике нужен авторитетные основания — параллельные, так сказать, творческой территории, на основании которых можно будет выносить решения. А если и произошло некоторое обновление в критике с тридцатых годов, то это потому, что Мальро написал свою «Психологию искусства» с необычной в то время точки зрения философии. Но эти авторитетные основания, эта параллельная территория не имеют отношения к творцу.

**Луи Маркорель.** Есть ли у нас все критерии, необходимые для составления шкалы ценностей? Чувствуете ли вы, например, что, возможно, история кино пишется и в настоящее время?

**Жак Риветт.** Да, если исключить последние десять лет. Написать историю этого десятилетия, очевидно, будет увлекательной задачей, но также очевидно, что, чем ближе мы подходим к современности, тем больше запутываемся в спорах и личных предпочтениях. Я сужу об этом, основываясь на собственном опыте пересмотра в Синематеке тех фильмов, которые я впервые увидел приблизительно в 1950 году. Мурнау, Штрогейм, Гриффит — они по-прежнему великие режиссёры; незначительный же фильм так и остался незначительным. Но, когда дело доходит до фильмов, снятых за последние десять лет, я обнаруживаю, что те фильмы, которые я неправильно понял в то время, теперь выглядят замечательно, — в то время как другие, которыми я восхищался, кажутся бесполезными. Нелегко поставить объективную оценку тому, что вам близко.

Например, я посмотрел «Мюриель» Рене (*Muriel ou Le temps d'un retour*, 1963) несколько дней назад. Я рад, что меня не спросили, какого я мнения о фильме сразу же после просмо-

тра, потому что с тех пор я пересмотрел фильм и понимаю, что моё мнение после первого просмотра было бы месивом из полемики, желчи и предубеждения против фильма, которого я ожидал от Рене. Трудно вникнуть в новый фильм сразу, потому что человек начинает вкладывать в фильм то, что ожидал от него, что хотел увидеть, и даже что хотел бы сделать он сам.



*Афиша к фильму Алена Рене  
«Мюриель или Время возвращения»*

Все эти барьеры должны быть преодолены, прежде чем можно будет смотреть фильм, который просто появляется на экране, и только тогда можно решать, справился ли режиссёр или нет со своими, а не с вашими идеями. Определённая дис-

танция является абсолютно необходимой. Спонтанная реакция — это прекрасно, но она больше говорит о критике, чем о фильме.

**Роже Ленар.** Однако в то же время я думаю, что критик должен вложить тело и душу в свои открытия, рискуя выглядеть глупцом лет через десять, если поймёт, что поставил не на ту лошадь. Удивительным в Аполлинере или в Кокто было то, что им удавалось указать пальцем прямо на то, что было действительно важным. Или Мальро, который, написав предисловие к Фолкнеру, сказал, что это — важно, и оказался полностью прав.

### **Искусство юности**

**Луи Маркорель.** Чувствуете ли вы причинно-следственную связь между расколом критики примерно в 1955 году (результатом чего стало обожествление мизансцены одной группой, а актёра — другой) и путаницей, которая царит сейчас во французском кино?

**Роже Ленар.** Мой ответ на этот вопрос переходит в моё признание. Я совершил три серьёзные ошибки в суждении о кино и его развитии. Первая, которая может показаться несущественной, хотя я лично так не думаю, касается возраста для творения. Каждая область человеческой деятельности, как говорят, имеет свой оптимальный возраст для творения. Математики и поэты достигают высоты своей творческой силы в очень молодом возрасте. С другой стороны, художники, как и большинство писателей, как правило, создают свои основные работы в среднем возрасте.

Сейчас, анализируя историю, скажу, что кинематограф — это искусство молодёжи. Однако, как я и думал, в течение свое-

го развития он становится искусством среднего возраста, что меня не беспокоило, так как казалось, что кинематограф приближается к роману.

Это было особенно очевидно в американском кино, где можно было увидеть кинематографистов средних лет, извлекающих ту пользу в зрелости и глубине, которую они упустили в самой молодости. Так что, я был весьма смущён этим явлением несколько лет назад, когда за кино взялась молодёжь. Это было ключевым событием, которое заставило меня пересмотреть некоторые из моих общих предположений. Если кино — это выражение мира юности, мыслей и чувств молодых людей в их двадцать лет, то это уже не совсем то кино, которое я представлял. Я проводил параллели с романом, но сравнивать, пожалуй, следовало с поэзией.

Вторая ошибка касается авторитетных ролей режиссёра и сценариста. Сейчас людям может быть сложно увидеть тот след, который оставила блестящая группа писателей во французском кино тридцатых годов. Режиссёрам нужно помнить об этом перед тем, как они пишут собственные сценарии. Внезапно на сцене появились писатели, такие как романист Пьер Бост, поэт Жак Превер, драматург Жорж Невё. Именно они, а не Карне или Дювивье, были ответственны за наше довоенное кино. На самом деле, это они его создали.

И вот, как я сам сказал себе, после войны все молодые писатели вероятно превратятся в прекрасных сценаристов. Но этого не произошло. Молодые и умные люди, такие как, например, Астриук, имели фактически лишь одну мысль — подняться на кран и начать двигать камерой. И тут последовала полная путаница: пришлось выкапывать старых ветеранов для написания сценариев, так как писатели с талантом либо совсем не

были заинтересованы в кино, либо считали, что и они такие же опытные, как и остальные, чтобы стоять за камерой. И вместо того чтобы беспокоиться о творческих проблемах, в которые входит изложение истории, они были заняты мыслями о том, какую диафрагму на объективе можно использовать.

Мы всё же не из дремучего леса. Ну и где же сценаристы сегодня? То и дело кто-то думает об этом — вот, посмотрите, один есть, его зовут Марсель Мусси<sup>76</sup>. И что Мусси делает сейчас? Он хочет быть режиссёром. Просто больше уже не осталось сценаристов.

Моя третья ошибка может быть выражена предложением, которое когда-то содержало в себе определённую истину: кино не спектакль и не общественное явление, а индивидуальная форма выражения, похожая на написание романа. Я думал, что кино движется к чему-то более свободному, более внутреннему, когда идеальным фильмом будет считаться тот фильм, который можно будет смотреть одному у себя дома, останавливаясь после эпизода, как можно останавливаться в конце главы с целью лучше понять и насладиться ею. Мы видели, что это было похоже на исчезновение кино как зрелища в пользу телевидения, что, конечно, было личным и индивидуальным, но, безусловно, довольно отличающимся от того искусства, которое я представлял. Затем, в целях самозащиты от телевидения — которое не является ни тем, ни другим — кино было вынуждено вернуться к зрелищности, стать фактически более зрелищным, чем когда-либо, в то время как чисто индивидуальное произведение искусства, которое я имел в виду, при-

---

<sup>76</sup> Марсель Мусси (*Marcel Moussy*) — сценарист первых фильмов Франсуа Трюффо; сценарист фильмов Рене Клемана и Анри-Жоржа Клузо; режиссёр — примечание переводчика.

шло абсолютно не к месту и стало невозможным по финансовым причинам.

**Жак Риветт.** Вся проблема сценария тесно связана с глупыми мифами, которые появились в последнее время вокруг идеи режиссёра, как самодостаточного творца, молодого гения, который может делать всё и вся, что и привело к наплыву режиссёров с пугающим непрофессионализмом.

Очевидно, что мы, команда «Кайе» во главе с Трюффо, были ответственны за этот миф. Но мы писали в то время, когда полемика и шокирующие заявления типа «любой желающий может снять фильм», были необходимой реакцией на жёсткое разделение, которое душило кино. Это была полностью закрытая территория, в которой режиссёр пятнадцать лет переходил от третьего помощника ко второму помощнику, и, наконец, к ассистенту режиссёра, прежде чем попасть куда-либо; писатель работал таким же образом. Реакция на всё это была явно агрессивной и бескомпромиссной — были учтены все крайние позиции. Начиная с 1959 года и с рождения Новой волны, все эти мнения были приняты слишком буквально.

**Луи Маркорель.** Мне кажется, что нововведения Новой волны собраны в работе Годара, и что он выступает за самые сущностно новые идеи в кино. Вы согласны?

**Жак Риветт.** Нелегко вдруг перейти из общего обсуждения к обсуждению конкретных случаев... но из всех новых режиссёров, Годар кажется мне самым талантливым. Несмотря на все парадоксы и явные противоречия в его работе, он является последовательным и глубоко чувствующим художником, и было бы крайне опасно для тех, кто менее умен и уверен в собственном пути, попробовать пойти по его стопам. С другой сто-



роны Рене работает больше с сознательной расчётливостью, чем с интуицией, и по этой причине он, вероятно, является более безопасным примером для подражания для появляющихся режиссёров. У Рене создание фильма выглядит сложным — это результат терпения и усилий. У Годара всё это кажется таким простым. Жаль, что фильм «На последнем дыхании» помог создать этот миф, который не соответствует остальным работам Годара, но который опять-таки влияет на критиков, и будет влиять на режиссёров.

**Роже Ленар.** Для меня Годар, без сомнения, лучший из новых режиссёров. Что меня удивляет в этом поколении — так это то, что вдруг они так просто начали создавать кино, как будто были рождены для этого. Предыдущее поколение — такие художники как Каст, Рене, Астриук — пришли в кино после того, как прошли литературную подготовку. Для них создание фильма было сложным процессом. Существовало некое напряжение, и они чувствовали себя неловко, когда имели дело с помощниками режиссёра, которые могли быть менее образованными, чем они сами, но которые выросли в атмосфере студии и чувствовали себя там как дома. Но новое поколение, казалось, чувствовало кино на кончиках пальцев. У них была лёгкость, которая, вероятно, возникла оттого, что они были воспитаны на фильмах так же, как и на литературе.

**Луи Маркорель.** А как насчёт режиссёров старшего поколения, которыми они так восхищаются, например, Хичкок? Мсьё Ленар, вы как-то сказали, что бóльшее количество снятых фильмов будет забыто лет через тридцать, но Хичкок останется таким же свежим для восприятия. Вы всё ещё так думаете?

**Роже Ленар.** Да. Только что я жаловался на то, что мизансцене придаётся большое значение в связи со сценарием, так как содержание настолько же важно, насколько важна форма. И хотя Сент-Бёв писал, что «произведение искусства настолько хорошо, насколько хорош его стиль» — редко литературное произведение ценится только за свой стиль. Хичкок — стилист, один из немногих настоящих стилистов в кино, а элегантность и медленность движений его камеры — чистое удовольствие. Я иногда читаю книги просто для того, чтобы получить удовольствие от языка, которым они написаны (например, Расина, чья психология, несмотря на слова Франсуа Мориака, наивна), и именно так я рассматриваю Хичкока. Я не особенно заинтересован в пластических свойствах кино, но каждая сцена из фильма Хичкока завораживает меня своим тонким музыкальным балансом. Я горячий поклонник сценарного кино, но должен признать, что тут доминирует мизансцена.

**Жак Риветт.** Нужно совершенно не чувствовать кино, чтобы не признать абсолютного мастерства Хичкока. Хотя, в то же время, его режиссуру часто ошибочно хвалили за счёт сценария и конструкции истории, как будто это то, что существует само по себе. Создаётся впечатление, что, когда Хичкок готовится к фильму, он разрабатывает движения своей камеры параллельно с деталями истории, решая задачу ясности и экономии одновременно. Его фильмы никогда не бывают просто визуально идеальными — они идут гораздо глубже визуальности.

**Луи Маркорель.** Можем ли мы, наконец, вернуться к обсуждению нынешнего кризиса во французском кино?

**Роже Ленар.** Во-первых, факт в том, что пришло время телевидения, так же, как это было в Америке и в других странах несколько лет назад. Во-вторых, фактом является то, что кино было в течение многих лет привилегированной индустрией, в которой каждый зарабатывал деньги, и было сложно долго идти по другому пути. Коммерческая структура производства почти не изменилась с двадцатых годов — едва ли другая индустрия может оказаться в таком же положении. Сегодня киноиндустрия уже не привилегирована, она должна бороться, но ещё не привыкла к бою. Отсюда и кризис.

Можно больше не производить фильмы механически — фильмы, которые будут распространяться таким же способом, и покрывать свои расходы. Должен быть найден другой метод для распространения или, возможно, для новых видов кино, и нужно использовать больше образного мышления для решения этой проблемы. Но кризис сам по себе является нормальной и здоровой реакцией на длительный период привилегий, когда кино беззаботно существовало в собственном мире.

**Луи Маркорель.** Мсьё Риветт, что вы думаете о сегодняшних возможностях снимать кино?

**Жак Риветт.** В лучшие времена это было вопросом удачи. В обществе не существует закон о том, у кого есть право снимать фильм, или, кто может его снять. Если удаётся снять фильм — прекрасно, если же нет, то и жаловаться не на что. Не снимать фильмы нормально.

**Роже Ленар.** Да, в этом нужно быть реалистом. Люди часто жалуются на глупость производителей и дис-

трибьюторов, которые мешают им снимать те фильмы, которых с нетерпением ждала публика. Но это неправильно. В конце концов, каждый средестатистический человек имеет какие-то общие знания...

Одно из возможных решений — это государственная субсидия, которая уже существует и не так уж плохо работает. Другое — это телевидение, которое устраняет все проблемы дистрибуции и предоставляет вам готовые аудитории. Если сложный фильм показан в обычном кинотеатре, публика, вероятно, останется в стороне — в то время как по телевидению фильм увидят все, и у него больше шансов быть принятым. Если бы только телекомпания согласилась, что это их право, также как и обязанность, показывать несколько «трудных» фильмов в год в формате своих обычных программ, то они поняли бы (пока не показано слишком много фильмов), что они будут приниматься очень хорошо. Вот, по крайней мере, одно из решений.

**Луи Маркорель.** Разве когда-то кинематограф уже не достигал своего рода гармонии, которая потеряна сегодня?

**Жак Риветт.** Да... но так как она потеряна, то и не стоит об этом говорить.

*Перевод с английского Лизы Степанян*

**Louis Marcorelles**

**Interview: Roger Leenhardt with Jacques Rivette**

Впервые интервью опубликовано в журнале *Sight and Sound*, Vol. 32, № 4 (осень 1963 года). — С. 168–173.

Доступ к оригиналу интервью:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/leenhardt-rivette.html>

Впервые на русском языке интервью опубликовано в журнале *Cineticle*: <http://www.cineticle.com/special/476-jacques-rivette1.html>

## **Интервью 2**

---

**Жак Омон, Жан-Луи Комолли, Жан Нарбони,  
Сильви Пьер**

**Переполненное время**

**Интервью с Жаком Риветтом**

**Как возникла идея снимать «Безумную любовь»?**

Фильм начался не с идеи. Сложно ответить на этот вопрос.

**Вы долго размышляли о нём?**

Нет, проблема была только в том, как снять фильм в определенных экономических обстоятельствах. Борегар<sup>77</sup> спросил: «Вы не знаете кого-нибудь, у кого может быть сценарий, по которому мы могли бы снять фильм за 45 миллионов франков?» Я рассеянно огляделся. Мне кажется, что я даже направил к нему одного или двух парней, но их сценарии ему не понравились. В конечном счёте я сказал ему, что у меня есть один сценарий. И тогда я начал думать, что можно было бы снять на 45 миллионов франков, а это означало, что в фильме должно быть очень мало актёров и очень мало смен декораций.

**В результате съёмки фильма обошлись в сумму больше 45 миллионов франков...**

Нет, не съёмки. Это монтаж, на который было потрачено сверх лимита. В результате получился фильм с бюджетом при-

<sup>77</sup> Жорж де Борегар (*Georges de Beauregard*) — продюсер фильмов Жана-Люка Годара, Аньес Варда, Жака Деми, Жана-Пьера Мельвиля, Клода Шаброля, Робера Оссейна, Жака Риветта, Эрика Ромера и других режиссёров — *примечание переводчика*.

близительно в 60 миллионов франков, что для «официальной» продукции совсем немного.

### **Были ли съёмки продолжительностью пять недель навязаны ограничением бюджета в 45 миллионов франков?**

Да, с той суммой приходилось снимать в Париже с небольшой командой, очень малыми изменениями декораций и актёрами, которым было не так уж и сложно угодить. У меня возникло смутное, но сильное желание снять фильм с Бюль Ожье и Жаном-Пьером Кальфоном с момента, как я посмотрел «Баржи» (*Les bargasses*) — я сразу же подумал о них, и не могу определить, то ли идея сюжета о любовной паре заставила меня думать о них, то ли наоборот.

### **Является ли упоминание труппы Марк'О<sup>78</sup> причиной того, что «Безумная любовь» — фильм о театре?**

Каждый раз, когда я начинаю думать о фильме — как о том, что было снято, так и о том, что снято не было, — мне всегда кажется, что с моим сюжетом можно сделать только короткий фильм или, в крайнем случае, я начинаю заполнять его, чтобы хотя бы ухитриться сделать час с четвертью. Вот что заставило меня думать о театре.

<sup>78</sup> Марк'О (*Marc'O*, настоящее имя — Марк-Гибер Гийомен (*Marc-Gilbert Guillaumin*)) — театральный и кинорежиссёр; «Баржи» (*Les bargasses*) — его спектакль по собственной оригинальной пьесе, в котором участвовали актёры, которые потом снимались в фильме «Идолы» (*Les idoles*, 1968): Бюль Ожье, Пьер Клементи, Жан-Пьер Кальфон и Мишель Моретти, а после (кроме Пьера Клементи) перешли в фильм Риветта «Безумная любовь» <http://www.filmliinc.com/film-comment/article/revolt-into-style-les-idoles-review>

— примечание Лидии Панкратовой.



*Фотография с съёмок «Безумной любви»  
(Пьер Зюкка и Ален Лаван, courtesy of Collection Cinémathèque  
Française*

Ещё одной важной причиной было то, что я не простил себе, как показал наш театр в Париже, который посчитал чересчур живописным, увиденным со стороны, основанном на клише. Работа, проведенная над «Монахиней» на студии на Елисейских Полях, дала мне чувство того, что работа в театре другая: более скрытая, более таинственная, с более глубокими отношениями между вовлечёнными в нее людьми — отношениями сообщников. Всегда очень волнительно и очень полезно снимать кого-либо за работой — кого-то, кто что-то делает; и работу в театре снимать проще, чем деятельность писателя или музыканта.



**Главный герой — человек театра, а в какой степени Жан-Пьер Кальфон являлся настоящим режиссёром «Андромахи»? Например, он самостоятельно выбирал актёров?**

Перед тем, как что-либо писать, я поговорил об этом с Жаном-Пьером, потому что первым делом мне было необходимо знать, согласится ли он стать режиссёром. Я предложил ему «Андромаху» потому, что не должно было быть никаких проблем с правами, но ещё и потому, что, если мы берём классическую пьесу, то это означает взять архетипическую ситуацию так, чтобы даже из фрагментов зритель понял, что к чему. Он перечитал её и согласился. И тогда, да, идея заключалась в том, что он мог выбирать актёров, каких захочет, и ставить «Андромаху» в соответствии со своими представлениями.

Нам надо было только договориться по поводу актрисы, которая будет играть Гермиону, поскольку она также должна была играть роль Марты; но фактически это он привёл ко мне Жози Десто, а заодно и всех остальных. На роль Феникса он никого не нашел, поэтому я предложил Мишеля Делайе. Всё проходило очень просто, в ходе нескольких случайных встреч: вопрос по большей части (или, пожалуй, на три четверти) состоял в том, чтобы создать маленькую дружную группу, к которой Дидье и Клод-Эрик спонтанно присоединились позже.

**А это вы выбрали Мишель Моретти? Или она была частью группы?**

Она появилась как раз до съёмок. Она была очень хороша в «Баржах» (*Les bargassess*) и «Идолах» (*Les idoles*) — мне нравилось, как она взаимодействует с остальными из группы,

но для неё не было роли ни в «Андромахе», ни в сценарии; в последнюю минуту я предложил, чтобы она стала помощницей Жана-Пьера, и эта роль оказалась очень важной, хотя она совсем не была спланированной или обдуманной заранее. Это именно Мишель делает роль значительной, потому что всё, что с ней происходит, интересно. С другой стороны, в фильме есть роли, которые должны были быть важными, но оказались незначительными, потому что были недоработаны, например, роль Эльф (*Puck*).

**Была ли единственной причиной выбора «Андромахи» необходимость выбора пьесы, в которой аудитория смогла бы легко ориентироваться? Кажется, существуют определённые аналогии, некоторые соответствия между сюжетом «Андромахи» и ситуацией в «Безумной любви». Были ли эти сходства очевидными для вас, когда вы писали сценарий?**

Конечно, выбор «Андромахи» не был совсем уж наивным. Возможности аналогии, если можно так выразиться, между «Андромахой» и «Безумной любовью» оказались настолько поразительными, что Жан-Пьер и я, когда перечитали пьесу, решили с самого начала избегать любых очевидных сравнений между Расином и тем, что мы делали. Это было слишком уж просто и начинало нам надоедать. В период съёмок и потом, на стадии монтажа, мы не заставляли себя исключать каждое сопоставление, которое возникало, но мы никогда не надеялись на них, и, когда они действительно казались чересчур очевидными или превращались почти в отговорку, мы всегда старались разрушить их. Они должны были оставаться двумя параллельными сущностями, чтобы даже эхо между ними было

случайным. Основной принцип — позволить вещам происходить самим по себе, без принуждения, и оставаться при них свидетелем.

**Лабарт сказал нам, что вы, в качестве девиза во время съёмок, использовали одну фразу Ренуара — о том, что режиссёр должен притвориться, что он спит.**

Да, три недели, которые я провёл с Ренуаром на съёмках программ для «Режиссёров нашего времени» сразу после завершения «Монахини», меня совершенно впечатлили. Неожиданно после лжи здесь была правда — после в целом искусственного кино, здесь была истина кинематографа. Поэтому я хотел снять фильм, не вдохновлённый Ренуаром, но пытающийся соответствовать идее кино, олицетворённой Ренуаром: кино, которое ничего не навязывает, где кто-то говорит о разных вещах, позволяет им происходить, где существует диалог на каждом уровне с актёрами, с ситуацией, с людьми, которых встречаешь, где процесс съёмок непосредственно является частью самого фильма.

Что мне больше всего нравилось в этом фильме, это наслаждение, которое я получал, снимая его. Фильм — это всего лишь наследство, где, я надеюсь, что-то останется. Захватывающе было создавать реальность, которая становилась самостоятельной, вне зависимости от того, была она снята или нет, потом относиться к ней, как к событию, о котором делаешь документальный фильм, сохраняя лишь некоторые его аспекты, с определённых точек зрения, в соответствии с вероятностью или собственными идеями — потому что, по определению, событие всегда во всех отношениях подавляет историю или репортаж, который можно об этом сделать.

Съёмки мне всегда казались бременем — чем-то ужасным, ночным кошмаром. Мне нравилось думать о фильме до съёмок; мне нравилось его монтировать сразу же, как только он был снят; но сами по себе съёмки всегда проходили в скверных условиях. Но это был первый раз, когда съёмки не только не были адом, а были самым восхитительным временем. И также не было никаких проблем со сценарием: первоначальная идея фильма немедленно приводила к беседам, с Жаном-Пьером, с Бюль, с Марилу<sup>79</sup>, с каждым, с кем мы встречались по той или иной причине в связи с проектом. Все эти разговоры вполне естественно привели к моменту, когда Жан-Пьер начал читки «Андромахи» с людьми, которых он выбрал. Потом, мало-помалу, наступил первый день съёмок, когда Жан-Пьер спокойно продолжал читки или начинал давать установки в соответствии со стимулами прошлой рабочей недели. По вечерам мы оставались вместе (мы не покидали друг друга в течение пяти недель), разговаривая необязательно о фильме, но обо всём остальном касающемся его, и всё становилось на свои места; затем на следующий день, на съёмках, мы возобновляли предыдущий ночной разговор. Монтаж был всего лишь продолжением, тем же самым разговором, но с другими людьми, монтажёрами или иногда всё с теми же людьми из фильма, которые приходили меня повидать, и беседа продолжалась. Моя память проистекает из одного длинного непрерывного разговора. Чем являлась «Безумная любовь», то и составляло предмет наших бесед; и не всегда в словарной форме — также молчание, прослушивание пластинок

---

<sup>79</sup> Марилу Паролини (*Marilù Parolini*) — сценарист фильмов Жака Риветта и Бернардо Бертолуччи; как актриса играла у Жана Руша и Жана-Мари Штрауба/Даниель Юйе — *примечание Лидии Панкратовой.*

или походы в кино... Например, мы все снова пошли смотреть «Марни», когда почти закончили съёмки, и у нас не только возникло ощущение, что Хичкоку же снял весь сюжет «Безумной любви» и даже больше, но впоследствии это восприятие «Марни» для нас самоинтегрировалось в фильм. Думаю, вот так забавно бывает снимать кино — в противном случае, оно не представляет никакого интереса.

Отношения между людьми во время съёмок и в фильме необязательно тождественны — в какой-то мере это игра. Например, с Лабартом у нас были маленькие тайные заговоры: мы договаривались о том, что он должен взять интервью у того или иного человека и сделать это в той или иной форме. Иногда это не приносило никаких результатов, и спустя два дня он начинал всё заново с новой точки зрения. Подобным образом, после того, как Жан-Пьер и его исполнители репетировали в течение часа или двух, мы, сложа руки, могли стоять вокруг, и вдруг решали установить рельсы в одном углу и начать снимать. Но это легко могло произойти на пятнадцать минут раньше или на пятнадцать минут позже. Я вмешивался как можно меньше в работу Жана-Пьера; в любом случае, он не хотел, чтобы я вмешивался. Единственная задача — за шесть дней подытожить то, что должно было занять три недели. Очевидно, что это отразилось на фильме — это заставило нас прибегнуть к посторонним средствам, таким, как, например, ударные инструменты. В одном месте, когда Жан-Пьер хотел добиться от актёров произнесения строк определённым способом, он начал акцентировать перерывы в мыслях из текста, потом отмечал эти паузы хлопками в ладоши, и потребовалось всего два дня, прежде чем вполне естественно возникла идея гонгов. Но, если бы мы действительно располагали тремя неделями,

мы могли бы дойти до стадии, из которой гонги были бы исключены, так они были всего лишь средством, одним из этапов процесса.

**Несмотря на урезанное время, в том, как срежиссирована пьеса, создаётся впечатление либо созревания, либо медленного упорядоченного продолжительного развития.**

Да, кадры, которые я сохранил, составили лишь малую часть того, что мы сняли на 35 мм или 16 мм, и они собраны вместе в приблизительно хронологической последовательности; но основное впечатление производит нарастающая усталость актёров. В самом начале они бодрые; они всё ещё находятся в иллюзии того, что у них получится сыграть «Андромаху» в конце недели; тогда как спустя три или четыре дня они уже знают, что этого не произойдёт... И они действительно были расстроены из-за этого, поскольку все окунулись в эту затею с желанием сыграть пьесу по-настоящему, до показа зрителям. К счастью для Жана-Пьера, его дело продолжалось, и он погружался в это гораздо более полно — всё глубже, потому что неожиданно у него отняли его режиссуру «Андромахи». Остальные были чуть свободней — они приходили на съёмки оставшейся части фильма и бродили поблизости, пока мы продолжали снимать, даже если у них не было никаких определённых причин, чтобы находиться там.

**Как именно проходили съёмки наиболее «интимных» сцен?**

«Театральная» часть была на первом месте — чтобы Жан-Пьер и актёры смогли репетировать незадолго до начала съё-

мок, чтобы они не начинали совершенно с нуля в первый же день. Мы начали делать фильм как чисто документальный, сначала пытаясь привыкнуть к системе съёмки двумя камерами, и это произошло только через два дня — после привыкания к работе с камерами «Митчелл» (*Mitchell*) и «Кутан» (*Coutant*), после привыкания актёров и всей команды друг к другу. Снимая в большинстве случаев спокойно, располагаясь в углах и как можно меньше вмешиваясь в работу над пьесой, которую мы начали вводить в «игровые» сцены (уход Бюль), по возможности стараясь сохранить тот же документальный дух — то есть планируя только наброски сцены, действия камеры, «тактику» в момент съёмки, но никогда не обдумывая детали заранее, — например, каким будет окончательный кадр — это почти всегда оставалось открыто и во многом зависело от настроения людей в каждом дубле. Я говорил «Снято!», только когда действительно не было другого выхода, и это обычно был конец бобины, которая самостоятельно, вместо меня, решала, когда заканчивать съёмку. Потом, после съёмки, когда мы возвращались в квартиру, мы старались сохранять этот документальный тон, насколько это было возможно; мы никогда не пытались торопить события, и придерживались основного метода — снимать хронологически и предвосхищая. Это позволяло нам каждый вечер обсуждать следующий день съёмок, любые вопросы, которые всё ещё оставались неясными, всё, что мы старались решить немного раньше срока — по крайней мере, спланировать основные идеи, — и всё, что мы предпочитали либо решить окончательно, либо оставить для импровизации во время съёмок.

**Были ли диалоги записаны в сценарии?**

Не всегда, а если и записывались, то только в последний момент.

**Что делал Кальфон во время документальных сцен «первой недели»? Режиссировал пьесу или играл в кино?**

Он режиссировал пьесу. Фильм был нарушителем, который мешал Кальфону режиссировать «Андромаху» с такой нежностью, насколько сам фильм этого хотел — прерывая его работу и необыкновенно его раздражая. Сначала Кальфон наслаждался интервью с Лабартом, но потом, через некоторое время, и они тоже надоели ему, потому что посягали на его взаимопонимание с актёрами и вынуждали его выражаться абстрактно. Но я настоял на их продолжении: если ему начинало надоедать кино, это должно было быть снято — это делало фильм интереснее.

**И Лабарт пытался собрать программу воедино?**

Он старался. У него была только одна небольшая проблема, так как он не знает театр также хорошо, как кино; он не всегда знал, какие вопросы задавать Жану-Пьеру, чтобы его разговорить. В принципе, программа Лабарта и является фильмом, снятым на плёнку 16 мм — когда весь материал был собран вместе до полной длительности (от двух до трёх часов); с этой плёнкой гораздо проще, чем с другой. Это касается людей, которые работают и никогда не бросают свою работу, и тех из них, кто говорит об этом... На пленке 35 мм я сохранил лишь то, что связано с персонажем Себастьяна.



## **Действительно ли Кальфон с одной стороны и Лабарт с другой планировали совместить пьесу и программу?**

Жан-Пьер на самом деле хотел это сделать; он оставил эту идею только потому, что не совсем был доволен актёрами и не нашёл для этого места. В любом случае, он уже поставил несколько пьес пару лет назад; я ни одной из них не видел и даже не знал, — это он мне сказал о них. И только потом я узнал, что Мишель Моретти была его ассистенткой на некоторых пьесах, которые он поставил.

## **Откуда пришла идея, чтобы Лабарт с командой делали этот документальный фильм на 16 мм?**

Она возникла из телевизионных передач о Ренуаре, «Режиссёров нашего времени» и моего сильного восхищения большинством программ из этой серии. Это идея пришла ко мне очень быстро — из практических соображений: я знал, что съёмкам театральной части мы сможем уделить очень мало времени, и с самого начала хотел получить как можно больше материала для монтажа, что было невозможно, используя только «Митчелл». Тогда я подумал, что будет забавно сделать это с помощью двух совершенно разных систем, одновременно внедряя очень сырую выдумку, не призванную кого-либо одурачить, — использовать телевизионную документальную съёмку внутри художественного фильма. Идея привлечения Лабарта в качестве интервьюера возникла в значительной степени из роли, которую должна была играть героиня Марты. Она должна была занимать некое положение — иными словами, никогда не вмешиваться в драматическое развитие, но оставаться очень сильным центральным персонажем. Поэтому ей нужен был

бэкграунд, и нам пришлось придумать ей прошлое; но так как она не могла самостоятельно его раскрыть, оно должно было оставаться под вопросом... Я многое убрал в процессе монтажа, потому что это начало принимать систематический характер.

**В конечном счете, эта случайность, по которой Кальфон ставит пьесу, а Лабарт и Этьен Бекер снимают программу, кажется абсолютно умышленной и играет очень специфическую роль.**

Сначала идея состояла только в том, чтобы делать как можно меньше, отдыхать как можно больше, чтобы немного поболтать с людьми, а потом откинуться в кресле и насладиться жизнью. Когда ко мне пришла идея, которая побудила других людей работать, я был очень взволнован. Этьен проявил инициативу; он знал, что однажды ему придется направиться по определённому пути, но он был действительно очень свободен. Он снимал то, что ему нравилось в соответствии со своим собственным методом: иногда небольшие куски, иногда наматываемая катушки одну за другой — если он знал, что это того стоило. И последние три дня мы снимали отдельно двумя командами, одна за другой, что позволило нам снимать с полудня до полуночи и дало Лабарту и Бекеру бóльшую свободу действий, так как они более не принимали во внимание положение другой команды; вот как у нас получились лучшие документальные куски по «Андромахе». Существует одна часть, из которой я сохранил в фильме только короткие выдержки: почти непрерывная репетиция последней сцены; она длится больше часа, и, как есть, действительно очень хороша.

**Итак, это не просто совпадение, что Кальфон будто ослабляет идею вмешательства, и ему, как кажется, хочется, чтобы актёры делали всё самостоятельно...**

Это возникает из бесед, которые мы вели в течение трёх месяцев до съёмок — о Расине, о Барте, об актёрах, о режиссуре. И мы находились в полном согласии по вопросу невмешательства в качестве нашего основного принципа; идея о том, что режиссёр не только не должен быть диктатором, но также не должен являть собой фигуру отца.

**Но, оставив в стороне объяснения преимуществ и ленности, поражают возможности, которые даёт бесконечное число комбинаций трёх элементов — камера 16 мм, камера 35 мм и театр.**

Но это тоже объяснение ленивого человека, потому что всё, что нам нужно было сделать, — это решить с самого начала вопрос использования этих трёх элементов, а потом всё развивалось само собой. Во всяком случае, я начинаю всё больше и больше склоняться к мысли, что решение о фильмах принимается наперёд, и если принципы, на которых ты основываешься, правильные, то дальше всё идет само собой, развивая эти принципы. Если нет, если начинаешь не обязательно с ошибочных идей, но, скажем так, с более абстрактных — это значит, что каждый раз обеспечиваешь себя чудовищным количеством лишней работы, подъёмом тонны на два миллиметра, и весь этот фантастический объём энергии даёт мизерный результат. Гораздо приятнее работать таким образом, чтобы вещи многократно увеличивались, а не разделялись.

**Тогда вы выступаете против теории Франсуа Трюффо, согласно которой съёмки идут вразрез со сценарием, монтаж идет вразрез со съёмками и так далее. Был ли у вас этап, когда что-либо шло вразрез с тем, что ему предшествовало?**

Я не совсем против этой теории, но вместо того, чтобы говорить «идёт вразрез», я бы, пожалуй, сказал «критикует». Большую часть нашего времени мы проводили за критикой: ничто не предполагалось и ничто не считалось окончательно доказанным. Снимая сцену, мы иногда оставляли её такой, как запланировали, а иногда полностью её изменяли. Дело было не в том, ты «за» или «против» — то была спонтанная постановка вопроса, которая происходила как само собой разумеющееся. Во всяком случае, там фактически не было идеи отдельных фраз, речь шла о непрерывности, о последовательных моментах, различных моментах, об одном и том же — моментах, которые, из-за того, что они разные, всегда требовали различного отношения и, по этой причине, определённого согласования друг с другом.

**А у вас никогда не было этого чувства борьбы или схватки с кинематографом, которое у многих режиссёров есть, или кажется, что есть?**

И которое до ужасающей степени развилось во мне, когда я снял свои первые два фильма; тогда я подумал, что, конечно же, такой метод создания фильма не может быть правильным. Но сейчас это был первый раз, когда у меня не было этого чувства.

**Идея взять материал, который является не совсем вашим собственным, а потом трансформировать его и**

**использовать по-другому,— так, чтобы всё оказывало влияние на всё остальное,— это очень похоже на определённые виды музыки.**

Да. Что ж, это очевидно; вы не можете не думать о таких вещах. Но я старался об этом не думать слишком много. Во время съёмок мы старались не исчерпать все возможности, которые у нас были, потому что это бесполезно и невозможно, а использовать только то, что мы могли,— за пять недель, которые имелись в нашем распоряжении, донести идею этого огромного числа неотъемлимых возможностей.

**Точно. Столкнувшись в этой ситуации с неисчерпаемыми возможностями — с камерами 16 мм и 35 мм,— вы очень быстро должны были понять, что ваш фильм будет очень длинным.**

Нет, потому что я понятия не имел, что именно мне захочется сохранить на стадии монтажа. Конечно, я чувствовал, что мне хватит материала для монтажа, но я совершенно не представлял, какую его часть я сохраню.

**Сколько всего вы сняли на 35 мм?**

Около 25 тысяч метров. Первый показ на 35 мм от начала до конца длился около четырёх часов; потом мы его немного сжали, и сейчас фильм длится четыре часа 20 минут, из которых полчаса снято на 16 мм.

**Всё, что казалось немного авантюрным и разошлось по всем направлениям во время съёмок, отлично сходится, и определённые вещи кажутся полностью обдуманнными заранее — связующие звенья между**

**16 мм и 35 мм, которые создают очень богатую диалектику...**

То была простая для планирования диалектика. Если начинаешь с того, что снимаешь двумя камерами, появляется хорошая возможность удачно использовать связующие звенья; но также возникают некоторые сюрпризы, которые очень поучительны...

**А у вас было заранее ясное представление об общей линии?**

Оригинальная идея заключалась в том, что даны три недели из жизни двух людей. Первой задачей было обсудить с Жан-Пьером и Бюль их точки зрения и поговорить о том, что они думали по поводу реакции персонажей, которых им надо будет сыграть. В исходном тексте, например, было много недостающей информации о Клер, но я знал, что ее не хватает. Так, однажды вечером, когда мы разговаривали втроём, кому-то из нас — я уже и не помню, кому,— после двадцати идей, которые мы исторгли из себя, пришла в голову мысль о том, что она будет искать собаку.

**Идеи о собаке не было в тридцатистраничном сценарии?**

В тридцатистраничном — была, но не в десятистраничном. Сначала фильм фактически состоял из трёх предложений, на основе которых Борегар, а затем Бюль и Жан-Пьер дали мне свои согласия. Потом я написал десять страниц, чтобы была основа для начала дискуссий; это была та стадия, когда начались беседы с Бюль и Жаном-Пьером и работа с Марилу. Тогда мы решили сделать что-то вроде календаря их жизни день за днём,

почти час за часом, для этих трёх недель; и это тот календарь, который я позже переписал в немного более литературной форме, расширив до тридцати страниц,— так, чтобы его можно было читать. Когда мы снимали, мы следовали календарю, по необходимости делая некоторые вещи противоположными тому, что было записано, меняя акценты одних вещей и проясняя другие. Например, сцена, в которой Себастьян разрезает свою одежду, пришла к нам ранее — во время обсуждений ночью в первый день съёмки: я знал только, вполне отвлеченно, что в том месте нам нужна была сцена, которая реверсировала бы отношения Клер и Себастьяна, где «сумасшествие», которое обитало в образе Клер, перешло бы к Себастьяну.

**Итак, вы знали, чем занимаются ваши персонажи день за днём, но в фильме их соответствующие графики совмещаются нерегулярно; есть длинные пассажи только о театре или только о Клер, во время которых зритель чувствует, что что-то происходит с другими персонажами.**

Все составляющие были заново изучены во время монтажа; но фильм монтировался день за днём, и идея календаря была сохранена.

**Да, но, кажется, что это не дни, а просто отдельные продолжительности времени.**

Вот почему в фильме всего несколько указаний дат. Первоначально я планировал обозначать каждый день, и тогда мы подумали, что всё же было бы хорошо иногда отказываться от точного представления о времени и от его указателей на всем протяжении, однако включать их периодически — так, чтобы

можно было ощутить грядущий крайний срок, как конец одного месяца и начало следующего: последний «драматический» день — это 31-е, а следующий день, 1-е,— это день, когда цикл завершается. Но между одним днём и следующим всегда располагается чёрный титр-отбивка.

**Есть ещё один момент, когда представление о днях полностью исчезает, сменяясь идеей продолжительности — когда мы оказываемся в точно такой же ситуации, как Кальфон, когда он узнает о попытке самоубийства Клер, о которой мы забыли.**

В том месте я не добивался какого-то особого эффекта; я хотел, чтобы зрители либо забыли о Клер, либо, напротив, думали о ней и интересовались, что она делает в этот долгий период, когда мы потеряли её из виду. Время от времени появляются маленькие аллюзии на неё: телефонный звонок Жана-Пьера в бистро, то обстоятельство, что она проводит ночь у Марты. Но обе реакции остаются возможными для разных людей: это часть зрительской свободы. Я нуждался в «открытых» интервалах времени, где люди иногда могли бы полностью забыть о ходе времени и затем снова его восстановить урывками. Вот почему я сохранил все индикаторы времени на пленке 16 мм, как тогда, когда Жан-Пьер говорит: «Осталось всего две недели...» или «всего одна неделя...». Я также старался, в самом начале, заставить аудиторию думать, что она в течение трёх недель всегда в непосредственной близости, но, на самом деле, мне это не удалось,— это едва обнаруживается. В любом случае, этот период в три недели весьма условный; это также могла быть картина о том, что могло бы произойти между двумя людьми за три месяца.



**Возвращаясь к театру, возникает впечатление, что актёры репетировали «Андромаху» не целиком, что они всё время возвращаются к одним и тем же сценам...**

Да, просто так случилось, что они репетировали одни сцены чаще, чем остальные, потому что они знали их лучше. Также там есть несколько сцен, менее интересных для фильма. В частности, факт возвращения снова и снова к одним и тем же сценам создавал смешанные рифмы внутри фильма: первая встреча Пирра и Андромахи или появление Гермियोны. Последние два действия пьесы были принесены в жертву, потому что актёры их больше не репетировали. Но ничто из этого не обдумывалось заранее. То, что я сохранил,— это самые интересные части с визуальной точки зрения, и они относятся скорее к Себастьяну, чем к Расину.

**Как вы решали, в какие именно моменты вводить 16 мм?**

Всякий раз, когда я чувствовал это — без какого-либо общего правила. Принцип состоял в том, что 16 мм — это единственная камера, которая имеет право наблюдать за актёрами крупным планом.

**То, что получилось,— это не фильм в фильме, а кино, снимающее театр средствами кино. Это создает любопытное впечатление того, что камера 16 мм полностью разделяет участь кинематографа, а камера 35 мм существует только в роли прозрачного фильтра.**

Я рад, что создается такое представление, потому что, совершенно верно, камера 35 мм дает «коровий взгляд» на

вещи. В определённом смысле это человек, который вошёл на цыпочках, нарушитель, который не подходит слишком близко, потому что его взгляд станет мутным, завуалированным, если он подойдет ближе,— нарушитель, который высматривает в толпе, смотрит вниз с балкона, всегда немного скрываясь. Эта камера принимает сторону униженного вуйёра, того, кто никогда не сможет подойти так близко, как ему хотелось бы, кто даже всего не слышит. «Митчелл» и «Кутан» — это две противоположные формы неучтивости, одна пассивная, другая активная, одна коварная, другая властная, но это одна и та же идея о том, что действительность существует предзаданно, даже когда её не снимают, а также, когда она существует в данный момент.

**Это производит необыкновенный эффект, потому что в сценах, где чередуются 16 мм и 35 мм, съёмке на 16 мм с чистым звуком удаётся занять место кино; и, когда это 35 мм, у нас создается ощущение просмотра пьесы, нахождения среди зрителей. В квартире, так как там только 35 мм, не возникает такого впечатления.**

Да, это то, чего я в некоторой степени хотел, и поэтому старался сделать камеры 35 мм по возможности невидимыми. Мы только три раза снимали внутри квартиры, по чисто техническим причинам. И вся команда во время съёмок была очень угнетена именно из-за этого, потому что я хотел, чтобы камера 35 мм была не более чем полностью нейтральным записывающим устройством. Кроме актёров, я практически ни с кем не общался: это с ними я решал, как мне снимать сцену; потом, после этого, я говорил, «Давайте установим камеру здесь» и «Мотор!», немного контролируя, то ли именно я хотел

показать в кадре. Довольно часто, ближе к концу, когда мы снимали в большой спешке, Леван даже самостоятельно делал раскадровку. Я доверял техникам, но диалог вёл только с актёрами.

В любом случае, роль камеры 16 мм не была совсем уж продуманной. Конечно, я видел, что она случайно обнаруживается как «кино». И я был вроде даже доволен, когда Жан-Пьер рассказал мне об устремлениях программы Лабарта. В одном месте я даже подумал снять его, наблюдающего за этим ажиотажем, а потом передумал: хотя он говорил об этом, так или иначе, не было нужды это снимать.

**Вы говорите о фильме, оперируя шириной плёнки, но на самом деле это больше фильм вне фильма. Когда видишь камеру в фильме, обычно возникает впечатление, что это элемент фильма, который ты смотришь. Но здесь, наоборот, это распространённая болезнь, называемая кинематографом, и всё это сосредоточено на 16 мм. Камера 35 мм, которая была нарушителем, более им не является; мы больше её не «чувствуем», и сейчас уже камера 16 мм становится нарушителем.**

Это потому, что камера 16 мм активна, а камера 35 мм старается быть настолько пассивной, насколько это возможно, пусть даже с некоей долей притворства. Время от времени она немного передвигается, но вне зависимости от того, что снимает, а в соответствии с принципом, который не я изобрёл, устанавливая движения камеры независимо от того, что снимается, а затем позволяя оператору подогнать всё это друг к

другу. Но, как я сказал, это старая уловка. И я никогда этого не делал внутри квартиры.

**Более того, когда вы видите изображение, снятое на 16 мм, но не в театре, а дома у Марты — это очень «шокирует». И заставляет чувствовать себя внутри некоего скандала, как будто Лабарт вошёл в пространство 35 мм плёнки; на минуту даже возникает сомнение, что он мог бы быть любовником Марты.**

Продолжение интервью с Мартой, которое началось в гримуборной театра, а затем проводилось в партере и в бистро — вот то небольшое, что я вставил прямо перед завершением монтажа. Когда я монтировал, то вырезал интервью у неё дома, потому что оно ничего не добавляло, вернее, добавляло слишком многое. Но я хотел сохранить эти сцены лишь по причинам визуального характера. Мне нужно было нечто между телефонным звонком Бюль к Марте, когда она просит её о встрече, после чего Бюль идёт в бистро; и так как в этом месте не стоило использовать ещё одно интервью в театре, сцена с Мартой должна была продолжиться. Поэтому были включены те кадры, которые сыграли бы роль паузы; но когда мы их отсмотрели, то поняли, что они слишком длинные. Но так как всё это не планировалось, мы всё же оставили эти сцены, как нечто такое, чему мы научились.

Но здесь возникает неуверенность. Каждый раз, когда я пересматриваю фильм, у меня складывается впечатление, что Лабарт пытается найти лазейку в жизнь Марты, что он делает первый шаг в этом направлении. А потом у меня рождается чувство, что он пришёл к ней, чтобы всего лишь продолжить свой документальный фильм, и Марта интересуется его лишь

профессионально, а не потому что она, как он заметил, на тот момент была свободна.

**На самом деле, беспокойство в основном вызвано тем, что кадры на 16 мм в каком-то смысле походят на «вымысел» и больше указывают на «фильм», хотя обычно они означают «театр»...**

Как бы там ни было, эти кадры остались только для того, чтобы заполнить временной отрезок вместо декораций и персонажей, хотя и они были учтены. Я ничего больше не мог поделать, использовалась ли плёнка 16 мм или 35 мм, поэтому мне пришлось принять это как факт, который не зависит от моей воли — как атмосфера или незапланированный шум, появившийся благодаря использованию прямого звука. Всё это является частью материала, с этого мы должны начать и принять это как должное.

Во время монтажа я думал только о том, что некоторые вещи снимали на плёнку, было снято множество фильмов, и что монтаж заключается не в знании того, что вы хотели бы сказать, а того, что выразил сам фильм, и что, возможно, не имело никакого отношения к запланированному. Монтаж ищет связи между теми различными моментами в фильмах, которые существуют совершенно самостоятельно. Действительно, в своё время камеру устанавливали фронтально к людям, и из-за этого те начинали действовать определённым образом — и, возможно тогда всё, что они думали, говорили или делали, уже не имело никакого значения. Это отмерло и исчезло; единственное, что важно и что остаётся — кристаллизация в плёнках. И я никогда не устану смотреть на отснятые материалы, я могу проводить с ними целые дни, прежде чем начну

монтировать, а первую склейку всегда считаю осквернением, потому что мы совершаем над ними насилие, вынуждая их расположиться в этом, а не в ином порядке. Именно поэтому я хотел бы уделять больше времени монтажу — чтобы было время всё отсмотреть и вернуться к кадрам, которые были вырезаны, ко вторым и неудачным дублям, а также попытаться понять, о чём они говорят. Это тот момент, когда вы переходите от только что записанной реальности в измерение фильма: здесь возникает большая ответственность, потому что именно в это время — нравится вам это или нет — фильм начинает что-то «выражать». Но именно фильм, а не я или кто-то ещё, должен выразить это.

«Безумная любовь» в этом смысле была очень интересна, потому что в ней хватало такого, с чем можно было экспериментировать долгое время. Я был готов полностью разрушить оригинальный порядок вещей — и во время съёмок кое-где началось то, чего мы не планировали. Мы развлекались и импровизировали, пока то, что мы делали, не становилось подходящим и уместным. Я начал собирать основную часть из съёмок на 35 мм в том же порядке, что и было запланировано в сценарии — и это было ужасно скучно. Потом я ждал отснятые плёнки 16 мм, ни к чему не прикасаясь и позволив фильму застыть почти на два месяца. Тогда мы начали всё заново, постепенно перестраивая фильм на основе плёнок 16 мм, без которых нельзя было всё объединить. Возможно, мы лишь в конце пришли к этому и нам, конечно, пришлось много вырезать, чтобы добиться стоящего результата.

Изображение 16 мм держит в напряжении. И когда Луи Маркорель обвиняет меня в том, что я, переметнувшись в лагерь Хичкока, становлюсь предателем духа плёнки 16 мм и синема-

верите — он прав. На самом же деле это синема-верите отказалось от своей первозданности и пошло в услужение той идее кино, которая в своей основе близка к Хичкоку больше, чем к Ренуару. Напряжение, которое вносит плёнка 16 мм, позволяет вернуть власть кадрам, тот поток, который в них был заложен и который, в конце концов, они потеряли. А некоторые кадры всё ещё не смогли вернуть силу этого потока. Но в каждом фильме, будь он постановочный или документальный, я всегда замечал это истрачивание сил из-за потока.

### **Это приговор или поправка?**

Нет, но я действительно думаю, что это нужно исправить. Думаю, что у каждого возникает искушение показать людям этот поток в своём первоначальном виде — это было у Годара, Эсташа и Гарреля и, конечно, в прошлом у Ренуара. Но сейчас я всё же думаю, что это бесперспективный и лёгкий выход, и что неиспользованные потоки постепенно угаснут и исчезнут.

**Когда вы говорите о напряжении, которое возникает в изображении 16 мм, вы думаете не только о «фикции», но и о самой сути или о 16 мм вместе с 35 мм.**

Да, изображение 16 мм сохраняет — визуально и динамически — изображение 35 мм. Это другое качество изображения и другой механизм. Например, вторая неделя — та часть фильма, где в центре внимания поставлена Клер — в конце концов стала полным провалом. И вдруг, после минимальных впрыскиваний 16 мм, она начала приобретать смысл. На самом деле это не имеет объяснений, просто было сразу слишком много изображения 35 мм. Лишь однажды

применение плёнки 16 мм было бы нелепым — в течение двух дней, когда Бюль и Жан-Пьер проводят вместе в квартире: идея была в том, чтобы всё было одинаковым в течение получаса фильма.

**Вы учили в сценарии то, что происходит на протяжении этих двух дней?**

Нет, абсолютно. В тридцатистраничном сценарии была только запись: «В этот момент снимается сцена, которая будет сделана, как получится» или что-то вроде этого. Мы засняли эту сцену в течение одного дня, после съёмок в квартире, обсудив между собой этот пассаж, но совсем немного; что-то вроде награждения, которое мы припасли напоследок и боялись сглазить. Вначале нам нужно было два или три дня, но получилось так, что у нас остался только один день съёмок, и поэтому мы всё сделали так дико. Всё было освещено одинаково, камеры двигались на большой скорости и во всех направлениях, кадры снимались внезапно, всем приходилось прятаться, потому что Жан-Пьер делал всё абсолютно не так, как планировалось, и Леван еле успевал его снимать. Мы знали только то, что эти два дня будут основываться на идее ребячества — два дня, когда они станут братом и сестрой, впавшими в детство. Было даже чувство, что мы продвинулись гораздо дальше в этом направлении, погрузились в скатологический юмор и уловили дух детства. Мы оставили несколько вещей, выполненных в том же духе, например, «каляки-маляки», нарисованные на стене. У нас не было времени, чтобы разработать эту тему подробнее. Как бы там ни было, основная идея была такой: Бюль и Жану-Пьеру — четыре года. Осмысливая эту идею позже, я понял, что это идея



«Обезьянних проделок» [Хоукса]. Отмечу, что в этой области и Жан-Пьер был полон идей: он хотел сделать оммаж Лорелу и Харди (*Laurel and Hardy*) — дуэль с йогуртом и сыром в виде оружия, но, к сожалению, у нас не было времени, чтобы снять эту сцену. В конце этого непрерывного действия они очень устали и, поэтому мы снимали их усталость, что абсолютно не входило в наши планы. Они истратили столько энергии, разрисовывая стены, кувыркаясь в кровати и разнося дверь в щепы! После этого мне оставалось только приблизить к ним камеру «Митчелл» и снять их сильную усталость.

**Вы тогда уже видели «Маргаритки» [Веры Хитиловой]?**

Нет, тогда ещё не видел. Несомненно, это взбитые сливки с пирога так называемого нового кино. С тех пор я посмотрел много новых фильмов: «Герострат» [Дона Леви], «Происшествие» [Эллиота Силверштейна], «Семь дней когда угодно» [Марина Кармица]... И всё же разрушение — старая тема кино: всё тот же Мак Сеннет, тот же бурлеск. Это то, к чему мы обязательно возвращаемся — тем более, если ни на минуту не пытаемся быть оригинальными. Мы делали то, что, конечно же, должно было быть сделано, то, что подразумевалось. Они ощутили себя размалёванными красками — и так и сделали...

**Но всё это ритмично перемежается насилием и повторяющимися половыми актами, которые противоречат идее «возвращения в детство».**

Да, иногда Жан-Пьер стал забывать основную идею. Хотя, может быть, детская сексуальность...

**В любом случае, во время фильма между ними довольно часто прослеживаются чистые отношения матери и ребёнка.**

Да, это случилось само собой, как нечто настолько очевидное, что это даже не стоило планировать. Мы даже вырезали или просто решали не снимать некоторые подобные вещи. В конце концов, тот момент, когда Жан-Пьер один в квартире, мы планировали снять его в позе эмбриона, но не реализовали эту задумку, потому что в ней не было необходимости.

**Но на эту идею в фильме есть аллюзия — в сцене, когда Ив Бенето играет смерть Ореста...**

Да, точно, но это произошло во время репетиций само по себе, не стоило это повторять.

**Что вы думаете о том, как актёры играют Расина?**

Я должен признать, что когда Расин цитируется с мощным напором, но несколько неловким образом, это почти всегда придаёт ему необычайную силу. В противном случае, для того, чтобы пройти через всё и дойти до конца, пьеса должна была быть великолепно разыграна блестящими актёрами. Но в данном случае я нахожу в словах Расина своего рода жестокость, которая появляется внезапно, нерешительно, когда вы меньше всего этого ждёте.

**На расиновскую «Андромаху» до сих пор смотрят варварским взглядом; но это вовсе не милая и элегантная пьеса, к ней не применимы те клише, которые обычно используют, говоря о пьесах Расина.**

Конечно, пьеса необыкновенно жёсткая. Поначалу, мы хотели взять какую-нибудь старую пьесу из французского репертуара, хотя это было уже после того, как мы прочитали Барта и узнали, что Расин — это действительно нечто выдающееся. А потом мы перечитали пьесу, и вдруг осознали, насколько она прекрасна; даже Дэннис [Берри] и Ив [Бенето], которые поначалу хотели взяться за пьесу Арто, вдруг загорелись энтузиазмом, как только мы начали читку. Для меня и Жана-Пьера подобный контакт между актёрами по ходу текста, слово за словом, поистине стал откровением. Вот что воодушевляет в этой работе: когда вы вынуждены следовать жёстко заданному тексту, вы вдруг осознаёте, что каждая строчка полна и внутреннего зла, и угрозы, и ясности, и дикости. Он действительно безумный писатель, один из великих безумцев французской литературы. Постановка Расина, как есть, была бы так же невыносима, как постановка «Антигоны» «Живым театром» (*Living Theatre*)<sup>80</sup>, но в другом смысле, без физического насилия. И действительно, для этой пьесы идеальная постановка заключается в том, чтобы заставить слова быть столь же жестокими, как в пьесах «Живого театра»: они должны были ранить, должны были мучить. Что ещё поразило нас при первой читке, так это то, что одной из главных тем пьесы является упадок. Она начинается с беседы мужчин, которые говорят о политике, а продолжается словами женщин, которые говорят о своих любовных проблемах и вот понемногу взрослые характеры исчезают, и пятое действие оказывается сценой для анфан-террибль, которые могут вести себя исключительно по-детски — начинают

<sup>80</sup> «Живой театр» (*Living Theatre*) — американский экспериментальный театр, основанный в 1947 году студенткой Джудит Малина, эмигранткой из Германии и Джулианом Бекем, поэтом и художником-экспрессионистом из Нью-Йорка — *примечание Александры Стуккей.*

ся эдакий суицид и безумие. И когда Мишель и Жан-Пьер говорят о «невозможности» сыграть Расина, они действительно имеют в виду именно это. Просто они сказали на камеру то, что обычно мы говорили друг другу каждый вечер.

### **Вы ориентировались на Хичкока, снимая фильм?**

Поначалу почти нет. Я знал, что определённые части надо снимать в духе Хичкока, но мне казалось, что они могут получиться как будто не связанными с остальными сценами, и это немного пугало меня и во время съёмок и после них, так как у меня не было ни малейшего представления, будут ли они сочетаться со всем остальным. Кроме того, я не думал о нём больше, пока мы однажды не пошли пересмотреть «Марни» — уже после того, как съёмки были почти закончены, и отношения, если можно так сказать, были нам понятны... Но могло быть и так, что любооый фильм, который бы мы посмотрели, находясь в том настроении, подействовал на нас таким же образом. Когда вы в таком состоянии, вы работаете со всем, что попадаете вам на пути...

### **Та театральность, которая практически уравнивает происходящее между Кальфоном и Бюль, была задумана изначально?**

Да, я хотел, чтобы обе вещи были одинаково интересны, если это вообще возможно. Это история о человеке, который разрывается между двумя мирами: в одном он репетирует, в другом пытается, скажем так, спасти свои отношения, и никто не может сказать, то ли это отношения зашли в тупик, потому что пьеса не получается, или всё совсем наоборот. Вообще конечно, для него это всё взаимосвязано; он в очень сложной ситуации, и его загоняют в угол с двух сторон.

**Вас послушаешь, и выходит, что Себастьян — это основной персонаж пьесы...**

Да, так и есть, он ключевая фигура. Но в то же время для него существует баланс между театром и реальной жизнью, которую представляет его квартира — я хотел, чтобы между этими двумя местами сохранялся баланс. Но отправной точкой стало то, что мы могли наблюдать её только в связи с ним. То, что мы знаем о Клер, возможно, только представления Себастьяна: если судить о ней по его рассказам — это особенно заметно в конце — можно подумать, что всё происходит в его воображении. В любом случае, это мужское представление о женщине.

Для меня сама идея жизни Пиранделло сформировала это ещё в самом начале, ведь он пятнадцать лет жил со своей женой, которая была сумасшедшей. Сцена с булавкой взята прямиком из жизни Пиранделло. Я прочитал о ней за три месяца до съёмок — в заметках к пьесе, которую собирался посмотреть, не помню сейчас, какую — «Жизнь, которую я тебе даю» (*La Vita che ti Diedi*, 1923), кажется. Очевидно, та же ситуация, которая продолжалась пятнадцать лет, не могла сложиться за три недели; в ней не было того же смысла, и у меня не было сил, не было даже желания делать фильм, в котором женщина была бы по-настоящему сумасшедшей. Так что считайте это просто нервным срывом, трудным периодом, который у каждого бывает. И вот тогда стало ясно, что она безумна в той же степени, что и он, и, совершенно очевидно, что из них двоих он болен тяжелее. Основная идея также была выражена в строчке из Пиранделло, которую я обнаружил, читая его задолго до того, как приступил к сценарию, и я даже скопировал её и вставил в начало: «Я думал об этом, и мы все безумны». Люди обычно так и

говорят, но красота и поэзия заключены как раз в том, чтобы перестать помнить об этом.

**Такая трансформация безумия от одного персонажа к другому тоже берёт начало в «Лилит».**

Да, конечно, но Лилит затрагивает столько проблем, которые есть у каждого... Я заметил, что после нескольких дней ко всему прочему начал чуть ли не переснимать «Лилит» [Роберта Россена] (Robert Rossen *Lilith*, 1964). Но вообще я держал в голове около десятка картин. Никогда не стоит опасаться плагиата. Вот видите, Ренуар снова прав.

**Какую роль играют те три сцены репетиций в квартире Себастьяна?**

Мне кажется, это довольно важные сцены, потому что в них театр вторгается в жизнь Клер, одновременно устраняя её из жизни даже больше, чем факт того, что она не участвует в постановке. Её не только выгнали из театра, но и сам театр продолжает преследовать даже в её же убежище.

**За исключением записей и транзисторного радио, в фильме музыка играет только в одной сцене — как раз перед самым концом — в момент, совершенно непохожий на весь остальной фильм. Вы заранее решили пустить её именно в этот момент, когда Себастьян долго ходит по улицам в одиночестве, и больше нигде?**

Я действительно очень трепетно отношусь к этой сцене в конце фильма, когда Жан-Пьер выходит, и мы вроде должны получить ощущение ложного освобождения, а потом это чувство постепенно угасает. Я бы хотел придумать кое-что поумнее

в тот момент: попробовать поснимать в разных местах или поиграть с освещением, использовать сгущающуюся ночь. Но я не мог. Мне пришлось просто заснять идущего Жана-Пьера, используя несколько глупых промежуточных кадров, чтобы было из чего монтировать. В любом случае, это был очень музыкальный момент. Я был уверен, что музыка нужна именно там, и больше нигде. С одной стороны, я знал, что это фильм, в котором должен соблюдаться полный звуковой реализм — возможно, с несколькими короткими вставками, на которые я решился после разговора с Жаном-Клодом Элоем<sup>81</sup>, так как он убедил меня в том, что это будет всего лишь бессмысленное «бум-бум-бум». И потом, только потому, что там вообще не было музыки, я решил, что имеет смысл добавить музыку в какой-то очень определённый момент, потому что правило должно быть нарушено; и потом, чтобы сцена сыграла, чтобы было ощущение парения, пойти дальше, за пределы... я хотел, чтобы в этом куске была не только музыка, но, пользуясь термином Булеза, чтобы музыка стала несущей волной, для которой изображение — только сопровождение, почти случайное, не играющее роли.

**И это именно то впечатление, которое получает зритель: что именно этот кусок на протяжении съёмок задумывался, как сопровождаемый музыкой.**

Не то, чтобы это казалось необходимым во время съёмок, но очень быстро, сразу после того, как мы начали монтировать, и как я начал беседовать с Жаном-Клодом. Сначала, я думал вставить то тут то там небольшие музыкальные фрагменты, а

---

<sup>81</sup> Жан-Клод Элой (*Jean-Claude Eloy*) — французский композитор, написал музыку к фильмам Риветта «Монахиня» и «Безумная любовь» — *примечание Александры Стуккей.*

потом вдруг дать целую симфонию, которая постепенно сойдет на нет к концу. К тому моменту, как вступает музыка, диалог уже некоторое время мёртв: звонил Франсуа, чтобы рассказать об отъезде Клер, потом разговор между ними на станции — реальность уже дала крен, а потом несколько неясных строчек в гардеробной, и бормотание Жана-Пьера, когда он прогуливается, напевая мелодию Отиса Реддинга. После музыки остаются только звуки сами по себе, и в конце — плач ребёнка, который появился совершенно случайно и никак не готовился, он просто синхронно записался при съёмке последнего дубля. Музыка должна была звучать не в самом конце, но прямо перед ним.

**Также как и прогулка Себастьяна — это тоже ложный финал?**

С самого начала в фильме много таких ложных финалов. Это фильм, которому никак не надоеет заканчиваться, вот почему он такой длинный.

**Но музыка есть ещё вот в каком моменте — когда Себастьян спит, перед сценой с булавкой, вы слышите что-то вроде плеска.**

Это не инструментальная музыка — это жрецы Дзен. Она повторяется в нескольких местах, но я хотел, чтобы это было чуть слышно, и даже терялось при перезаписи: это почти на грани восприятия, почти инфразвук. Например, во время титров звук поезда вдруг превращается в звуки, издаваемые дзенскими священниками, с несколькими аккордами фолк-музыки, потом капли воды, а затем все эти элементы повторяются. Это довольно грубая копия «Телемузыки» [Карлхайнца Штокхаузена] (*Telemusik*, 1966), это очевидно. Вообще, формальной амбициозной идеей фильма было найти в кинематографе эквива-



лент последним исследованиям Штокхаузена: смешение сконструированного, созданного и случайного, а подобные эксперименты всегда предполагают некую продолжительность. И еще одна музыкальная «основа» в фильме — но, к сожалению, гораздо более неявная — Сержант Пеппер (*Sgt. Pepper*)...

**Это вещь Стравинского играет в «Париж принадлежит нам»?**

Нет, Бартока. Этот немножко декадентский романтизм, присутствие которого должно раздражать, помещен туда намеренно. Своим появлением «Париж принадлежит нам» — и это может показаться претенциозным, даже чудовищным — обязан Будапештскому кризису 1956 года<sup>82</sup>. Сразу после фильма «Шах и мат», я написал несколько сценариев, которые должен был продюсировать Росселлини, ни по одному из которых, к счастью, не был снят фильм, и это один из тех, к которому я вернулся позже и полностью переделал — шесть месяцев спустя, весной 1957 года. Наверное, это глупо, но именно благодаря этому он и оказался связан с Бартоком.

**Каким вы видите сейчас фильм «Париж принадлежит нам»?**

Я долгое время его не пересматривал и очень боюсь посмотреть его снова. Но тогда я слишком хотел снять этот фильм, чтобы сейчас от него отказаться. На самом деле я остался очень недоволен диалогом, который считаю слишком грубым. Но мне всё же нравится идея фильма и его простота; нравится, как

<sup>82</sup> Венгерское восстание 1956 года — вооружённое восстание против просоветского режима народной республики в Венгрии в октябре-ноябре 1956 года (23 октября — 9 ноября 1956), подавленное советскими войсками — *примечание Александры Стуккей*.

построен фильм, как персонажи переходят из одной декорации в другую и то, как они взаимодействуют. И даже неважно, что сюжет не доведен до идеального состояния — меня больше беспокоит стиль диалога и то, как играют актёры. Когда я работал над фильмом, то думал, что он будет противоположностью Ораншу и Босту, но потом понял, что они одинаковы — диалоги в нём были слишком вызывающими, в худшем смысле этого слова. Благодаря чёткой игре актёров не было никаких отклонений от сюжетной линии; иногда от этого было только хуже — но они были довольны собой, а я больше не мог этого выносить. Даже театральные сцены бывают условны, и поэтому я захотел показать другую сторону театра.



*Бюль Ожье в фильме «Безумная любовь»*

В любом случае, здесь нет ничего необычного. Все фильмы связаны с театром, других тем не бывает. Это, конечно же, означает выбирать лёгкие пути, но я всё больше и больше убеждаюсь в том, что нужно делать простые вещи, а сложное оставлять педантам. Если взять тему, которая в той или иной степени имеет связь с театром, то откроется правда кинематографа — вас это затянет. Не случайно все те фильмы, которые мы любим, в первую очередь раскрывают эту тему, после чего мы понимаем, что все другие — Бергман, Ренуар, лучшие фильмы Кьюкора, Гаррель, Руш, Кокто, Годар, Мидзогути — тоже говорят об этом. Потому что это — тема истины и лжи, а в кино другой темы нет: мы задаём вопросы о правде, неизбежно используя неправду. Перформанс как тема. Использовать его как тему фильма — откровенный жест, а значит так и должно всё делаться.

### **Разве это не означает, что кино воспринимается как тема для фильма?**

В кинематографе было сделано много попыток снять фильмы о кино, но и это не сработало; это слишком трудоёмкое дело и приводит к искусственности. И в этом нет той же мощи, скорее всего, потому что там только один уровень. Кино самосозерцательно, но, если оно следует канонам театра, то видит что-то ещё: не себя, а своего старшего брата. Это, конечно же, ещё один способ посмотреть на себя в зеркале, но театр — это «вежливая» версия кино. Это как некое выражение лица, которое требуется для общения с публикой; съёмочная группа — это полностью замкнутые в своём кругу заговорщики, а до сих пор никому ещё не удавалось снять фильм о существовании заговора. Есть что-то позорное, что-то абсолютно извращённое в том, чтобы снимать фильмы.

Может быть, кино должно сниматься более радикально или более бескомпромиссно, так, как Гаррель снял свои «сцены преступления». В любом случае, это очень сложно. Даже «8 1/2» заканчивается до того, как успевает начаться. Тот факт, что Мастроянни сам может снять фильм, заставляет Феллини закончить свой.

**Не думаете ли вы, что, вне зависимости от всего этого, современных режиссёров (или тех режиссёров, кто, как Ренуар, всегда были современными) всё больше и больше интересует нечто общее между театральными постановками и теми постановками, которые пришли в современный кинематограф? Когда вы смотрите «Персону» или фильмы Гарреля, вы не можете не задаваться вопросом о постановке.**

Даже, если это уже завершённая постановка? И даже, если фильм является поиском соответствующей постановки? Я могу только сказать, не особенно в это вникая, что если бы «Безумную любовь» снимал другой режиссёр, если бы там были другие декорации, то всё было бы принципиально иным, и в первую очередь это касается изучения и подчинения этих двух составляющих. Мы постарались показать квартиру в различных драматических ситуациях: обычной, странной, аккуратной, разбросанной, разгромленной, гостеприимной, враждебной; и наоборот, мы сделали декорации в театре неподвижными, так как они полностью искусственны. Нас устраивали такие декорации, так как они были очень масштабными, и в то же время очень уютными. В тех местах, которые мне действительно нравились, чувствовалась какая-то подчёркнутость; каждый раз, когда я к этому возвращался, то чувствовал себя хорошо.

Как будет выглядеть квартира, зависит от того, что вы с ней сделали.

**В первых и последних кадрах, со сценой и с пустым экраном, создаётся впечатление, что постановка имеет тенденцию поглощать фильм, что пространство всё пожирает...**

Именно так: Ничто не займёт места, кроме самого места. Кроме того, начало и концовка «Персоны» завершали это, чтобы найти какой-то эквивалент — чисто функциональный, основанный на театре.

Это то, что мне всё ещё нравится в «Париж принадлежит нам» — лабиринты, которые создаются декорациями в самих декорациях, и идея фильма, которая заключалась в ряде постановок, связанных между собой, — одни вырезаются, другие приживаются, третьи остаются как дополнение... А люди внутри этого лабиринта бегут как мыши, и в конце концов оказываются в тупике (*culs-de-sac*) или же сталкиваются лбами. А потом, в конце, всё исчезает и не остаётся ничего, кроме озера и взлетающих птиц... И этим постановка очень сильно отличается от первой — всё не как в «Безумной любви»...

**... и, подчиняясь циклическому аспекту, мы всё так же смотрим, как Кальфон слушает кассету в начале и в конце фильма?**

Мы могли бы сделать фильм, в котором просто отсчитывали бы дни календаря, с первого — до последнего, но я также хотел сделать всё связанным, и самым лёгким способом был старый трюк с флэшбеком.

### **Но там не было воспоминаний...**

Нет, всего лишь напоминания. Это такой оммаж Стравинскому, так как использовались вступления и концовки его произведений, особенно из «Потопа» или «Священного песнопения», в котором первые и последние части были словно отражением друг друга. Более того, после этого я понял, что многое в фильме является таким взаимоотражением; поэтому меня совсем не беспокоил этот интервал, ведь он подчёркивал зеркальный эффект.

Два дня Жан-Пьер проводит в театре, и ещё два — в запертой квартире. Две беседы с Мишель, Мартой и Эльф — многое повторяет друг друга, как эхо. Я немного акцентировал некоторые места после того, как решил использовать перерыв<sup>83</sup>.

**То, что Делайе изящно называет структурой «галстука-бабочки» (*bow-tie*). Таким образом, перерыв становится очень важным моментом в фильме...**

О, да! Для меня самым важным моментом является то, что в это время все идут отлить.

---

<sup>83</sup> Сложно сказать о каком перерыве (или *антракте*) говорит Риветт. На роль такого действия подходят два кадра на границе второго и третьего часа фильма «Безумная любовь» (той доступной для просмотра версии, которая имеет длительность не 4 часа 20 минут, а 4 часа 2 минуты). Первый кадр длиной около 30 секунд — затемнение или ракорд, следующий за сценой, когда Себастьян бьёт Клер по лицу, а она выключает свет (02:04:12), а затем после ракорда следует титр «Четверг, 24-е»; второй начинается с 02:07:37 и заканчивается на 02:08:06 и представляет собой склейку наезда (с уводом из фокуса — затем ракорд) и отъезда (с наведением резкости) двух стульев, стоящих на сцене; на звуковой дорожке — странный тревожный гул. Идею с «антрактом» Риветт воплотил также и в *Out 1: Призрак* (см. Интервью 3 данной книги), и в «Прекрасной спорщице» (титр «Перед следующей позой — пять минут отдыха» между вторым и третьим часом) — *примечание Алексея Тюткина*.

## **И в какой момент вы решились на это?**

Как только просмотрел первый законченный грубо смонтированный вариант. Я почувствовал, что это было невыносимо физически. Такой же была реакция двух монтажёров, и я решил принять это во внимание: мы понимали, что первый час был сделан прекрасно, второй — довольно хорошо, но мы полностью потеряли интерес к третьей части, но он мало-помалу вернулся в течение четвёртого часа. В итоге мы потеряли целый час из-за физической усталости. Перерыв — это то место в фильме, где мы притворяемся, чтобы понравиться зрителю и вернуть ему его свободу. Чтобы он делал, что пожелает; если он хочет уйти — то пусть уходит. Я надеюсь, что будут и такие, которые останутся, и может их будет не больше половины, всего одна четвёртая или одна пятая часть. Я хотел любой ценой доказать, что был прав, когда включил туда перерыв. Это должно было походить на театр, где ты можешь уйти с половины (я очень часто так и делаю). С другой стороны, я хотел, чтобы те, кто останутся — остались бы до самого конца; я даже подумывал о том, чтобы запереть дверь. Просмотр фильма должен быть как договор — акт и договор. И один из пунктов этого договора — можно покидать зал в течение интервала, но не в любое время.

## **Вы пытались укоротить фильм?**

Я сразу же понял, что, в любом случае, он длился бы более трёх часов. Но думаю, что его настоящая длина — четыре часа двадцать минут — как раз правильная и максимальная. Я чувствую, что есть лишь пять минут для любых свободных действий, и что будет неправильно растянуть их.

**Не было ли у вас искушения снять сразу и «Андромаху»?**

Сначала именно это мы и планировали. В последний день, после шестидневной репетиции, актёры думали, что будут играть в «Андромахе»; мы планировали снимать это двумя камерами. Но мы передумали, потому что актёры не были готовы, и в любом случае нам не хватило бы плёнки.

**Хотели бы вы снять театральный перформанс или пьесу?**

Думаю, все режиссёры хотели этого, но никто так никогда не делал. В записи пьесы интересна не сама съёмка, а постановка и сочинение сценария.

**И как вы находите «Монахиню», которую вы сняли между этими двумя фильмами, по сравнению с её постановкой на сцене?**

Я считаю её милой ошибкой. Сначала я чувствовал, что только адаптирую, чтобы люди узнали об этой книге; потом я начал ставить спектакль и мне захотелось снять его на плёнку. Мне хотелось видеть некоторые части пьесы в виде фильма и, в то же время, чтобы они оставались театральным представлением. Я даже говорил об этом с Борегаром, но он абсолютно не был со мной согласен. И поэтому я немного схитрил, и для меня он остался фильмом о пьесе. Я хотел сыграть на том, что там было несколько очень театральных частей, которые намеренно игрались, чтобы добиться театрального эффекта, и на том, что иногда это переходило в физические действия и поэтому становилось кинематографичным. Но в основном всё оставалось неясным, а театральные отрывки больше походили на неудачное



кино. Была только актёрская игра, особенно во время съёмки, что очень важно в «театральных» ролях.

**Но вы не могли обозначить присутствие театра эксплицитно или по продолжительности?**

Я делал это в незначительных вещах: три удара в начале; первая сцена, в которой я хотел, чтобы наблюдатели церемонии казались театральными зрителями, и чтобы отснятая церемония была как будто бы спектаклем, — вот в таких вещах. Но этого было недостаточно; нам потребовалось бы в два раза больше времени и в два раза больше денег. Действительно, это фильм, который страдает оттого, что кажется дорогим, тогда как на самом деле это фильм, который был сделан по дешёвке, скомпонован с небольшими ограничениями, поскольку мы то и дело сталкивались с финансовыми затруднениями. Это идеальный пример затеи, когда пытаешься сохранить свои исходные намерения, но когда в конце сохраняешь всего одно из десяти, то и оно теряет своё значение. Единственной приятной вещью была проблема декораций, которые были сделаны по принципу, противоположному тому, которого придерживались в «Париж принадлежит нам». Нам необходимо было полностью построить два воображаемых монастыря с небольшим количеством стен, коридоров, лестниц, снимаемых там и сям в пределах сорокакилометрового радиуса Авиньона: каждый раз, когда Анна проходит через дверной проём или мы меняем кадры, это означает скачок из Вильнёв (*Villeneuve*) в Пон-дю-Гар (*Pont du Gard*). Это действительно было похоже на головоломку: её кусочки мы соединяли с помощью спонтанных ухищрений, открытия дверей, смены аппаратуры, — всё в таком

роде. Но местность существует только на экране, в фильме: движение плёнки — вот, что создает антураж.

Источником «Монахини» была преимущественно музыка, идеи Булеза — всё же очень плохо усвоенные. Замысел был в том, чтобы каждый кадр имел свою длительность, темп, свой «цвет» (то есть свой тон), свою интенсивность и свой уровень драмы. Но большую часть времени мне не удавалось уяснить все эти элементы, потому что в первую очередь нам нужно было продолжать снимать, и мы действительно снимали, стараясь изо всех сил.

**Создаётся впечатление — особенно был поражён Жан-Мари Штрауб, — что фильм много прорабатывался во время монтажа.**

Нет, монтаж делался очень внимательно, но очень быстро. В действительности монтажом была подготовка и съёмка. Позже мы совместили кадры непрерывной цепью, создавая их резкую смену и монтируя звук короткими дорожками. С самого начала я планировал, чтобы звук был тщательно продуман, потому что он помог бы мне подчеркнуть паузы между разными «кельями». Изначальная идея «Монахини» заключалась в игре слов: снять «камерный» фильм, потому что он был о «камерах» с монахинями.

**Как вы работали с Жан-Клодом Элоем? Перед съёмкой фильма?**

После съёмок. Очень тесно. По сути, я знал перед съёмкой, что тот или иной кадр нужно положить на музыку, и что смысл будет лишь при условии, когда время продолжительности

кадра совпадает с музыкальным отрывком. Затем на мувиоле<sup>84</sup> мы смотрели плёнку вместе, кадр за кадром, и вместе с Дениз де Касабьянкой<sup>85</sup> и Жан-Клодом мы обсуждали полную звуковую конструкцию фильма, не только где была музыка, но и где её не было. Звуковая дорожка, таким образом, стала полным музыкальным сопровождением к фильму. В любом случае идея была в том, чтобы попробовать использовать как можно меньше музыки, разрядить атмосферу слегка искусственными звуками, различными уровнями — от чистого непосредственного звука до чистой музыки, — всеми остальными промежуточными вариациями (как то: перемешанные настоящие звуки, замедленные, проигранные задом наперёд), перкуссиями, более-менее отчётливыми музыкальными циклами на варьирующихся скоростях. И когда у нас действительно не было другого выбора, Жан-Клод согласился написать музыку для той части; идея в том, чтобы быть как можно более скупым в плане музыки, но чтобы она была повсеместно, и чтобы её роль становилась всё более выраженной и ясной с развитием фильма, с тем, чтобы основной музыкальный отрывок был как раз перед завершением, во время большой сцены между Анной и Рабалем, что, в сущности, и является концом фильма, — сцены, где Сюзанна вдруг понимает, и где проговариваемое слово полностью подхватывается музыкой и становится ее элементом.

84 Аппарат для монтажа магнитных фонограмм звукового сопровождения фильма (передачи). Мувиола снабжена также несложным оптомеханическим устройством, которое может показывать киноизображение на небольшом экране — *примечание Вячеслава Карнауха.*

85 Дениз де Касабьянка — монтажёр четырёхчасовой версии *Out 1* — «Out 1: Призрак» (*Out 1: Spectre*, 1974), монтажёр ранних фильмов Риветта, монтажёр фильмов Жана Эсташа, Барбета Шрёдера и других режиссёров — *примечание Вячеслава Карнауха.*

**Элой видел свою музыку относительно отдельного кадра как формирования глобального элемента или он обосновывал её одним из тех элементов кадра, о которых вы говорили — тембр, высота...?**

Он писал всю музыку с прицелом на свой главный музыкальный отрывок (который начинает и завершает «Двойники» (*Macles*)<sup>86</sup>) — со всеми остальными имеющимися разработками конкретных частей этого главного отрывка, написанного для того или иного инструмента, в зависимости от кадра и имеющегося у нас реального звука, который у нас всегда сохранялся под музыкой. Все звуки были обозначены и объединены в его музыкальное сопровождение к фильму.

**Существует примечательное сходство между персонажем Сюзанн, как вы её изобразили,— персонажем, которого обманывают на протяжении девяти десятых фильма и который всё понимает в конце,— и персонажем Клер.**

Знаете, без попытки внедриться в «риветтианские» темы, то же самое можно сказать о женщине в «Шахе и мате» или об Анне в «Париж принадлежит нам». Лишь в последний день сведения звука меня вдруг осенило, и я наконец-то понял, почему мне так долго хотелось снять «Монахиню», когда осознал, что это было повторением «Париж принадлежит нам»: в точности та же тема с более лучшими диалогами! То же самое и в фильме «Шах и мат»: в нём мне хотелось придать как

---

<sup>86</sup> Концерт для *зарба* [или *тонбака* — персидского ударного инструмента, барабана в форме кубка] и инструментального ансамбля написан Жаном-Клодом Элоем из музыкальных элементов «Монахини», состоящий из фиксированных структур, взаимозаменяемых последовательностей и солирующих трелей — *примечание Эми Гаттеффа*.

можно больше значения житейскому анекдоту в таком виде, чтобы в конце чувствовалась почти трагедия. Очевидно, в значительной мере это было инспирировано «Дамами Булонского леса»; а диалоги пытались поддаться влиянию Кокто (который является сильным тайным вдохновением французских кинорежиссёров), которое можно отыскать в фильме «Лола» [Жака Деми], у Трюффо, отчасти у Годара и теперь у Гарреля.

Мне потребовалось пять лет на создание «Монахини», и я снимал её с намного бóльшими перспективами и спокойствием, гораздо уверенней, чем если бы снял её сразу же. Замысел заключался в том, чтобы не делать адаптацию, но и чтобы не было автора вообще. Всё больше я думаю, что в фильмах нет автора, и что фильм — это то, что по своему праву предсуществует. Это интересно только если у вас есть такое чувство, что фильм предсуществует, и вы пытаетесь добраться до него, открыть его, принимая меры предосторожности, чтобы избежать его порчи или деформации. И поэтому так славно делать фильм наподобие «Безумной любви», поскольку мы могли говорить друг с другом о фильме, как будто бы мы говорим о ком-то, кого там не было, но нам хотелось бы его видеть. Спустя некоторое время «Монахиня» больше не была адаптацией Дидро — у меня возникло чувство, что я настолько совершенно освоил книгу, что она больше не существовала как литературная работа: я действительно пытался открыть заново Сюзанну Симонен. Конечно, был уже существующий текст, а именно он существовал как текст, как реальность, которая была совершенно независимой от существования автора по имени Дидро; и он был тем, что должно было быть принято с его изменениями, его реальностью в виде написанного текста, противоречащего

любому представлению о художественной литературе (которое в то же время было связано с переключением от первого лица к третьему); всё это время я понимал, что всё, к чему хотелось прийти, было тем же, что находилось за пределами этого текста, так же как и за пределами фильма. И Анна была для этого медиумом.

### **Разве это не было другим взглядом на мизансцену пьесы?**

Да, думаю, это произошло как раз после постановки пьесы, как реакция на неё. С самого начала я знал, что Анна будет играть роль, но с пьесой стало гораздо убедительней, поскольку Анна спасла всё скудно состряпанное зрелище. Я никогда не видел такого в театре. Было искушение сделать снова то же самое в фильме, но это было невозможно; и, снимая фильм, мы страдали от того факта, что не присутствовало такого же волнения, как в театре. Но фильм должен был быть этим вражеским и неприятным обстоятельством, этой машиной, что берёт в плен Сюзанну.

### **Эта работа чувствуется в визуальных элементах, особенно в металлическом виде оттенков...**

У меня это было единственной идеей для начала. Я знал, что хочу как можно более сильных контрастов; затем снова, во время проявки, мы попытались ещё больше подчеркнуть жёсткость изображения. Нам это не совсем удалось в первую очередь потому, что нам понадобился бы дуговой свет, и также потому, что истмэновский цвет (*Eastman color*) всегда очень миловидный и пастельный. Нам следовало проявлять плёнку в

«Техниколоре» (*Technicolor*), чтобы получить действительно контрастные чёрные и синие цвета.

**Одна вещь, которая присутствует в ваших первых трёх фильмах, но отсутствует в «Безумной любви»,— это... деньги.**

Сперва я предполагал, что денежный вопрос поднимется, хотя бы для театральной версии, а затем мы насытились, мы чувствовали, что становимся нервными. Нам было очевидно, что те люди [Клер и Себастьян] были совсем на мели, даже несмотря на то, что им весьма повезло жить в довольно большой квартире — но я думаю, они сняли ее меблированной. Совершенно ясно, что они здесь живут временно — и денег у них мало, потому что он ставит спектакли нерегулярно, а она играет время от времени. Я планировал, чтобы у нас был парень, который иногда приходит и тормозит её, напоминает ей, что они должны выехать такого-то числа, что им следует поторопиться и так далее, но затем мысль снимать эти сцены показалась такой скучной...

**Расскажите нам о своей работе с Бюль Ожье. Ее актёрская игра очень отличается от той, что присутствует в «Идолах» Марк'О...**

В частности я играл на её страхе; я потратил бóльшую часть своего времени, чтобы удостовериться в том, что она не слишком уверена в себе, что она выучила свои тексты не очень хорошо. Бóльшую часть времени она начинает с текста, — в котором, кстати, её идей столько же, сколько и моих, — текста, который она прочла определённое число раз, но не полностью усвоила. Поэтому было много отличий одного кадра от следующего.

**Многие люди, которые видели фильм, очень удивились, узнав, что Бюль и Кальфон не пара в реальной жизни.**

Мне казалось, что невозможно сделать фильм о паре, обыгранной двумя актёрами, которые ранее не знали друг друга достаточно хорошо; но с другой стороны, я бы счёл очень сложным сделать его с двумя актёрами, которые являются парой в действительности. Это уже было частично психодрамой, поскольку им по необходимости дали друг друга, и если бы они были реальной парой, делающей всё это вместе, я бы почувствовал себя очень виноватым и совсем расстроенным. Мне повезло, что между ними была определённая сопричастность в реальной жизни и общий лексикон...

**Вы верите в то, что кино необходимо? Или в то, что революционное кино может существовать?**

Я считаю, что революционное кино может только быть «отличительным» кино, которое постоянно ставит вопросы. Но во Франции, так или иначе, по отношению к возможной революции, я не верю в никакое революционное кино первой степени, которое удовлетворено принятием революции в виде её предмета. Фильм вроде «Земля в трансе» [Глаубера Роша] (*Glauber Rocha Terra em Transe*, 1967) на самом деле использует революцию как собственный субъект, и его можно считать действительно революционной картиной; всегда глупо притворяться, поэтому я не думаю, что это может существовать сегодня во Франции. Фильмы, которые довольствуются принятием революции как субъекта, фактически подчиняют себя буржуазным идеям в содержании, сообщении и выражении. Пока есть один лишь способ делать революционное кино во



Франции — быть уверенным, что оно полностью уходит от буржуазных клише, подобно идее об авторе фильма, выражающего самого себя. Единственная вещь, которую мы можем делать во Франции сейчас, попробовать отвергнуть идею о фильме как личном творении. Я считаю, что «Время развлечений» (*Playtime*, 1967) совершенно революционное кино, даже несмотря на Тати — оно полностью затмило создателя. В фильмах, где важна позиция о смерти автора, где нет больше актёров, нет даже истории, субъекта, ничего нет, но фильм продолжает что-то говорить и выражать — то, что не имеет перевода — позиция, где наступает дискурс кого-то или чего-то ещё, не имеющего значения, возникает именно потому, что этот дискурс вне поля выражения. И я думаю, вы можете быть там, только если будете настолько пассивными, насколько это возможно на всех возможных уровнях, никогда не вмешиваясь ради собственной выгоды, но скорее в пользу чего-то неназываемого.

**Но это то, что очень часто случается, как было и с Бергманом, хотя он наоборот был очень активен, настоящий демиург.**

Верно, но мне всё равно кажется, что Бергман один из тех, кто пишет сценарии, не спрашивая себя о значении написанного. Люди очень часто обсуждают общие детали, например, в «Персоне»; но что действительно там важно, так это то, что среди всех этих деталей, с которых Бергман начинал, он не предвещал «чего-то ещё». Может, это так, потому что он не спрашивал себя, что он чувствует, когда снимает фильм определённым способом. В смысле, он соглашался быть только посредником; фильмы Бергмана что-то совершенно

отличающееся от мировоззрения Бергмана, которое вообще никого не интересовало. В фильмах Бергмана мы не слышим Бергмана, а слышим только фильм, что действительно революционно, так как это, я полагаю, затрагивает очень глубоко всё, что объясняет мир — каков он есть и как он нам мерзок.

**Но тогда не приходим ли мы к идее, что автор достаточно силён, чтобы дать возможность фильму говорить за себя?**

Не обязательно. Я думаю, что есть много других методов. «Гений» Бергмана это его метод, но отсутствие «гения» тоже может быть эффективным в качестве метода. Факт коллективного воздействия, например...

**Вы не думаете, что это миф?**

Нет, я так не думаю. Конечно, я знаю, что у другого режиссёра эффект съёмок Бюль и Жана-Пьера будет кардинально отличаться, отдельно от влияния таланта или чего-то ещё. И ничего с этим не попишешь — это совокупность почти физических или биологических реакций; с разумом ничего не поделаешь. Наверное, здесь нужно кое-что ещё сказать о Бергмане: факт, что он работал с семьёй, с одними и теми же людьми, что он не писал абстрактных сценариев, чтобы потом размышлять: «Кого на земле я могу ещё привлечь? София Лорен занята; я знаю, что могу взять Лив Ульман...». Подобно тому, как Ренуар писал сценарии для людей, работавших с ним раньше. Возможно, именно на этом уровне коллектив может существовать. В любом случае, Ренуар был личностью, который понимал кино лучше всех, даже лучше чем Росселлини, чем Годар — лучше любого.

## **Как насчёт Руша?**

Руш содержится в Ренуаре. Правда, я не знаю смотрел ли Ренуар фильма Руша, но если и смотрел, а я уверен в этом, с одной стороны, он находил их «великолепными», и, с другой стороны, он также мог их вообще не воспринимать превосходно. Руш является движущей силой всего французского кино последние десять лет, хотя и совсем мало людей это понимает. Жан-Люк Годар начинается с Руша. В любом случае, в эволюции французского кино Руш более важен чем Годар. Годар движется в направлении, важном только для него, которое не имеет примеров, на мой взгляд, тогда как все фильмы Руша довольно типичные (даже провальные «Пятнадцатилетние вдовы» (*Les veuves de 15 ans*, 1965)) — фильмы же Годара нешаблонные, провокационные. Годар провоцирует реакции, либо имитацию, конфликт или неприятие, но он точно не может быть взят как пример. Хотя Руш и Ренуар могут ими быть.

**Вы верите в то, что кино, определённо имеющее в теме политические признаки, может мобилизовать людей?**

Всё меньше и меньше. Я всё больше и больше верю, что кино может разрушать мифы, демобилизовать и быть пессимистическим. Это роль высвобождения людей из их коконов, возможность растревожить.

**С его помощью можно сделать революцию, взяв её как главную тему кино.**

Да, но есть одно обстоятельство, что революция это просто тема, как и многие другие. Единственным интересным фильмом о майских «событиях» (естественно, я их видел не

все) был фильм о возвращении в *Wonder factory* в Сен-Уане (*Saint-Ouen*), снятый студентами *IDHEC*, потому что это страшное и болезненное кино. Единственный фильм, который был действительно революционным. Может, это тот момент, когда реальность трансформирует себя так быстро, что целостная политическая ситуация начинает конденсироваться в десяти минутах дикой драматической интенсивности. Это удивительный фильм, но никто не мог сказать, что он мобилизует людей в целом, или, если случится, спровоцирует ответную реакцию ужаса и отвержения. В самом деле, я думаю, что главное значение кино — в способности расстраивать людей, опровергать структуры, затмевающие идеи; это должно убедить нас, что кино уже не представляется уютным. Всё больше и больше я склонен разделять фильмы на два вида: те, которые удобны и те, которые таковыми не являются. Первые — все мерзкие, а вторые — положительные в большей или меньшей степени. Некоторые фильмы, которые я видел о «Рено-Флин» (*Renault-Flins*) или «Сен-Назар» (*Saint-Nazaire*)<sup>87</sup>, — удобные до жалости; они не только ничего не меняют, но даже заставляют зрителей чувствовать удовлетворение собой. Это как демонстрации «Юманите» (*L'Humanité*)<sup>88</sup>.

**Очевидно, довольно сложно поверить в политические фильмы, которые полагают, что показ «реальности» каким-то образом ей угрожает.**

Я считаю, что имеет значение не то, является ли фильм художественным или документальным, но отношение чело-

87 Две фабрики, на которых происходили основные стачки и забастовки во время событий Красного мая 1968 года — примечание Эми Гатефф.

88 «Юманите» — ежедневная французская коммунистическая газета — примечание Эми Гатефф.

века в момент съёмки; например, действительно ли он принимает прямой звук. В любом случае, художественное кино это всё же прямой звук, ведь остаётся нетронутая ситуация, в которой ты снимаешь. И в девяносто из ста случаев применения прямого звука, с той поры, когда люди знают о чём снимают, они, вероятно, начинают выстраивать свои реакции, сверяя с этим фактом, и поэтому фильм становится почти супер-художественным. Тем более, режиссёр должен быть свободным в использовании снятого им материала: уплотнить, скрепить большие куски, выбрать, отбросить, применить со звуком или без него. И это реальная политическая ситуация.

**Как вы думаете, режиссёр берёт на себя моральную ответственность за то, что он снимает?**

Вне всякого сомнения. Пожалуй, даже полностью за всё. Сначала в отношении людей, которых он снимает, а после снова — в отношении аудитории, в отношении того, как он предпочитает общаться с помощью снятого. Все фильмы носят политический характер. В любом случае, я утверждаю, что «Безумная любовь» является глубоко политическим фильмом, потому, что отношения во время съёмок и монтажа были связаны с моральными решениями, идеями человеческих отношений и, следовательно, с политическими вопросами.

**Которые адресованы аудитории?**

Я надеюсь. Желание окончательно сделать сцену только так и никак иначе, я нахожу политическим выбором.

**Что ж, это основная идея о политике...**

Но политика чрезвычайно общая тема. Это то, что соотносится с обширной точкой зрения каждого касательно жизни. «Марсельеза» (*La Marseillaise*, 1937) — фильм непосредственно политический, но совершенно отличающийся от такого фильма как «Тони» (*Toni*, 1934), который опосредованно политический, и даже от фильма «Будю, спасённый из воды» (*Boudu sauvé des eaux*, 1932), который не является политическим вообще. Хотя на самом деле «Будю» совершенно политический фильм — это великий левый фильм. Почти все фильмы Ренуара более или менее политические, даже те, которые являются наименее явно политическими, как «Мадам Бовари» (*Madame Bovary*, 1933) и «Завещание доктора Корделье» (*Le testament du Docteur Cordelier*, 1958). Я думаю, что наиболее политически важным является отношение режиссёра, который принимает решение в отношении всего эстетического, а точнее того, что называется эстетическим — критерий, определяющий искусство вообще и киновыражение, в тройных кавычках, отдельно. Можно после что-то уточнить в пределах сделанного выбора, но он важнее всего. И что важно в первую очередь для нас, для Жана-Пьера и меня (ему для «Андромахи», а мне — для фильма) — отказ от идеи развлечения и в то же время идея испытания, которая налагается на зрителя или, по крайней мере, предлагается ему. Зрителю, который уже больше не пассивный, но тот, кто принимает участие в общей работе — долгой, сложной, ответственной работе, подобно вынашиванию ребёнка. Но это такая работа, которая всегда должна быть сделанной по-новому, это работа отрицания развлечения. Имеет или будет иметь место вечное кооптирование предшествуемого действию, которое непосредственно идёт от эстетической или аналитической точки зрения: благоразумное расстояние людей, которые не по-

зволят себе быть пойманными дважды, является главной позицией всей западной аудитории.

И как раз страх всегда был кооптирован, что продуцирует желание отрицать неограниченное развлечение. Фильмы Бергмана или Годара на самом деле лишь поверхностно кооптированы, подобно парижской привычке, которая позволяет принимать фильмы, высказывая фразочки «О, да, конечно, тема отсутствия Бога» и всякие другие глупые замечания вроде этого. Эти поверхностные кооптации действительно обязывают режиссёра идти дальше в следующем фильме, чтобы попытаться раз и навсегда показать, что это не вопрос отсутствия Бога или что-нибудь ещё, а вопрос, который, будучи внезапно сопоставлен с каждой вещью, отвергается желанием или насилием.

### **Что вы думаете о фильмах Гарреля с этой точки зрения?**

На мой взгляд, они в точности соответствуют тому, что следует ожидать от кинематографа сегодня. То есть фильм должен быть, если не суровым испытанием, то по крайней мере опытом; тем, что преобразовывает зрителя, который прошёл сквозь нечто в фильме, который после просмотра не останется прежним. Подобно людям, создавшим фильм и на самом деле перенесшим тревожные события в жизни, зритель должен быть выведен из равновесия увиденным фильмом; фильм должен выработать собственные привычки мышления, уходя от истоптанных зрителями дорожек так, чтобы это не могло выглядеть безнаказанно.

**Совершенно верно, но умные люди, которым не нравится Гаррель, обвиняют его в концепции искус-**

**ства как «первобытного крика» и создании фильмов, которые не так далеки от Хичкока, кинематографа очарования, гипнотического кино, которое, в итоге, кажется очень старомодным.**

Я совсем немного думал о том, можно ли создать «отстранённое» кино, и в основном я так не считаю. Кино — это необходимость очарования и изнасилования, то, как это действует на людей; это что-то довольно неясное, нечто видимое кому-то в кромешном мраке, где ты — отражение тех же вещей, что и во снах: там, где клише становится истиной.

### **А как насчёт Штрауба?**

Это другой вид очарования, которое не противоречит требуемому режиссёром интеллектуальному усилию, но, напротив, подключается к нему — на самом деле это очень похоже на огромный объём работы, который мы иногда проделываем во сне для того, чтобы следовать ему. Но фантазия не обязательно только очарование; она может иметь много измерений.

**Почему вы так уверены, что мы атакуем всю концепцию кинематографа, основанную на коммуникации и лёгкости коммуникации.**

Потому что, на самом деле это театр. В любом случае, это литература — что ж, восхитительно, но я верю, что это несовместимо с тем, чем кино становится.

**Но американский кинематограф изобилует примерами — Любич, Чаплин из «Месье Верду» — основанных на том, что вы могли бы сказать людям нечто, в то время как кажется, говорите им что-то другое.**



Может быть всё это сейчас кажется невозможным не потому, что вредно или плохо само по себе, но потому, что уже кооптировано, стало покорным.

**Разве мы не можем просто сказать: «Потому что это было неэффективно».**

В действительности, это было кооптировано точно так же, как Расин кооптирован «Комеди Франсез». И можно попытаться спасти это, но прежде всего вы должны изменить правила игры.

**Вы всегда осознаете референции, когда снимаете?**

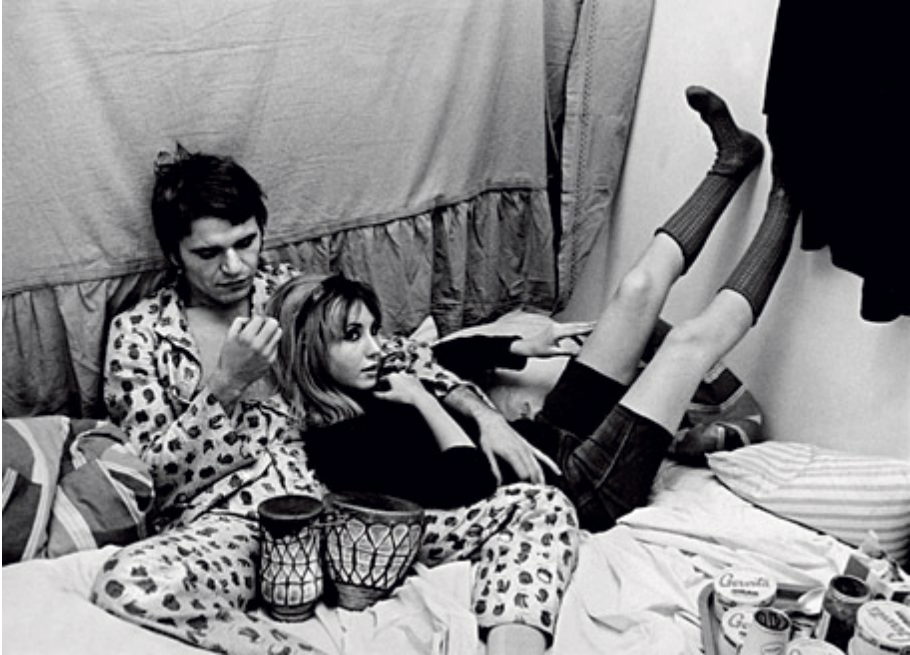
Нет, на самом деле, совсем нет. В любом случае, не ясно. Я просто стараюсь следовать логике того, что происходит.

**Откуда такое название, «Безумная любовь»?**

Это чистая игра слов; она основана на нескольких смыслах слова *foi*. Очевидно, что название картины воздаёт честь Бретону и всему, что он представляет. Это хорошее название.

**А что вы сейчас делаете?**

Я бы очень хотел иметь возможность закончить монтаж шестнадцатимиллиметровой плёнки о репетициях — сделать ещё один фильм в качестве сноски к фильму. Это сейчас могло бы стать забавным: посмотреть фильм, потом посмотреть плёнку 16 мм, а затем посмотреть фильм ещё раз. Я думаю, это дало бы иное представление обо всём, что происходит в «Андромахе», и, возможно, также и в оставшейся части фильма. Кроме того, это единственный способ оправдать идею «сокращённой версии»: предложить зрителю другой угол зрения на ту же самую



*Жан-Пьер Кальфон и Бюль Ожье в фильме «Безумная любовь»*

*(источник <http://television.telarama.fr/>)*

первичную реальность и увидеть, что происходит, что это изменяет, каковы перспективы изменения...

*Перевод с английского Лидии Панкратовой,  
Алексея Тюткина, Александры Стуккей,  
Лизы Степанян, Вячеслава Карнауха,  
Максима Карповца, Сергея Асоскова*

**Time Overflowing  
Jacques Rivette interviewed by Jacques Aumont,  
Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, Sylvie Pierre**

Интервью взято 27 июля 1968 года.

Впервые интервью опубликовано в *Cahiers du cinéma*,  
№ 204 (июль, 1968). — С. 16–23.

Доступ к оригиналу интервью:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/TXTINT-time.html>

## **Интервью 3**

---

**Бернар Эйзеншиц, Жан-Андре Фиши, Эдуардо де Грегорио**

**Интервью с Жаком Риветтом (апрель 1973 года)**

Жак Риветт снял четыре фильма (или пять, поскольку последний, как мы увидим позже, можно рассматривать как два): «Париж принадлежит нам», «Монахиня», «Безумная любовь», *Out 1: Не прикасайся ко мне*, *Out 1: Призрак*. Незначительно упрощая, первые два можно отнести к так называемому «классическому» кинематографу, где главную роль играет драматургия, предшествующая съёмкам, написанный текст, «спланированная» *раскадровка*. Последующие же фильмы вносят радикальные изменения в предназначение и возможности, исторически приписываемые режиссёру: в фильме сценарий более не является планом действий, которому необходимо следовать, целью, которую нужно достичь, но чем-то наподобие необозримой ловушки вымысла, открытой и в то же время точной, спланированной так, чтобы направить импровизацию (как актёрскую, так и в техническом плане), подчинить определённым «обязательным пассажирам» или предать беспокойному потоку, который достигает порядка, ритмики, пропорций лишь на заключительной стадии монтажа, в завершающем взаимодействии внутренней логики снятого материала (возможностей, противодействий) и требований разумной критичной структуры. Критичной в двух аспектах — относительно отснятого материала и относительно схемы (абстрактной), которая задает исходный импульс. Такой подход,

закрывающий в себе принцип следования рамкам, вылился в появление фильма-потока (*film-fleuve*) *Out 1*, самого длинного фильма в истории кинематографа — продолжительностью тринадцать часов. Излишне говорить, что в условиях нынешней системы производства (с таким вниманием к культуре, которое мы имеем на телевидении), этот фильм остался без внимания широкой публики, за исключением лишь одного, но крайне успешного показа в Доме культуры (*Maison de la Culture*) в Гавре. Но *Out 1* — это два фильма. Существует «короткая» версия длительностью около четырёх часов, которая не просто пересказ полной (как в случае с короткой версией «Безумной любви», от которой Риветт отказался), но в прямом смысле фильм, преобразованный в соответствии с новыми тенденциями полностью измененных исходных условий. Это совершенно другой фильм, осколок-отражение первого — и просветляющий, и туманный, манящий каждого, кто видел оба фильма, возможностью других путей или углов зрения, но и сам по себе полноценный для просмотра, независимо от «длинной» версии.

Насколько мне известно, столь систематический случай как этот — появление двух *разных* фильмов на основе *одинакового* материала — уникален. Само собой разумеется, что интервью обосновано главным образом подлинным интересом к методу Риветта, так как читатели «Новой критики» (*La Nouvelle Critique*) не посмотрят ни *Out* (тринадцатичасовой), ни «Призрак» (четырёхчасовой). Но на данный момент с помощью этих двух фильмов, в силу сложившихся обстоятельств, недоступных в качестве конкретных объектов ссылок в ходе интервью, даётся представление в целом о проблематике, имеющей сегодня жизненно важное значение, Риветт же среди тех, кто исследовал её будущее состояние и в теории, и на практике: вопрос в

кинематографе (следуя Рушу, Перро и некоторым другим режиссерам) и в музыке (Кейдж, Штокхаузен) о взаимоотношениях между предварительным планированием и импровизацией, свободой и ограничением (между *случаем* и *замыслом*); вопрос об *иных* назначениях — других, если и не менее важных — режиссёра и людей, сотрудничающих с ним, технической команды, актёров; вопрос новых форм вымысла, созданных его методом; вопрос о «прямом» кино и его возможностях, границах, рисках; о монтаже; и более широко — вопрос «представления».

Более того, размышления Риветта в полной мере основаны на всестороннем, систематическом взаимодействии с существующим кинематографом — как с кинонаследием, которое переоценивается, согласно присущим ему перспективам (от Фейяда и Гриффита до Годара и Рене), так и с культурной средой (кинематограф в процессе развития своих форм). Исходя из вышесказанного, это интервью — попытка представить ход мыслей с точки зрения истории и эволюции форм. Эти общие размышления объясняют специфическую структуру текста. Первая часть посвящена *Out* и проблематике, раскрывающейся в фильме. Вторая, более общая, — состоянию сегодняшнего кинематографа и тем его элементам, которые для Риветта составляют то, что Пьер Булез назвал бы «линией вершины» (Янчо, Феллини, Штрауб, Тати, Бергман и другие).

*Жан-Андре Фиши*

**Как возник проект *Out 1* и каково его место относительно ваших ранних фильмов? Какую роль играют сомнение и уверенность или же тщательно продуманное решение и случай на первоначальных стадиях такого проекта?**

Это своего рода вольный для трактовки, импровизированный синтез противоречащих друг другу идей, которые я обдумывал в течение довольно длительного времени. Ещё до съёмок «Монахини» у меня возникло желание, которое во время съёмок обострилось,— желание снять фильм, в котором вместо концентрации на главном персонаже, через сознание которого отображается происходящее, в центре должна быть группа, коллектив. Впрочем, я ещё точно не знал, каким образом это воплотить, но единственное, что я знал наверняка — действие должно происходить не в Париже, а в провинциальном городке.

Группа молодых мужчин и женщин, которые на протяжении трёх месяцев, полугода, года меняют свои теоретические (по правде говоря, несколько слишком уж теоретические) знания и понятия для того, чтобы в итоге произошло варьирование между группами, и в конце фильма люди будут уже не теми, какими они предстали вначале; изменения коснулись бы каждого члена группы и их взаимоотношения также очень сильно изменились, вплоть до того, что вся группа претерпела бы изменения. В конце концов, идея повисла в воздухе, так как мне не удавалось найти для неё отправной точки.

Другая моя мечта, перекликающаяся с первой, появилась значительно позже, возможно, во время размышлений над фильмом «Средиземноморье»<sup>89</sup>, а также над фильмами такого рода. Конечно, возникла она и связи с фильмом «О

89 «Средиземноморье» — среднетражный фильм Жана-Даниэля Полле по сценарию Филиппа Соллерса. Серия образов, снятых в различных странах Средиземноморья (сад на Сицилии, греческий храм, рыбак, молодая девушка на операционном столе), появляющихся вновь и вновь на протяжении всего фильма, каждый раз в различном порядке, в различной продолжительности, создают мифический нарратив, в котором каждый образ используется как некая идеограмма. Порядок кадров не был предварительно запланирован перед съёмками, но установился методом проб и ошибок во время монтажа.

чём-то ином»<sup>90</sup> и другими фильмами, основанными на принципе параллельного нарратива. Это было желание снять фильм, в котором оказались бы взаимосвязанными не два фильма, но множество, целый ряд. Меня поразила фильм Андре Кайята «Супружеская жизнь» (*La vie conjugale*, 1963)<sup>91</sup>, хотя его нельзя назвать великолепным, а может быть, именно поэтому, я не знаю. Что мне нравится в нём, так это то, что, посмотрев первый фильм, думаешь, что он ужасен, но во время второго начинает просыпаться интерес. И просмотр второго фильма побуждает желание пересмотреть первый. Мне очень хотелось снять серийный фильм, где в каждом фильме имелись бы отсылки как к предыдущему, так и к последующему.

Я отказался от идей, которые у меня были раньше, и начал съёмки с намерением снять материал, вдохновлённый довольно обособленными персонажами, поэтому в фильме должны были быть четыре совершенно разные сюжетные линии, но у меня не было представления, как такой материал возможно смонтировать воедино — я должен был знать, но избегал задавать себе этот вопрос. Возможно, в окончательном варианте стоило бы монтировать материал как несколько независимых друг от друга фильмов, но каждый из них отсылал бы к предыдущим и последующим, таким же образом, как в «Супружеской жизни», но с той разницей, что вместо двух

90 «О чём-то ином» — чешский фильм Веры Хитиловой, содержащий две параллельные истории (одна — о гимнастке, которая тренируется, готовясь к соревнованиям, другая — о домохозяйке). Эти две истории не пересекаются, но соединены очень сложным взаимодействием формы — разнообразными противопоставлениями и связями (звук, жест, ритм и так далее).

91 «Супружеская жизнь» — два фильма Андре Кайята, которые были выпущены одновременно. В каждом из них рассказывается история пары: в одном — с точки зрения женщины, а в другом — мужчины.



фильмов, раскрывающих две стороны одной истории, предполагалось как минимум три фильма, которые бы соотносились не только как позитивная и негативная, правильная и неправильная стороны. Однако это не был детально спланированный проект, а наоборот набор прошлых побуждений без какой-либо структуры, таким вот способом соединенных.

### *Несколько фильмов в одном*

Тем не менее, за неделю до съёмок передо мной предстала необходимость найти способ все эти идеи выразить. Ситуация приобретала безотлагательный характер, и, если только нам не хотелось потерять шесть недель оплачиваемых съёмок, нам нужно было спланировать график. Я провёл два дня вместе с Сюзанн Шиффман<sup>92</sup>. В один день она забросала меня вопросами для того, чтобы я выложил всё, что знаю. Таким образом, я вкратце изложил информацию о персонажах, припоминая, что каждый актёр произносил, что намеревался сделать, о чём бы вёл разговор в каждом отдельном случае<sup>93</sup>.

Сюзанн всё законспектировала — получилось около тридцати или сорока страниц в записной книжке. Мы переглянулись и сказали: «Что же мы собираемся со всем этим делать?» Потом попробовали разобрать каждого персонажа по порядку, но из этого ничего не вышло, а потом неожиданно

---

92 Сюзанн Шиффман (*Suzanne Schiffman*) — режиссёр, художественный консультант у Трюффо, Годара, Риветта, среди прочих фильмов сценарист фильмов *Out 1* и «Американская ночь» (1973), оказавшая большое влияние на французские фильмы с 1959 года; сценарист фильмов Жака Риветта, Франсуа Трюффо, Пьера Зюкка и других режиссёров; первый помощник режиссёра фильмов Жака Риветта и Франсуа Трюффо; вместе с Жаком Риветтом является сорежиссёром фильма *Out 1, noli me tangere* (1971) — *примечание переводчика*.

93 Актёрам предоставлялась значительная доля свободы выбора персонажей и их дальнейшего развития.

возникла гениальная идея (думаю, что она принадлежит Сюзанн) создать фиктивную хронологию — ведь история разворачивается во времени — обозначив какое-то число недель и дней вертикалями, а в горизонтальных строках расположить имена персонажей. И вот с того времени... Это выглядело очень странно, но такое подобие решётки значительно повлияло на фильм<sup>94</sup>.

Когда Колен встречался с тем или иным персонажем, возникала очень соблазнительная мысль, не то, чтобы заполнить встречами все квадратики «решётки», но все же: «Ну что ж, почему бы ему теперь не “повстречать” также того-то и того?» Мы не планировали слишком уж много встреч между персонажами — Коленом и Томá, или одного актёра с другим, Жана-Пьера Лео и Мишеля Лонсдаля и так далее. Но нас огорчало, когда не удавалось одновременно снять того или иного актёра и противопоставить их друг другу хотя бы в двадцатиминутном промежутке, посмотрев, произойдет ли что-либо между ними. В итоге съёмки стали похожи на игру, на кроссворд. На самом деле, мы справились очень быстро.

И если «Безумная любовь» привнесла в действие двух персонажей и группу людей, сконцентрированную вокруг Жана-Пьера Кальфона, и которая соответствовала труппе Марка'О, то здесь, напротив, я хотел сыграть с более разнообразным, смешанным актёрским составом, сыграть на неоднородности, и на самом деле, по-моему, эта неоднородность получилась менее фрагментарной, чем я планировал вначале.

---

<sup>94</sup> Элен Фраппá в своей книге «Раскрытые секреты Жака Риветта» (Hélène Frappat *Jacques Rivette, secret compris*, 2001) приводит эту схему — *примечание переводчика*.



*Бюль Ожье и Жан-Пьер Кальфон в фильме Марка'О  
«Идолы»*

**В конце концов, когда съёмки закончились, каким оказался результат по отношению к первичному замыслу (или замыслам)?**

Согласно нашей точке зрения, схема определяла возможности; это был способ начать фильм, который мог бы быть даже длиннее, и которой мог бы продолжиться с того места, где различные линии сплетаются воедино в сюжете, который, в свою очередь, впоследствии может быть продолжен возникновением новых персонажей. Мы набросали приблизительный список актёров, которых могло бы заинтересовать участие в проекте такого рода. Финал преднамеренно оставили открытым. Я попросил Сюзанн составить рабочий график таким образом, чтобы во время последних дней съёмок, при-

близительно соответствующих по хронологии действия последней неделе, мы не попали в ловушку нашей схемы относительно финала; таким образом, мы смогли бы внести изменения, при надобности перепланировать в зависимости от ранее снятого материала. В конце концов, мне внезапно показалось — и Сюзанн и актёры впоследствии согласились — лучше было бы вместо того, чтобы оставить концовку в подвешенном состоянии, какой мне она представлялась, сделать фильм с закрытым финалом. Я понимал, что желания возиться с продолжением спустя полгода или год у меня не будет. С такими мыслями я снял финал, несмотря на то, что в процессе подготовки предполагалось, что фильм будет иметь дальнейшее продолжение. Это первое.

Следующее — когда мы с Николь Любчански<sup>95</sup> приступили к монтажу, пересмотрев уже имеющиеся предварительно смонтированный материал, то начали сортировать его согласно приблизительной хронологии. Я всё ещё не знал, следует ли мне придерживаться принципа монтажа, как в случае отдельных фильмов, но вскоре, когда мы стали сводить всё вместе, то разобрались — конкретная сцена следует за определённой другой. Очень скоро мы поняли, что каким угодно способом, в любом порядке смонтировать невозможно. Например, если поставить сцены с Жюльет Берто одна за другой, или же сцены с Жаном-Пьером Лео или Мишелем Лонсдалем,— по правде говоря, мы этого не делали — совершенно очевидно, что они рас-

---

<sup>95</sup> Николь Любчански (*Nicole Lubtchansky*) — постоянный монтажёр Жака Риветта, начиная с фильма «Безумная любовь» (1969), монтажёр фильмов Маргерит Дюрас, Эдуардо де Грегорио, Пьера Зюкка, Жюльет Берто, Жана-Мари Штрауба и Даниель Юйе; жена оператора Вильяма Любчански (*William Lubtchansky*), работавшего с Риветтом, Иоселиани, Гаррелем, Штраубом и другими режиссёрами — *примечание переводчика*.

падают при таком порядке, и следует придерживаться или найти другую последовательность кадров для пересечения сюжетных линий.

### *Некоторые мифы*

**Чем собственно отличается метод, используемый вами, от традиционных представлений о кинематографе, которые царят до сих пор? Некоторые установившиеся представления, в большей или меньшей степени, были изменены радикальным способом — «режиссёр», «сценарий», «актёр» и так далее. Каким же образом?**

Было время — так называемый век традиционного кинематографа — когда период подготовки к фильму подразумевал, прежде всего, необходимость раздобыть хорошую историю, развить её, написать сценарий и диалоги. Прделав всё это, надобно было найти актёров, которые соответствуют персонажам, ну и потом — снять. Так я работал дважды — над фильмами «Париж принадлежит нам» и «Монахиня», и счёл данный метод абсолютно неудовлетворительным, хотя бы потому, что он навевает невероятную скуку. С того времени, после многочисленных попыток следовать Рушу, Годару и прочим, я пытался найти, в одиночку или с командой (я постоянно исходил из желания снимать фильм с определёнными актёрами), принцип создания, который тем не менее (я подчеркиваю *«тем не менее»*) сам по себе, развивается независимо и производит кинопродукт, из которого можно смонтировать или вернее «создать» фильм, предназначенный для показа перед публикой.

В свете всего этого существует несколько мифов, которые, конечно же, должны быть поставлены под сомнение и разоблачены один за другим.

Первый аспект, о который очень часто спотыкаются и который вызывает полнейшую путаницу — мифология, миф, называющийся «прямое кино» (*cinéma direct*), которое ещё более ошибочно называют «синема-верите» (*cinéma vérité*). Я не вижу никакого смысла вновь и вновь рассматривать термин «синема-верите» — это словосочетание, формулировка, совершенно ошибочно истолкована, поскольку даже фильмы, ради которых собственно это выражение было введено, далеки от того, что данный термин подразумевает. Не стоит вдаваться в подробности, давайте остановимся на термине «прямое кино» — он более неоднозначен и легче адаптируется. Люди уже давно знают, хотя так было не всегда, что «прямое кино»... не сказать равнозначно «выдуманному кино», но не имеет ничего общего с понятиями «подлинного» и «ненастоящего». С точки зрения технологии, не просто какой-либо другой, так как технология всё та же — порождающая искусственность способами, отличными от традиционного мизансценирования — но которая посредством самого своего предназначения всё же порождает искусственность. Эта искусственность отличается от остального искусственного в кинематографе лишь названием. Но в ней нет чистоты, непосредственности и спонтанности, присущих прямому процессу киносъёмки.

**Зная это, вы всё равно пользуетесь данным методом. Почему?**

В основном, потому что именно в таком случае прямое кино становится захватывающим — с момента, когда осозна-

ешь, что оно рождает искусственность (я повторяю, искусственность — но не ложь) по сравнению с традиционными методами, но оно ближе к особому приёму, который составляет акт мизансценирования, акт съёмки.

Наверное, говоря это, я преувеличиваю. Довольно ясно, что граница между прямым кино и кино мизансцены обманчива, так же как и старая граница между Люмьерами и Мельесом. В сущности, единственное, что можно утверждать — цепь имеет два конца, но между ними она неразделима; чтобы добраться от одного конца к другому, необходимо пройти окольными путями сквозь череду неожиданностей, условий, требующих адаптивных способностей. В любом случае, в процессе создании двух фильмов «с того времени» у меня ни разу не возникало желания использовать технологию в прямом смысле. Напротив, что меня интересовало, так это (и, если я буду ещё снимать фильмы, то именно в этом направлении я хочу продолжать) выяснить, как метод прямого кино можно использовать «не догматически». Потому что, честно говоря, в моем случае прямое кино никогда не является таковым, но напоминает технологию очень близкую к мизансценированию. Для начала, я всегда работал с актёрами, с относительно чётким сценарием-основой в качестве отправной точки, с нормальной командой техников, а не в «диких» условиях наподобие таких, в каких работал Перро<sup>96</sup> или Руш, когда снимал «Охоту с луком на львов».

---

96 Франко-канадский кинорежиссёр («Для остального мира», «Дневное царство», «Рыболовные баржи» (*Les voitures d'eau*, 1972)), снимающий о противоречиях между реальными персонажами из жизни и более или менее произвольными ситуациями. Необычные «вымыслы», исходящие из такой конфронтации, представляют невероятную работу на стадии монтажа, когда классифицируется, отбирается, перекомпонуется значительный объём сырого материала.

*Новые вымыслы*

**Разве это не попытка вернуть значимость вымыслу посредством делегирования обязанностей от вас к актёрам?**

Да.

**Тем не менее, граница вмешательства существует до сих пор...**

Миф такого рода создания фильмов состоит в творческом коллективе, где каждый принимает участие, каждый чувствует себя счастливо и непринуждённо. Не думаю, что это правда. Совершенно наоборот — атмосфера, как правило, напряжена, потому что никто не соображает, где находится, все истощены, режиссёр, актёры, техническая группа — все в беспорядочной путанице. Никто не знает, что происходит на самом деле. Мне кажется, единственно возможная позиция в этой ситуации — та, которую я всегда пытаюсь занять — принять точку зрения, которая выше плохого или хорошего. Необходимо, до поры до времени, фактически отказаться от оценки материала в процессе съёмки. Бывают моменты, когда чувствуешь, что до определённой точки пускаешь всё на самотёк, а потом я внезапно ловлю себя на скрупулёзном изучении какой-то детали: здесь нужно, чтобы было именно так, в этот конкретный момент персонаж должен произнести то и то.

**Создаётся такое впечатление, что *Out 1* выстроен противоположно всем принятым драматургическим принципам. К примеру, очень длительное время отведено скрупулёзному воспроизведению элементов вымысла.**



Мы постоянно задаём себе этот вопрос. Если мы захотим, то нет ничего проще того, что практически всегда и делается в фильмах, то есть начать фильм сильными драматическими элементами, после которых можно избежать вступления. Это старый трюк, используемый с самого рождения кинематографа: любое нарративное действие требует предварительной расстановки определённого количества элементов, а чередованием этих элементов достигаются переломные моменты, которые составляют то, что традиционно именуется характером истории, движущим элементом. Это является необходимостью со времён появления драматических и повествовательных форм, и каждый период, каждый способ выражения по-разному трактует его.

Даже в «Безумной любви», где время диктовало действие, которое было действием даже ещё больше, чем в фильме «Париж принадлежит нам», мы начали с низкой планки, с второстепенного кризиса — эпизода, когда Бюль Ожье уходит из труппы. Мы преднамеренно сделали эпизод очень плоским, совсем его не драматизируя. Возвращаясь к *Out 1*, Сюзанн и я решили не использовать старый добрый метод. Итак мы начали... Снять фильм в документальной манере — это было бы слишком, но, во всяком случае, стоило избежать любых драматических элементов. Поскольку в фильме использовалась новелла «История Тринадцати»<sup>97</sup>, мы подумали: «Что ж, хорошо,

97 «Во времена Империи нашлось в Париже тринадцать человек, одержимых одним и тем же чувством, наделённых достаточно большой энергией, чтобы сохранять верность общему замыслу; достаточно честных, чтобы друг друга не предавать даже тогда, когда интересы их столкнутся; достаточно ловких, чтобы скрывать священные узы, соединяющие их; достаточно сильных, чтобы ставить себя превыше законов; достаточно смелых, чтобы идти на всё, и достаточно удачливых, чтобы почти всегда преуспевать в своих планах (...); принявших друг друга такими, каковы они есть, не считаясь с социальными предрассудками (...);

мы снимем экспозицию в стиле Бальзака». Конечно всё относительно, но драматический интерес первых трёх-четырёх часов исходит полностью от текста, а не столько от постановки или актёров-персонажей, их разнообразных интересных или неинтересных занятий, их различных социальных сфер. В рамках псевдодокументального стиля (практически документального в некоторых эпизодах с театральной группой Лонсдаля, которые были сняты как репортаж), идея состояла в том, что постепенно вымысел становится всё более масштабным. Мы начали в виде репортажа — фальшивка, конечно, но представленная более-менее как репортаж — когда вымысел поначалу проникает украдкой, но потом начинает разрастаться, пока не поглощает всё и в итоге саморазрушается. Таков был принцип, задающий весь финал, где мы подробно остановились на том, что осталось, можно сказать даже, на мусоре, который остался после воплощения вымысла подобным образом.

### *Цитирование*

**В фильме используется значительное количество уже существующих написанных текстов...**

Это являлось одним из главных компонентов тринадцатичасовой версии, одной из нескольких вещей, отмеченных в тех пяти страницах, которые мы послали в Комиссию Центра при заявке на авансирование<sup>98</sup>. На самом деле, получалось так, несомненно, наделённых некоторыми чертами, которые создают великих деятелей, и, во всяком случае, принадлежащих к числу выдающихся людей» (Оноре де Бальзак. Предисловие к «Истории Тринадцати», пер. М. И. Казас). Эта идея тайного общества — одна из движущих составляющих вымысла *Out 1*, взаимоотношения между персонажами фильма определяются в терминах их реальной или предполагаемой принадлежности этому обществу.

<sup>98</sup> Комиссия *Национального Центра* Кинематографии (*Centre National de la Cinématographie*) даёт гранты определённому количеству фильмов на основе пре-

что проект оставался скорее идеей, чем её реальным воплощением. Много текста исчезло в процессе, но и многое пришло к нам, о чём я даже и не думал ранее, а обнаружил уже во время монтажа.

Среди уже существующих написанных текстов были использованы Бальзак, две пьесы Эсхила<sup>99</sup>, в той или иной мере оказавшие свое влияние — теоретически оно должно было распространиться на фильм. Также был Тассо, от которого мало что осталось, и присоединившийся очень поздно, но ставший очень важным, текст «Охота на Снарка» Льюиса Кэрролла.

### **Как насчёт Фейяда?**

Фейяд, конечно, повлиял, но я не слишком уж много размышлял над кинотекстами. Годом ранее я перечитал «Отверженные» [Виктора Гюго] (*Les Misérables*), поэтому на уме у меня больше, чем Фейяд, был популярный роман XIX столетия «Парижские тайны» [Эжена Сю] (*Les Mysteres de Paris*). Даже то, что мы взяли у Бальзака, имеет в своей сути три-четыре архетипа популярного романа. К примеру, идея людей, живущих на границе общества, нацепили ли на них ярлык «артисты», или же они занимаются маргинальной деятельностью, как Жан-Пьер Лео или Жюльет Берто, а, может, они в действительности являются маргиналами, как тайное общество. Другой старый надёжный компонент — секретные послания. В том, как

---

доставленного сценария; предполагается, что сумма должна быть возвращена из доходов после выхода фильма. Надо сказать, что эта сумма имела решающее значение для дальнейшей судьбы многочисленных проектов, которые в противном случае никогда не были бы осуществлены.

<sup>99</sup> В *Out 1* действуют две театральные труппы: одна под руководством Мишеля Лонсдаля, другая — Мишель Моретти, которые работают над пьесами Эсхила «Семеро против Фив» и «Прометей прикованный» соответственно.

мы их использовали, скорее можно увидеть влияние Жюль Верна, чем Эдгара Аллана По. То, что я хотел — послания, предназначенные для последовательного чтения, такого как в «Детях капитана Гранта». Всё это, вызывающее воспоминания, не совсем серьёзно, но в то же время эта забава — написание посланий — побудила желание снять фильм. Вот немного из того, что я сделал в фильме. Я не писал диалоги, но работа над посланиями поистине принесла мне большое удовольствие<sup>100</sup>.

**Они являются движущими, а не просто вспомогательными элементами фильма...**

Да, но они децентрализируют движущие силы, которых вы не замечаете.

**Наподобие вашей личной точки зрения?**

Именно.

**В конечном счете, о чём же фильм?**

Собственно, он скорее о слишком многом, чем о чём-то конкретном. Прежде всего, единственной идеей была *игра* во всех её смыслах: игра актёров, игра персонажей, игра в значении детской игры, а также игра в смысле наличия игры между партиями на собрании. Таков был основной принцип, выражение условной взаимосвязи составных частей и условная отдалённость, установленная между актёрами и их персонажами. Я обсудил это с самого начала с Мишель Моретти, с Бюль, с Лонсдаем, чтобы противопоставить иллюзорной «жизненной»

---

<sup>100</sup> Секретные послания, которые распространяются в фильме и которые один из персонажей, Колен (Жан-Пьер Лео), пытается расшифровать с целью установления связи с обществом Тринадцати.

стороне «Безумной любви»: каждый актёр должен был сыграть совершенно вымышленного персонажа, гипотетически в значительной мере установив дистанцию между ним и персонажем. Как и впоследствии получилось, существовала «игра» между актёрами и персонажами, которых они играли; в то же время они открыли о себе вещей в тысячу раз больше, чем, если бы отождествлялись полностью с вымышленными персонажами, или, предположим, играли бы свои собственные типажи.

**Актёры никогда бы не смогли в такой манере проносить написанный текст...**

Одним из самых значительных различий между версиями является то, что в тринадцатичасовой при окончательной редакции мы преднамеренно сохранили некоторые ошибки, поскольку среди них были вещи, которые нравились нам, которые казались нам трогательными, в которых сохранилась немного рискованная сторона проекта, ощущение, что ходишь по краю пропасти. Мы оставили несколько моментов, где актёры повторяются или приходят в замешательство, хотя могли бы и вырезать их. Это не всегда легко даётся, но мы смогли это сделать. Аналогичная ситуация с очень длинным эпизодом «репортажа» группы Лонсдаля: либо её следовало полностью сохранить, либо целиком удалить. Некоторые сцены не включили вовсе, но эти оставили в полном варианте.

*Продолжительность*

**В фильме стандартной длины, в любом случае, промахи выглядели бы несущественными, но этот фильм устанавливает иные критерии оценки. Если создательным элементом тринадцатичасовой версии**

**собственно и есть её продолжительность, что же таковым является для четырёхчасовой? Короткая версия, наоборот, была смонтирована в классическом понимании монтажа.**

Не зная как, я хотел сделать фильмы непохожими друг на друга. Прежде всего, я попросил Дениз де Касабьянку<sup>101</sup> поработать две недели над фильмом длиной двенадцать часов и сорок минут, чтобы немного с ним разобраться, поскольку иного материала не было. После этого она сделала начальный грубый монтаж. Стало сразу же очевидным, что зритель всё также отталкивается от воображаемого центра, который оказался более устойчивым и намного более сложным, чем я предполагал. Данную ситуацию можно было решить двумя путями: или мы могли сделать фильм совершенно произвольно, с вопиющими временными разрывами, нарушая хронологию на манер монтажа Роб-Грийе, или же выстроить игру обманчивого нарратива, который, в конце концов, и является игрой, выстроенной из материала — таким способом сохранив видимость хронологии, какой бы фрагментарной и шаткой временами она не казалась бы.

Место, где вся центральная часть фильма совершенно не поддавалась изменениям; и эта версия на четыре с половиной часа была впоследствии смонтирована в отталкивании от центра. По большому счёту, центр мы не могли трогать потому, что есть момент, более того — один единственный кадр, в котором пересекаются практически все действия, как будто все линии протянуты сквозь кольцо. Этот кадр мы поместили непосредственно посередине — он находится как раз перед антрактом.

---

<sup>101</sup> Естественно, за исключением Риветта, команды по монтажу двух версий были различны.

Сделав подобным образом, далее мы должны были всё остальное, до и после, соотносить с этим кадром. После этого, конечно же, у нас появилось чуть больше свободы относительно обеих «окончаний» — первого и последнего часа.

Наиболее интересным в версии в четыре часа пятнадцать минут было использование материала, содержащего изрядную долю импровизации, которая передавалась наиболее точным, чётким, формальным способом, насколько это было возможно. Мы испробовали множество всевозможных формальных принципов, явных и неявных, переходя от одного кадра к другому. Некоторые из них абсолютно очевидны, другие получились случайно и лишь потом мы заметили их.

**Каким представляется отношение зрителя к *Out 1*, и каково ваше мнение относительно сказанного вами же о невозможности или «дистанции» в кино, со ссылкой на *Out 1* и очень сильный фактор отождествления, который проявляется — частично негативно — в «Безумной любви»?**

Отношение к тринадцатичасовому фильму — это отношение, полностью предстающее в ложном свете из-за спектакля. Даже в «Безумной любви» это, в некоторой степени, стало игрой для зрителя — идея очутится в зрительном зале и покинуть его спустя четыре с четвертью часа — но, в конце концов, сохраняются здравые пределы, фильм, тем не менее, сохранил правдоподобность, будучи лишь немного длиннее «Унесенных ветром», но без событий Гражданской войны. Поскольку двенадцать часов сорок минут... возможно, это не первый фильм такой длины, но в любом случае он, по-моему, является таким единственным — и всё же не таким длинным, как сериал Фейя-

да, показанный Анри Ланглуа с тремя маленькими перерывами в Синематеке, просмотр которого начался в шесть вечера и закончился в час ночи. Совершенно очевидно, что первые два часа *Out 1* возможны для просмотра только потому, что известно: кто-то втянут в дело, которое будет длиться двенадцать часов и сорок минут. Мы навязали людям три четверти истерии труппы Лонсдаля, а это можно было осуществить только в данных условиях.

В идеале, я всё же надеюсь, что фильм может быть показан. Он никоим образом не был задуман как сложный фильм, за исключением длительности и наличия нескольких моментов, которые можно назвать затянутыми. В противном случае, возможно, это лицемерно, но именно к лицемерию я прибегаю — отвергается всё, что может показаться преградой или несовпадением. Возможно это и слабое место, так как часто всплывают вещи, которые определённые зрители не могут воспринять. Теоретически мне легко представить, что фильм крутят в кинотеатрах; но по большому счету из-за того, что он настолько длинный, не будет ни одного места, кроме как в подходящих кинотеатрах, где бы народу было удобно сидеть, свободно дышать, которые были бы достаточно большими, чтобы вместить значительную аудиторию. Фильм снят на шестнадцатимиллиметровую пленку, но в мыслях я создавал его для большого экрана — на большом экране фильм приобретает значение, которого никогда бы не достиг на маленьком. Даже визуально он состоит из частей, которые предполагают масштабную картину — монументальность придаёт ему излишнюю грандиозность, но это не столь важно.

Что поражало меня при каждом показе для телевидения в присутствии пяти-шести человек — даже если людям нрави-



лось, я ощущал, что создавалось неправильное отношение к фильму, потому как главное в нём — это, прежде всего, театр. На экране предстают постановки, мизансцены в более театральном смысле, чем в кинематографическом.

**Какое определение можно дать конкретной нарративной форме, рассматриваемой вами в этом фильме? Или же, говоря шире: как этот фильм наряду с другими (какими именно по вашему мнению), несмотря ни на что, способствует довольно распространённой, хотя и очень ограниченной попытке, привести к обновлению вымысла в частности и кинематографа в целом?**

Что я бы хотел создать, так это кинематограф, где элемент нарратива не обязательно играет ведущую роль. Я не говорю, что он был бы полностью нивелирован, думаю, это невозможно — если выставить нарратив за дверь, он войдёт через окно. Я хочу сказать, что кино, о котором я размышляю, не будет играть ведущую роль, а основными приоритетами на экране будут исключительно яркие театральные представления, в буквальном смысле слова. Поэтому когда я говорю, что хочу, чтобы фильм был показан на большом экране перед аудиторией в 500 человек, то вовсе не потому, что сюжет столь же захватывает зрителя, как в фильмах Хичкока; мои мотивы и побуждения абсолютно пластичны и исходят от определённого значения изображения и звука.

Но давайте поговорим в общем о кинематографе, для которого на данный момент есть примеры получше — примеры фильмов, которые проецируются на зрителя через своего рода превалирование визуальных и звуковых «событий», которым

необходим экран, большой экран, чтобы достичь эффекта. В конечном итоге, все фильмы, которые меня впечатлили в последние время, это фильмы, в которых самыми разнообразными способами этот приём нарратива спектакля привносится в действие: Феллини, Тати, «Саломея» Вернера Шрётера (*Salome*, 1971). Для меня это очень важно — даже в тех фильмах, где «театральные» черты кажутся не столь очевидными, как в «Отоне» [Жана-Мари Штрауба] (*Othon /Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer, ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour*, 1970), «Малейшем жесте» [Жана-Пьера Даниэля и Фернана Делиньи] (Jean-Pierre Daniel, Fernand Deligny *Le moindre geste*, 1971) или, конечно же, в фильмах Тати. Это фильмы, которые производят визуальное впечатление посредством своей монументальности. Я использую слово «монументальный» просто потому, что не могу с ходу подобрать что-либо иное. Я имею в виду, что происходящее на экране весомо, вне зависимости от того, что на экране — статуя, здание или огромный зверь. И эта весомость, возможно, именно то, что Барт называл весомостью означающего — впрочем, за эти слова я бы не дал голову на отсечение.

Эти фильмы приближаются к ритуалу, церемонии, оратории, театрализации, магическому, не в мистическом, но даже в более религиозном смысле слова как священнодействие. «Техника и ритуал» (*La tecnica e il rito*, 1972), как у Янчо, хорошее для этого обозначение. Эти слова нужно рассмотреть, чтобы попытаться увидеть, что находится за ними: ритуал, церемония, или монументальное. Возможно, кто-то прежде всего отметит то, на что несколько лет обращали внимание Барт и Рикардо: в фильмах, также как и в текстах и театральных

представлениях, акцент необходимо делать на элементах, которыми представлено зрелище (или же вымысел).

Но этого недостаточно, чтобы объяснить элементы насилия, утверждения без доказательств, элементы эротической силы, которые я пытаюсь выразить, говоря о монументальности и мысленно обращаясь к этим фильмам.

**Зритель в *Out 1* сталкивается с огромным, совершенно необычным «механизмом»? Что же приводит в действие этот механизм?**

Фильм всегда представляют в замкнутой форме: определённое количество частей фильма в определённом порядке, начало, конец. В пределах этого, все данные феномены могут возникнуть посредством обратимости значений, функций и форм; более того, эти феномены могут оставаться незавершёнными, не быть раз и навсегда окончательно детерминированными. Это не просто вопрос ремесленничества, чего-то механического, сконструированного извне, но скорее — возвращаясь к тому, что я говорил в начале, — это вопрос того, что было «сгенерировано», который, очевидно, связан с биологическими факторами. Это не вопрос создания фильма или же произведения, непоследовательного, замыкающегося в себе, но фильма, который должен продолжать существовать, порождать новые значения, направления и чувства.

И вновь возвращаемся к обозначениям Барта. Я во многом ссылаюсь на Барта, мне кажется, что в наше время он говорит более ясно, чем кто-либо другой относительно проблем такого рода... и он утверждает: текст существует с того момента, когда можно сказать, что происходит обратимость. Для меня совершенно очевидно, что потенциал в кинематографе близок

к монументальности, о которой мы только что вели речь. Что я хочу сказать: фильм представляет определённое количество событий, предметов, персонажей в цитатах, которые замыкаются на себе, направляются вовнутрь, и, в точности так же, как и статуя, предстают без незамедлительного установления подлинности, одновременно вызывая беспокойные движения, отголоски относительно друг друга.

*Тати, Феллини, Янчо...*

**Существует ли взаимосвязь между данными элементами и тем фактом, что в этих фильмах недостаёт центрального персонажа, главного героя?**

Да, практически всегда задействованы группы, и это более относится к идее ритуала, церемонии. В крайнем случае, если в процессе церемонии появляется индивид, то лишь кто-то в качестве делегата, представителя какого-нибудь общества, вроде священника. Не думаю, что этот замысел полностью устраняет главного героя в кинематографе. К примеру, я отношу «Отона» Штрауба к этой категории (поскольку эта пьеса, которая более всех остальных драм Корнеля построена на невозможности обозначить «героя»: в ней нет глашатаев, провозвестников истины, чего нет ни в «Сиде», ни в «Полиевкте» — роль свободно переходит от одного к другому). Другой пример, который я причисляю к кинематографу монументальности — «Малейший жест» Даниэля и Делиньи. Главный герой присутствует на экране девять десятых фильма, но идентификация этого героя абсолютно невозможна, поскольку он, используя медицинский термины, имеет умственные отклонения и на экране запечатлено лишь его физическое присутствие; в звуковой дорожке он необходим исключительно для воспроиз-

ведения слов, безотносительных к физическому присутствию, не имеющих с ним связи, прежде всего потому, что являются фрагментами, записанными независимо от визуальных образов (а поэтому и несинхронных), но также и потому, что данное словесное произношение по своей сути является отклонением от нормы в буквальном смысле слова. Ещё один фильм, который я отношу к той же категории, возможно, ошибочно, — «Трафик» Тати (*Trafic*, 1971). На этот раз в фильме есть главный герой — Юло, но в то же время совершенно очевидно, что действие, начавшееся ещё в «Каникулах господина Юло» (*Les vacances de Monsieur Hulot*, 1953), здесь углубляется, в силу чего Юло больше не запускает конвейер — он вытеснен полётом фантазии, так же как Феллини в «Риме» (*Roma*, 1972). Можно заметить Юло время от времени блуждающим на заднем плане фильма, точно так же, как Феллини, внезапно охваченный тягой к скитанию, блуждает Римом. Вытекает ли одно из другого? Понятия не имею. На данный момент меня интересует, как сделать фильм, в котором бы присутствовал сильный главный персонаж, тот, кто являлся бы движущей силой, связующим элементом, и проследить, как конфликт будет на него воздействовать.

Мне кажется, это весьма печальный факт, что нужно в пределах кинематографа «сигнификации» (используя неологизм), полностью отказаться от того, что таким волнующим казалась в традиционном кинематографе: игра с главным героем, так называемым центральным персонажем, хичкоковско-лангианская игра на ложном централизованном сознании со всем из этого последующим. Но, возможно, они несовместимы: это еще предстоит выяснить.

Другим общим фактором для всех этих фильмов, и, по моему, наиболее важным за последние несколько лет, является категорический отказ использовать написанные диалоги. Отказ, который, тем не менее, не всегда осуществляется одним и тем же способом, который приводит к разным результатам. В общих чертах их роднит отказ от написания текстов для интерпретации впоследствии актёрами, отказ превращать актёров в интерпретаторов диалогов, написанных заранее, которые либо кем-то написаны, либо, во всяком случае, существуют лица, ответственные за написание.

Для дальнейшего развития существуют различные решения. Я не утверждаю, что они равны — одни намного сильнее других. Одни заключаются в требовании от актёров самим подыскивать слова или же предоставлять актёру тексты, существовавшие ранее, но ответственность за которые уже никто не несёт. Автор текстов — антецедент, в некотором смысле автор спорный, потому что или это может быть Корнель (как исходный материал) в случае Штрауба, или же техника, всё более и более систематически используемая Годаром, когда текст имеет множество разнообразных авторов, так называемая «техника цитирования». Но у Годара это не цитаты, поскольку самый важный момент в его фильмах происходит, когда он начинает избавляться от обозначения цитат и имён авторов, таким образом, избегая участи быть автором своего же сценария, желая, чтобы слова исходили отовсюду, потеряв при этом само авторство. Этот метод частично был заимствован Янчо, поскольку он использует песни, очень богатый материал, уже существующий, и в диалогах. Как я остро ощутил при просмотре «Красного псалма» (*Még kér a nép*, 1971), он мощно и последовательно приближается к подлинным историческим или современным

военным текстам. Я полагаю, что работа Хернади<sup>102</sup> в своей сущности всё больше становится *коллажем* по тому же принципу, что и у Годара, хотя, вероятно, и не в столь крайней степени.

Другие решения неприятия сценарных диалогов можно найти у Тати с его неразборчивыми диалогами, когда слышно лишь отрывки речи; у братьев Тавиани<sup>103</sup>, у Даниэля, который использует предварительно сделанные записи на плёнку, более того содержащие речь без отсылок к художественной литературе, совершенно сумбурную. Единственное исключение я усматриваю в Бергмане. Я склонен относить «Ритуал» (*Riten*, 1969) к кинематографу монументальности, сигнификации, но вряд ли существует более прописанный сценарий, чем в нём.

### **Даже слишком тщательно прописанный, как у Рене.**

Собственно, Рене всегда работал с написанным текстом, даже слишком тщательно прописанным, но в его намерения не входило писать тексты самому. Рене, как и Годар, намерен использовать чьи-то тексты, тексты, автором которых он не является. Бергмана можно назвать своего рода монстром, идеальным шизофреником. Бергман двойственен, как Джекилл и Хайд. Существует Бергман, пишущий сценарии, и Бергман, экранизирующий сценарии, и это не один и тот же человек. В «Ритуале» слова, передаваемые образами, сняты не в своём

---

<sup>102</sup> Хернади Дьюла (*Gyula Hernádi*) — постоянный сценарист последних фильмов Миклоша Янчо (70-е).

<sup>103</sup> Паоло и Витторио Тавиани (*Paolo et Vittorio Taviani*) — итальянские кинорежиссёры, известные по картине «Под знаком скорпиона» (*Sotto il segno dello Scorpione*, 1969).

значении, но скорее в своей сущности, как события, а не как значения. То же справедливо и относительно «мощных ударных» моментов в фильмах Дюрас. Да, я думаю это основа всего: расценивать текст как материал, играющий ту же роль, что и другие материалы в фильме — лица актёров, их жесты, фотографическая текстура.

**Но может ли означаемое, которое содержится в этом текстовом материале, быть причиной беспристрастности?**

Думаю, насчёт означаемого можно повторить сказанное ранее о нарративе: это то, что в любом случае неизбежно проявляется вновь. Зная, что это будет повторяться, необходимо попытаться создать обратимость, говоря языком Барта. Я думаю, что все эти режиссёры пытаются всё существующее в фильмах означаемое выхватить и передать в общем потоке означающих. Для меня это наглядно прослеживается в фильмах Янчо. При всем уважении к ситуации в Венгрии, я слишком мало знаю о венгерском контексте этих фильмов, чтобы сказать, имеют ли некоторые вещи более определенное значение там, нежели здесь.

### *Время развлечений и Страх*

Тем не менее, я полагаю, что главная цель Янчо — не игра в кошки-мышки с государственной системой в целом. Это предвзятое мнение — видеть в его фильмах лишь заигрывание с двусмысленностью, с определёнными понятиями политических ценностей, поскольку на самом деле, он играет лишь на смещении ярлыков. Что поразило меня в «Сирокко» (*Sirokkó*, 1969) и «Технике и ритуале», поскольку объективно говоря,



они, возможно, наименее успешные, хотя в них не меньше очарования, чем в остальных,— так это элемент ребяческой игры. Десятилетние детишки играют в шпионов и войну, с таким же успехом, как и в «казаки-разбойники» (как в «Маленьком солдате» — и вновь Годар). В этих фильмах Янчо запечатлено поистине время развлечений: дети на игровой площадке в перерыве между занятиями, разделившись на две группы, формируют банды,— безусловно, это политические игры; политика как игра, игра как политика, с полным набором сгущённого означаемого революции, запущенного в процесс обратимости. Когда я говорю «ребяческий», это ни в коем случае не уничижительно, возможно, и это предвзятый взгляд на фильмы Янчо, но всё же именно так я их всё больше и больше рассматриваю. Время развлечений, но в наиболее широком значении; как говорил Кокто: «Ребенок покидает класс лишь в поисках развлечений», я думаю в этом и заключается ценность фильмов Янчо: в рамках революционного государства он как бальзам на душу.

**Не возвращаемся ли мы к вопросу удовольствия в кинематографе?**

Да. Но удовольствие никогда не отсутствует.

**Было ли намерение уменьшить его важность на псевдонаучных основаниях? Теперь же идея о том, что это важный фактор открыта заново.**

Но идею игры, удовольствия можно также найти и у Ренуара, Руша, да и у Годара.

**Нельзя ли найти эту идею и у Брехта, но уже по отношению к зрителю? В частности в период становления «Берлинского ансамбля» (*Berliner Ensemble*)...**

Да, вокруг этого строится вся последняя часть эссе Брехта «Малый органон для театра» (*Kleines Organon für das Theater*, 1949). Как бы там ни было, но удовольствие противопоставлено тому, что я называю «журналистскими фильмами» (в уничижительном смысле этого термина), единственной заслугой которых является предоставление уже устарелой информации, а зачастую неспособных даже на это.

Тем не менее, необходимо быть осторожным: раздутое представление об удовольствии и развлечении последние годы зашло в тупик, поскольку может очень быстро привести к взгляду, что всё позволено. Всё, что для этого требуется — немного покурить для достижения эйфорического состояния, и тогда можно получить удовольствие, смотря и слушая всё, что угодно. Мне кажется, что некоторые фильмы создаются лишь в соответствии с идеей нарциссического удовольствия, не приносящей результатов: если не вызвать эйфории в себе самом, фильм не вызовет никаких чувств. Поэтому я буду и далее защищать фильмы, которые приносят удовольствие.

Опять-таки, удовольствие или (почему бы и нет?) наслаждение<sup>104</sup> зрителя вовсе не обязательно связано с эйфорией; более вероятно, существует тенденция... если не сказать работа, слово широкого смысла, которым часто злоупотребляют (не стоит путать работу зрителя или означающего с другими формами работы), — удовольствие на самом деле проходит определённые этапы, пери-

---

104 Ср. рассуждения Барта об удовольствии и наслаждении в работе «Удовольствие от текста» (*Le plaisir du texte*, 1973) — примечание Джонатана Розенбаума.

оды, которыми в равной степени могут быть внимательность, растерянность, раздражительность и даже скука. Для меня наиболее сильное удовольствие в кино, всё больше и больше меня интересующие, — не знаю, имеет ли оно отношение к кинематографу сигнификации, монументальности, о котором мы ведём речь, — связано с болью и мучением. Последние годы я заново начал восторгаться хоррором. В *Out 1* муки и боль не были чем-то изначально запланированным. Сначала мы думали, что фильм будет весьма забавным, и начали с критики актёрами мучений, психодрамы-психоза в «Безумной любви». Честно говоря, фильм не предполагался таким, каким является сейчас, но должен был быть весёлой многосерийной игрой вымысла; но вскоре в фильм стали закрадываться (а не были целенаправленно сняты) следы мучения. Получается, что даже в фильме, в котором муки незапланированы, они появляются сами по себе, притом настолько объёмно, что монтажёры говорили мне: «Ну, теперь тебе и правда следует сделать ужастик»... Но, возможно, они надеялись, что к концу монтажа всё же станет весело.

*Перевод с английского Марины Радовелюк*

**Interview with Jacques Rivette, April 1973  
Conducted by Bernard Eisenschitz, Jean-Andre Fieschi and Eduardo de Gregorio**

Впервые интервью опубликовано в *La Nouvelle Critique*, № 63 (244) (апрель, 1973).

Доступ к оригиналу интервью:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/TXTINT-out.html>

## Интервью 4

---

### Карлос Кларенс и Эдгардо Козарински Интервью с Жаком Риветтом (1974)

**Кларенс/Козарински.** Судя по трём вашим последним фильмам, а это «Безумная любовь» (1969), *Out 1* (1971) и «Селин и Жюли совсем заврались» (1974), может показаться, что вы всё больше и больше интересуетесь актёрами.

**Жак Риветт.** Когда я начал снимать фильмы, моя точка зрения была синефильской, поэтому мои идеи, касающиеся того, что же я хочу, были абстрактными. Затем, по опыту, полученному после двух моих первых фильмов, я понял, что взял неверное направление относительно методов съёмки. Кинематограф мизансцены, в котором всё тщательно запланировано заранее, и в котором вы пытаетесь убедиться в как можно бóльшем соответствии видимого на экране первоначальному замыслу,— не был тем методом, который я с лёгкостью почувствовал и проработал как следует. Что меня беспокоило с самого начала,— после того, как мне наконец-то удалось закончить «Париж принадлежит нам» (1958) со всеми его бедами,— так это то, что говорили персонажи, слова, которые они использовали. Я написал диалоги заранее с моим соавтором сценария Жаном Грюо (*Jean Gruault*) (хотя на мне было девяносто процентов ответственности), и затем они были переработаны и сокращены во время съёмки, в то время как фильм, наоборот, планировался продолжительностью четыре с половиной часа. Актёры иногда заменяли слова тут и там, как всегда случается в фильмах, но по существу диалоги представляли собой то, что я написал,— и я убедился, что это значительная помеха. Помеха настолько серьёзная, что, когда я начал работать над «Монахи-

ней» (1966) — проектом, на успешное завершение которого ушло немало времени,— я распределил это время на работу с тем, что в своей основе было заданным текстом.

**Кларенс/Козарински.** «Монахиня» — ваш единственный фильм, адаптированный на базе литературного источника — и вдобавок источника классического.

**Жак Риветт.** В повести Дидро нас привлекла высокая изысканность и театральность текста. Дидро написал её спустя два года после своих двух главных пьес — «Отец семейства» (*Le père de famille*, 1758) и «Побочный сын» (*Le fils naturel*, 1757) — и она с этими пьесами неразрывно связана. В своей чувствительности, использовании языка, она раскрывает ту же театральную перспективу. В своих письмах Дидро рассуждает об эпизодах, видах, образах, связанных с «Монахиней», — всё это и побудило нас снять фильм. В мыслях Дидро повесть была чем-то очень театральным, очень визуальным, и в действительности она скомпонована крупными сценами. Мы только добавили около пяти небольших эпизодов в качестве переходов; главной же нашей задачей было сокращение, потому что, если бы мы оставили весь материал повести, фильм длился бы пять часов. На самом деле, наша первая адаптация «Монахини» должна была стать трёхчасовым фильмом. Было несколько последовательных этапов. Жан Грюо был не очень способным актёром — он хотел писать пьесы, и во время монтажа фильма «Париж принадлежит нам» принёс мне первый набросок инсценировки «Монахини». «“Монахиня” — настоящая пьеса,— сказал он,— пока я писал пьесу, то представлял себе фильм, который получился бы лучше неё». Мы запустили производство фильма с Анной Каринá на Студии Елисейских Полей (*Studio des Champs-Élysées*) — в нём было не столько от пьесы,

сколько от некоего компромисса, сомнительной инициативы, основанной на сценарии, который мы оба тогда же и писали.



*Анна Карина в фильме «Монахиня»*

**Кларенс/Козарински.** Ретроспективно «Монахиня» смотрится как промежуточная работа. Например, вы всё ещё используете постсинхронизацию звука.

**Жак Риветт.** В этом фильме синхронный звук был невозможен. Я очень люблю акценты, но, слушая текст Франсиско Рабаля<sup>105</sup>, вы бы не поняли ни слова. «Монахиня» снова раздосадовала меня, когда я её закончил. Проект занял столько под-

---

<sup>105</sup> Актёр Франсиско Рабаль (*Francisco Rabal*, 1926–2001) в фильме «Монахиня» исполнял роль отца Мореля — *примечание переводчика.*

готовительного времени, что даже на протяжении съёмочного периода — когда мы наконец-то до него добрались — я чувствовал себя и раздражённым, и разочарованным всем этим. Текст был так писан-переписан и переработан, что я полностью знал его наизусть, отдавая себе отчёт в том, что на самом деле больше не слушаю актёров. Изменение чего-либо во время съёмки было совершенно исключено: в процессе адаптации мы как можно более сжато выразили мысль, и текст стал Библией! А были и материальные проблемы, потому что это был якобы дорогой фильм, якобы большое производство — как только обеспечили актёров и техников, на создание картины осталось не очень много денег. С тех пор, как я убедился в своей невнимательности к производству и нечуткости к актёрам, я понял, что это не тот метод съёмки, который мне интересен.

После «Монахини» я сделал программу для телевизионной серии «Режиссёры нашего времени» (*Cinéastes de notre temps*) «Жан Ренуар, покровитель» (*Jean Renoir, le patron, 1967*), которая была снята очень просто, пусть в то время у Ренуара уже и начинались проблемы с передвижением. После двух-трёх дней съёмки я понял, что лучше всего сесть перед ним и задавать вопросы, а затем показывать фильмы. Поэтому процесс съёмки был сверхпростым, и пятнадцатидневное расписание сопровождалось одним долгим разговором — не только той частью, которую мы отсняли, но и нашими беседами в перерывах в те дни, что мы провели в Провансе — в деревне, где похоронен его отец, и где был снят фильм «Правила игры» (*La règle du jeu, 1939*). Потом начался трёхмесячный период монтажа Жаном Эташем, во время которого мы посмотрели заново весь материал и довольно много фильмов, пытаюсь найти подход, который относился бы — я говорю не о

результатах, а о методе — грубо говоря, к самому Ренуару или Жану Рушу.

Именно тогда я захотел поэкспериментировать над «Безумной любовью». Фильм начался почти как авантюра Жоржа де Борегара. Ему нужно было снимать фильмы для поддержания работы его продюсерской компании, и как-то он спросил, есть ли у меня на примете что-то недорогое. Я посоветовал «Безумную любовь», что не вызвало споров, потому как фильм можно было снять за пять недель с небольшим составом исполнителей и минимальной командой. Позже его не слишком порадовало представление фильма, хронометраж которого превосходил желаемый в два-три раза. Так что, мы не были для него так уж полезны, но я был в восторге, что удалось снять фильм.

**Кларенс/Козарински.** Начиная с «Безумной любви», сценарий, кажется, представляет для вас лишь формальность — то, что можно показать продюсеру или в Центре кино.

**Жак Риветт.** Не только для меня; множество режиссёров двигается в этом направлении. Это стало более очевидно за последние десять лет или около того, потому что сейчас есть камеры, позволяющие делать вещи, которые были возможны в немом кино, но практически невозможны, если у вас нет энергии Ренуара первых тридцати лет звукового кино. Существует укоренившееся представление в кинопроизводстве о делении на этапы: вначале вы ищете тему, затем пишете максимально детализированный сценарий, на основе которого находите того, кто предлагает вам деньги, а для этого вы записываете напротив имён конкретных актёров полностью обозначенные характеры. Как только вы собрали вместе все элементы, часто вы-



нуждающие к компромиссу с вашим первоначальным замыслом, наступает следующий этап — сама съёмка. Снимаете небольшими кусками тут и там, как можно педантичней, а затем склеиваете их вместе — оставаясь довольными, если окончили тем, что более-менее согласовывается с вашими двумястами страницами машинописи. Лично я нахожу всё это ужасно скучным. Я не говорю, что невозможно снимать великие фильмы, как это получается у Алена Рене, который в пределах такой формулы кажется совершенно свободным. Но система меня заглушает; в моём понимании кинематографа все этапы должны быть абсолютно взаимодействующими.

Я хочу возвратиться, хотя и с немного отличными методами, целями и конечным продуктом, к старой идее Дзиги Вертова — что монтаж постигается с замыслом, а не только с отснятой плёнкой. Это, может быть, звучит самонадеянно, но можно сказать, что сценарий написан в монтаже, а монтаж predetermined до съёмки. На данный момент я двигался в этом направлении на протяжении трёх фильмов: в «Безумной любви» больше, чем в «Селин и Жюли», а особенно — в *Out 1*. Терпеть не могу чувство во время съёмки или монтажа, что всё закреплено, и ничего нельзя изменить. Я полностью отвергаю слово «сценарий» — по крайней мере, в обычном понимании, предпочитая его старинное использование — *scenario*, которое использовалось в комедии дель арте (*commedia dell'arte*)<sup>106</sup> и оз-

---

106 Комедия дель арте (*commedia dell'arte*), комедия масок — вид итальянского народного театра с участием актёров в масках, спектакли которого создавались методом импровизации, на основе сценария (*scenario*), представляющего собой краткую сюжетную схему представления; далее по тексту упоминается «переодевание Коломбины» — переодевание персонажей, в том числе, переодевание Коломбины в костюм Арлекина, является одним из сюжетобразующих приёмов комедии масок — *примечание переводчика*.

начало контур или схему; это предполагает динамизм, множество идей и принципов, от которых можно оттолкнуться, приступая к поискам лучшего возможного подхода к съёмке фильма. Сейчас я предпочитаю, насколько это допустимо, наиболее короткое время на съёмку и наиболее длительное на монтаж.

**Кларенс/Козарински.** Как вы натолкнулись на такую строгую и всё же столь свободную структуру в *Out 1*?

**Жак Риветт.** Изначально замысел заключался в создании четырёх параллельных историй с продолжением (*feuilleton*), соединённых в начале каждого эпизода статичным кадром, связанным с другими эпизодами, то есть, как это было в старых сериалах. Позднее мы отказались от этой идеи, но в четырёхчасовой версии использовали чёрно-белые статичные кадры в качестве напоминания или эллипсиса, связки или паузы; в некоторых случаях эти кадры отождествляются с уже виденными моментами, в некоторых — с последующими сценами, изредка — с эпизодами, которые были полностью исключены из этой версии. В тринадцатичасовой версии Жан-Пьер Лео получает первое письмо через четыре часа от начала фильма, в четырёхчасовой версии — через пятнадцать-двадцать минут. В тринадцатичасовой версии сюжет развился после четырёх часов документальной съёмки — как правдивой, так и ложной — о двух театральных труппах: это была своего рода документальная работа о современном экспериментальном театре, немного в стиле Питера Брука<sup>107</sup> или «Живого театра». И были ещё кусочки о Жюльет Берто и Жан-Пьере Лео — дей-

---

<sup>107</sup> Питер Брук (*Peter Brook*) — британский режиссёр театра и кино — *примечание переводчика*.

ствующих лицах, находящихся за пределами всего этого; вы видели, как он раздаёт конверты, а она суетится. Затем пришла мысль соединить четыре параллельные истории. Именно тогда Жюльет и Жан-Пьер, каждый по-своему, начали выполнять функцию связующего звена со зрителями, пытаясь раскрыть многозначность сцен и эпизодов в событиях, до тех пор бессмысленных.

**Кларенс/Козарински.** Четырёхчасовая версия — едва не конспект тринадцатичасовой, в которой, например, была вторая смерть — персонажа Жюльет Берто. В короткой версии она была отброшена, что позволило открытый, но, тем не менее, тревожный финал, где чувствуется, что Бюль Ожье идёт навстречу гибели.

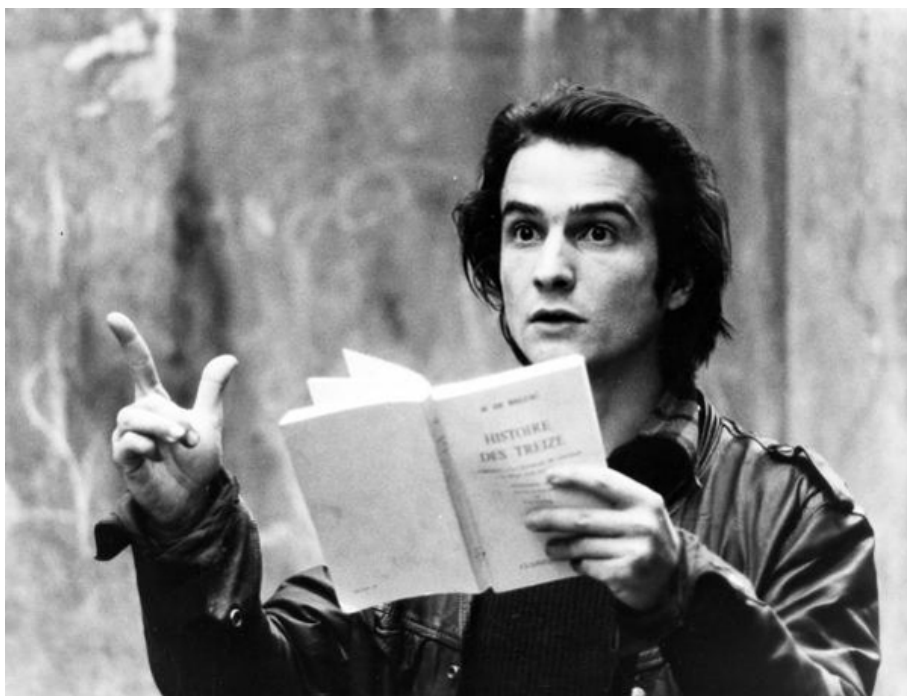
**Жак Риветт.** *Out 1* действительно принял форму лишь за месяц до начала съёмки, хотя его обсуждения с четырьмя актёрами (Мишель Лонсдаль, Жюльет Берто, Бюль Ожье, Мишель Моретти) у меня выходили смутными, а с Лео — довольно лихорадочными. Мы наметили траекторию фильма за неделю до начала съёмок, потому что нам нужен был некоторый контур — чтобы мы смогли спланировать работу и снять максимальное количество материала за минимальное время. Так нам удалось снять тринадцатичасовой фильм за шесть недель. Впоследствии для начального монтажа мы более-менее соединили материалы в качестве первой сборки; по существу тринадцать часов включили в себя монтаж, намеренно довольно несвязный, в значительной мере сохранивший импровизационную сторону, временами даже включающий колебания и повторения, чего практически совсем не остаётся в четырёхчасовой версии.

В тринадцатичасовой версии были длинные эпизоды чистейшего репортажа о двух группах актёров, а также минуты «свободного плавания», особенно, где присутствовал интерес к камере — десятиминутные планы актёров, полностью отданных самим себе, и надломленность вместо зрелищности. Это стало в некотором роде психодрамой. Конечно, тринадцатичасовая версия монтировалась до некоторого предела, но мы всегда пытались сохранить это ощущение «первой сборки». Основным побуждением снимать *Out 1* послужил увиденный у Жана Руша монтаж схожего вида, который тот использовал в своём фильме «Мало-помалу» (*Petit à petit*, 1971), который шёл восемь часов и был совершенно отличным от четырёхчасовой версии Руша для телевидения и от девяностоминутной версии, показанной в кинотеатрах. Я был так потрясён оригиналом, что отказался смотреть сокращённые версии. Из этого — как вы знаете, с ужасными последствиями — получилась тринадцатичасовая версия *Out 1*. Мы до сих пор не знаем, будет ли у нас когда-нибудь достаточно денег для печати копий, хоть негатив и должен быть в довольно хорошем состоянии, потому что к нему особенно никто не прикасался.

**Кларенс/Козарински.** Зачем вы ввели в фильм Бальзака и «Историю Тринадцати»?

**Жак Риветт.** К тому времени я даже не читал «Историю Тринадцати», но подумал, что она известна каждому или люди хотя бы слышали о ней. На самом деле нет ничего хуже заговора; в действительности сюжет более утопический, разгадка которого раскрывается всего одним или двумя людьми — Лонсделем в долгой сцене с Дониоль-Валькрозом у реки и в

определённой мере Франсуаз Фабиан и Жаном Буизом в их очень длительной сцене.



*Жан-Пьер Лео в роли Колена в Out 1  
читает «Историю тринадцати» Оноре де Бальзака*

**Кларенс/Козарински.** Лео вызывает в воображении эти фантомы — подобные тем, что в «Селин и Жюли совсем заврались», — с помощью чар писем, слов, которые он вскрывает в анализе текстов сообщений.

**Жак Риветт.** Лео — актёр, который проходит весь путь, как только вы предложили ему выбрать направление. Это именно он пустился по этому направлению — где-то между

Бальзаком и Льюисом Кэрроллом. Бюль Ожье была занята другим фильмом и явилась, чтобы сняться только в своих сценах. Лонсдаль, наоборот, принимал участие повсеместно и был заинтересован в том, что происходит с другими героями, даже когда его персонаж не принимал участия в действии — поэтому у него был ключ ко всему происходящему. Но, возможно, так было благодаря тому, что он в душе режиссёр, даже, несмотря на то, что он пока ещё ничего не снял.

**Кларенс/Козарински.** Несоразмерность между строгой всеобъемлющей структурой и импровизацией в деталях, между документальным и заговорщическим стилями — пожалуй, наводит на мысль о сопоставлении Ланга с Росселлини.

**Жак Риветт.** Они оба вызывают у меня восхищение. В сущности, я думаю, что «Феникс», сценарий которого я написал с Эдуардо де Грегорио<sup>108</sup> после *Out 1* и пока ещё не успел по нему снять фильм<sup>109</sup>, — попытка сделать что-то среднее между Мурнау и Ренуаром. На самом деле Росселлини приложил руку

---

108 Эдуардо де Грегорио (*Eduardo de Gregorio*) — сценарист фильмов Жака Риветта и Бернардо Бертолуччи, режиссёр — *примечание переводчика*.

109 Жак Риветт говорит о так и не снятом в 1974 году фильме «Феникс» (*Phenix*), который он задумывал снимать ещё до фильма «Селин и Жюли совсем заврались»; сценарий к «Фениксу» он написал вместе с Эдуардо де Грегорио и Сюзанн Шиффман; в нём должны были играть Жанна Моро, Жюльет Берто и Мишель Лонсдаль. В фильме Клер Дени «Жак Риветт, страж» (*Jacques Rivette — Le veilleur*, 1990), режиссёр рассказывает Сержу Даней, что это должен был быть «фильм, основанный на мифе Сары Бернар», смешанный с мотивами «Призрака в опере» Гастона Леру и, как и фильм «Селин и Жюли совсем заврались», должен был быть фильмом в фильме (см. ниже данное интервью). Риветт грустно и философски отмечает, что фильм не был запущен в производство, потому что «не был нужен Франции семидесятых»; позже у Риветта начались проблемы с выпуском в прокат «Северо-западного ветра» и «Карусели», что помешало начать съёмки — *примечание переводчика*.

к возникновению фильма «Париж принадлежит нам». Приблизительно в 1955–56 году он был в Париже и хотел продюсировать серию фильмов молодых режиссёров. Он попросил нескольких из группы «Кайе» показать проекты. Помню, был Годар, который вообще ничего не делал; Трюффо, показавший черновой набросок того, что после стало фильмом «Четыреста ударов» (1959); Шаброль, уже работавший над сценарием для «Красавчика Сержа», который он снял в 1957 году; и я — с темой, отчасти производной от «Школьных джунглей» (*Blackboard Jungle*, 1955)<sup>110</sup> о студентах различных национальностей и расизме в пределах университетского городка. Это был очень фальшивый сценарий, потому что я планировал исключительно посторонний взгляд на городок, лично никогда там не проживая, а ещё потому, что я был слегка под влиянием специфической области в американском кино, включавшей Ричарда Брукса. Росселлини порвал его на куски безжалостно, но обоснованно, и я принялся за работу с Жаном Грюо над другим сценарием, который, к счастью, также не был снят, но из которого отчасти получился «Париж принадлежит нам», тоже связанный со студентами и прочими аутсайдерами. После этого Росселлини уехал в Индию, и ничего из этих проектов не вышло; но «Париж принадлежит нам», наверно можно сказать, происходит из опыта, пусть даже как реакция на него.

**Кларенс/Козарински.** В *Out 1*, как и в фильме «Париж принадлежит нам», существует предположение в вашей одержимости персонажами, которые поступают маргинально: Бетти Шнайдер в «Париж принадлежит нам», Лео и Берто — в *Out*

---

<sup>110</sup> Фильм Ричарда Брукса о трудных подростках — примечание переводчика.

1. В обоих случаях окружающая обстановка — Париж, и оба фильма заканчиваются бегством к природе, природе отнюдь не обнадёживающей, с изолированным домом и замечательно заснятой водой,— Сенной в «Париж принадлежит нам» и морем в *Out 1*.

**Жак Риветт.** Когда к концу съёмок *Out 1* мы попали в дом на пляже, было чувство, что мы ходим по фильму ужасов с наглухо закрытыми комнатами, пропавшими ключами и всем остальным. Я, Сюзанн Шиффман и Мишель Лонсдаль прибыли вечером перед тем, как должны были начаться съёмки — чтобы обдумать дальнейшие перспективы — и я оказался перед этим домом, который был гораздо интересней, чем я ожидал. Это там мы обнаружили комнату с двумя зеркалами друг напротив друга — комнату, в которую Бюль входит в заключительной части фильма. Прежде всего, мы использовали эти зеркала потому, что они там были, но также потому, что к тому времени мы осознали значительную роль зеркал в отснятом материале<sup>111</sup>. До начала мы об этом не подумали — это было одной из тех вещей, что случаются по ходу дела. В сущности, элемент одержимости в «Париж принадлежит нам» стал явным, как только фильм смонтировали. Ирония заключается в том, что *Out 1*, овеянный заговором и одержимостью, был снят в обстановке полнейшего расслабления, тогда как «Селин и Жюли», гораздо более солнечный и занятный фильм, был окружён напряжённостью и шёл сложно — не только потому, что это был первый фильм у оператора<sup>112</sup> (он проделал превосходную рабо-

111 О роли зеркал в *Out 1* см. интервью 6.

112 Для телережиссёра Жака Ренара это был первый из двух фильмов, в которых он работал оператором (вторым был фильм Жана Эсташа «Грязная история» (1977), «постановочная» версия с Мишелем Лонсдалем) — *примечание переводчика.*



ту), но и потому, что по графику он должен был быть завершён в течение четырёх недель — двадцати рабочих дней.

**Кларенс/Козарински.** Как вы представляли себе монтаж *Out 1*?

**Жак Риветт.** Первый монтаж, вылившийся в тринадцатичасовую версию, был сделан Николь Любчански. Впоследствии я почувствовал, что больше не вижу того, что наблюдал за монтажным столом, и я пригласил Дениз де Касабьянку, которая заперлась на две недели наедине с тринадцатью часами, чтобы познакомиться с ними. После этого я начал с ней работать над приданием формы короткой версии, которая собственно идёт четыре часа двадцать минут. Конечно же, мы пытались не урезать тринадцать часов, а найти там материалы для другого фильма со своим собственным ритмом и своей собственной внутренней конструкцией.

**Кларенс/Козарински.** Во время просмотра «Селин и Жюли», я также думал о «Полицейской комедии» и других работах группы *TSE*<sup>113</sup>.

**Жак Риветт.** Да, конечно. Была первая стадия, которая преимущественно включала в себя работу Жюльет Берто, Доминик Лабурье и Эдуардо де Грегорио (в значительно меньшей степени), во время которой мы пытались определить персонажей, а затем на протяжении всего начала фильма то, как они встречаются друг с другом. После этого наступила вторая стадия, во время которой мы пытались найти форму для обрамле-

---

<sup>113</sup> *TSE* — аргентинская театральная труппа; среди их широкоизвестных произведений — «Дракула», «Богиня», «История театра», «Полицейская комедия», «Роскошь».

ния действия. Довольно рано наступило чувство, что я хочу сделать фильм в фильме. Это то, что я часто хотел сделать, — и в «Фениксе» тоже. Даже прежде чем я узнал, о чём будет второй фильм, я планировал использовать Бюль Ожье и Мари-Франс Пизье в качестве не только второй пары для игры в этой истории, но и для связи с другой парой. И на этой идее мы застряли на некоторое время. В этот момент Эдуардо начал работать с нами гораздо теснее — разрабатывались бесчисленные идеи, и постепенно мы сузили их к повести Генри Джеймса «Другой дом», которую знал Эдуардо, и к основной теме, которую мы использовали. Я всё ещё не читал повесть — её не перевели на французский. Но мы заимствовали и из других произведений Джеймса, в частности из раннего рассказа под названием «Романс о неких старых платьях» (*A Romance of Certain Old Clothes*). Некоторые строки в фильме взяты прямо из рассказа, особенно в речи Бюль Ожье о чемодане и хранящейся в нём одежде — во время первой сцены с ней и Барбетом Шрёдером. Всего четыре строки — но они изумили Бюль, и она захотела их произнести.

**Кларенс/Козарински.** Во время заглавных титров к фильму надпись «Призрачные дамы над Парижем» появляется сразу же после «Селин и Жюли совсем заврались»: одна — чёрным по белому, другая — белым по чёрному, точно как имена двух «пар» актрис. Подразумевается ли здесь, что это негатив «позитивного» заглавия, или это просто название фильма в фильме?

**Жак Риветт.** Когда мы обсуждали, как второй фильм должен быть объединён с первым, то рассматривали различные возможности. На одном этапе идея заключалась в значительно бóльшей фрагментации второго фильма, особенно в

рассеивании различных элементов, позволяющем монтажу свободно тянуться, таким образом допуская множество различных смыслов. Естественно на этой стадии мы думали о «Полицейской комедии» и о писателе, который был у всех на слуху со времён фильма «В прошлом году в Мариенбаде» (1961) или даже раньше — Адольфо Бийо Казаресе и его романе «Изобретение Мореля»<sup>114</sup>. Конечно же, мы знали, что всё это существует: и «Мариенбад», и группа *TSE*, и «Изобретение Мореля», — но мы пытались найти для себя лейтмотив, который был бы схож и с ними, и в то же время был отличным — и, наконец, мы натолкнулись на идею леденцов. После этого всё развивалось очень быстро. Леденцы сыграли ту роль, которую играет «История Тринадцати» в *Out 1*. Мы неожиданно нашли уловку, которая позволила связать все элементы: с одной стороны, представить механизм, стягивающий фильм воедино; с другой — то, что постоянно удерживает зрительское внимание.

В начале фильма, особенно в первые пятнадцать минут, где всё связано с Монмартром, мы думали показать некий иллюзорный Париж — таким городом, каким его показывали в американских фильмах 50-х, например, «Американец в Париже» (*An American in Paris*, 1951). Но нам бы потребовалось больше времени — не больше денег, а только времени, чтобы осмотреться, пока идёт съёмка, — так это осталось больше замыслом, чем обстоятельствами, в которых мы могли снимать. У нас всё ещё не было окончательного заглавия. Кто-то сказал: «Если бы это был американский фильм, то он бы назывался «Призрачные дамы над Парижем» — это стало для нас вроде шутки. Но когда закончился монтаж, я захотел, чтобы надпись тоже была

---

114 Именно этот роман натолкнул Алена Роб-Грийе на мысль написать сценарий фильма «В прошлом году в Мариенбаде» — примечание переводчика.

в титрах. Её появление, однако, выглядит как заголовок фильма в фильме. Но, если фильм демонстрируют в Америке, я бы хотел, чтобы использовали название «Селин и Жюли поехали кататься на лодке», хотя его сложно переводить дословно. «Селин и Жюли катаются» (*Celine and Julie take a Trip*) — предполагает что-то связанное с ЛСД. «На лодке» (*Take a Boat*) — может, лучше, но тогда название упускает многозначительное французское *vont en bateau*. *Monter en bateau* означает рассказывать кому-либо довольно запутанную историю и заставить поверить в неё; *aller en bateau* — оказаться вовлечённым в рассказываемую историю, — что уместно, так как Селин и Жюли рассказывают друг другу истории и верят в них. Они уплывают в свою собственную выдумку, поэтому в конце фильма снята прогулка на лодке.

**Кларенс/Козарински.** Как вы определили актрис на роли?

**Жак Риветт.** Сначала мы совсем не могли их определить. Мы считали, что они могли бы поменяться ролями, если захотят, но на самом деле было бы лучше, чтобы они играли сформированные пары. Именно поэтому я и хотел приберечь к концу этот обманый ход Хичкока, не раз им использованный (особенно в фильме «Незнакомцы в поезде»), который и определяет то, что они могли бы сыграть роли и другой пары. Это стандартный эффект концовки, что в итоге делает и фильм стандартным. Жюли — целиком здравомыслящий персонаж. В действительности, фильм о том, что происходит с Жюли — она персонаж со своей собственной внутренней психологией, обладающий прошлым, настоящим и даже будущим, что подразумевается с помощью подтекстов во встречах с её женихом Гилю;

всё, что с ней происходит, связано с её воображением. С другой стороны, Селин — полностью открытый поведенческий персонаж, который по-настоящему виден с точки зрения Жюли. В действительности мы с помощью Жюли получаем проблески Селин — такие есть, когда не показывается Жюли, но все они — комедийные, показательные: сцена с Гилю, разговор с её друзьями из театра.

**Кларенс/Козарински.** Всё то, что нафантазировано с Селин, — это память Жюли. Например, фотоснимок в чемодане, который предвещает появление загадочного дома. Неудачей в экранизации «Поворота винта», где Дебору Керр<sup>115</sup> вроде как вывели из трудного положения, заключается в том, что после находки фотоснимка Квинта и мисс Джессел она начинает «видеть» их.

**Жак Риветт.** Всё, что я помню о «Невиновных» — то что, я нашёл этот фильм дурацким: всяческие психологические интерпретации смерти, ужасное превращение гувернантки в невротика. Конечно, вы можете прочитать Джеймса и в этом смысле, но кто скажет, что призраки не существуют? «Ночные пришельцы» (*The Nightcomers*, 1971)<sup>116</sup>, хоть и тоже очень плохо сделанный фильм, обладал трудноуловимой темой. Несмотря на это, я считаю, что Генри Джеймс, как и Биой Касарес, непереводимы на киноязык. Они — авторы, которых можно снимать по диагонали, занимая у них темы, но никогда буквально. Несколько дней назад я посмотрел итальянскую

---

115 Дебора Керр играла мисс Гидденс в экранизации повести Генри Джеймса «Поворот винта» Джека Клейтона («Невиновные», *The Innocents*, 1961) — *примечание переводчика.*

116 Экранизация по мотивам повести «Поворот винта», снятая в 1971 году Майклом Виннером (в главной роли — Марлон Брандо) — *примечание переводчика.*

адаптацию «Изобретения Мореля»<sup>117</sup> — невообразимо банальная, тоскливо буквальная иллюстрация книги. Невообразимо, что кто-то смог сделать такой скучный фильм из этой удивительной повести, где вещи, которые работают в книге в качестве слов на странице, просто не перемещаются на экран, даже если, как утверждает режиссёр, он попытался поменять повествование с первого лица на третье. Это просто не работает. Адаптация должна была быть более жестокой, даже предательской в хичкоковском смысле предательства по отношению к Буало и Нарсежаку в «Головокружении» — в фильме, о котором я думал во время просмотра «Изобретения Мореля», особенно когда герой начинает шпионить за своей женой. Всё там должно было быть перестроено; к тому же, механизм не следовало нарушать.

**Кларенс/Козарински.** «Селин и Жюли совсем заврались» даже более наталкивает на ещё одно произведение Биой Касареса — не на «Изобретение Мореля», а на «Коварный снег»<sup>118</sup>, в котором герой попадает в изолированный дом, где одни и те же действия и слова повторяются изо дня в день, чтобы задержать время, и именно его присутствие разрушает чары.

**Жак Риветт.** Я немного читал у Биой Касареса. Вопреки тому, что думают люди, я не особенно начитан. Но Эдуардо знал этот рассказ и, пока мы работали, рассказал мне из него немного. С такой литературой — полу-англосаксонской, полу-аргентинской — можно делать только две вещи. Можно поза-

---

117 Фильм режиссёра Эмидио Греко «Изобретение Мореля» (*L'invenzione di Morel*, 1974) с Анной Карина в главной роли — примечание переводчика.

118 «Коварный снег» (*El Perjurio de la Nieve*) был взят за основу Леопольдо Торре Нильссоном в первом полнометражном фильме «Преступление Ориба» (*El Crimen de Oribe*, 1950), совместно со своим отцом Леопольдо Торрес Риосом.

имствовать механизм, чтобы сделать нечто другое, или можно взять суть сюжета и начать отсюда реконструировать, принудительно отбрасывая весь исходный механизм. Следующим вечером во время просмотра того итальянского фильма мне пришла в голову мысль о глупости пытаться буквально транспонировать подобного рода литературу.

Когда на экраны вышел «Париж принадлежит нам», некоторые люди отыскивали сходства с Борхесом. Следует признать, что в начальном кадре вы видите книгу Борхеса на столе героини. Но так случилось просто потому, что Сюзанн Шиффман, работавшая над фильмом в качестве ассистента, её читала. Нам нужна была книга на столе, мы увидели название «Новые расследования» и подумали, что оно довольно хорошо подходит фильму, поэтому она попала на стол. Во всяком случае, два-три критика ссылались на Борхеса несомненно из-за того кадра. Таким образом, потом я начал читать Борхеса и, конечно же, признал его величественным. Довольно долго я хотел сделать что-то с «Темой предателя и героя» — задолго до «Стратегии паука» (1970) Бертолуччи<sup>119</sup>, в то время, когда я не мог сдвинуть с мёртвой точки «Монахиню» и пытался поставить что-то ещё — и шесть месяцев я бился над созданием сценария для этого рассказа. Я пытался вписать все уровни Борхесова рассказа в свою адаптацию, пока не потерялся в своём собственном лабиринте и, наконец, сказал: «Он непереволим на киноязык». Позже я посмотрел фильм Бертолуччи, который очень люблю, и, по моему мнению, он тоже отказался от всяческих попыток перенести Борхеса на плёнку. «Стратегия паука» рассказывает

119 Сценарий к фильму Бернардо Бертолуччи «Стратегия паука» (*Strategia del ragno*, 1970) на основе новеллы Хорхе Луиса Борхеса «Тема предателя и героя» (*Tema del traidor y del héroe*) написали Эдуардо де Грегорио и Марилу Паролини, сценаристы Жака Риветта — *примечание переводчика*.

другую историю, в середине которой рассказывается «Тема предателя и героя». Чего я хотел больше всего, так это оставить последнее предложение<sup>120</sup>, которое — как всегда у Борхеса — намекает на возможность совсем другой истории.

*Перевод с английского Вячеслава Карнауха*

**Jacques Rivette (1974)  
Interviewed by Carlos Clarens, Edgardo**

**Cozarinsky**

Впервые интервью опубликовано в *Sight & Sound*, Vol. XLIII, № 4, осень 1974. — С. 195–198.

Доступ к оригиналу интервью:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/74interview.html>

Впервые на русском языке интервью опубликовано в журнале *Cineticle*:

<http://www.cineticle.com/special/475-jacques-rivette2.html>

---

<sup>120</sup> Перевод последнего абзаца рассказа Борхеса: «В произведении Нолана пассажи, подражающие Шекспиру, оказались менее драматичны; Райен подозревает, что автор вставил их, дабы в будущем кто-нибудь угадал правду. Райен понимает, что и он также является частью замысла Нолана... После долгих раздумий он решает о своём открытии умолчать. Он издаёт книгу, прославляющую героя: возможно, и это было предусмотрено» (перевод Б.В. Дубина).



## **Интервью 5**

---

**Джонатан Розенбаум, Лорен Седофски, Гилберт Адэр**

### **Призрачные интервьюеры Риветта**

В июне прошлого года я пригласил своих друзей Гилберта Адэра и Лорена Седофски принять участие в интервьюировании Жака Риветта. Нас троих так поразили его фильм «Селин и Жюли совсем заврались» (*Céline et Julie vont en bateau*, 1974), что мы подумывали причислить его к самым важным картинам последних лет, и, как мне казалось, было бы здорово устроить при встрече с режиссёром такое безумие-на-троих (*la folie à trois*).

Риветт приехал ко мне поздним вечером и с обезоруживающей прямоотой полностью доверился нам. Мы подарили ему экземпляр журнала *Film Comment* за май-июнь — он заинтересованно пролистал его и спросил о финансовой судьбе двух последних фильмов Олтмена в Америке. Он объяснил, как всегда на французском, что заинтересовался Олтменом после просмотра «Долгого прощания» (*The Long Goodbye*, 1973) и уже дважды посмотрел его фильм «Воры как мы» (*Thieves Like Us*, 1974). На протяжении всего вечера он говорил о кино, как заядлый киноман, как всё ещё активный кинокритик, старающийся уследить за новинками и составить чёткое мнение обо всем просмотренном. (Так или иначе, из всех знакомых мне местных режиссёров, именно его я чаще всего видел на показах в Синематеке в течение последних пяти лет.) Из всех режиссёров «новой волны» Риветт получил признание позже всех, но, с исторической точки зрения, он был одним из первых критиков «Кайе», кто начал снимать свои собственные фильмы. «Париж

принадлежит нам» был снят в 1957–59 гг., но вышел в прокат в 1960-м — через год после фильмов «На последнем дыхании» и «400 ударов». Фильм показал нам измученных аутсайдеров — бедную, но амбициозную театральную труппу, беженца и параноика американца и других маргиналов из многочисленных однокомнатных клетушек Парижа. «Париж» — угнетающий, и самый лангианский из всех фильмов Риветта — это нечто, что находится между поэтическими видениями величия (см. название) и отстранёнными кошмарами отчаяния (см. эпиграф «Париж не принадлежит никому» [Шарля Пегú]).

Главная героиня «Парижа» знает о том, что раскрытие Великого Заговора невозможно — в каком-то смысле то же самое показано и во втором фильме Риветта «Монахиня», в котором Сюзанна Симоне (Анна Карина) находит кров в монастыре XVIII века. По иронии судьбы, именно запрет этого фильма со стороны Министерства культуры Франции в 1966-м (в конце концов, указ был отменён) и последующий скандал впервые познакомили широкую публику с Риветтом. Но, как часто бывает в таких случаях, это мнение о фильме возникло из неправильного толкования. А настоящий скандал случился через год, после того, как Риветт отошёл от традиционных правил кино и рассказал яркую историю в фильме «Безумная любовь» — 252-минутной фреске с Бюль Ожье и Жаном-Пьером Кальфоном, которая снималась каждый день с актёрами и съёмочной группой, а потом монтировалась, противопоставляя любовь и ненависть, плёнку 16 и 35 мм, театральные репетиции и бытовые драмы.

В каждом фильме Риветта присутствует нечто от Эйзенштейна/Ланга/Хичкока — это стремление выстраивать и планировать, доминировать и контролировать, но в то же время и

нечто от Ренуара/Хоукса/Росселлини — желание «всё пустить на самотёк», открыться для игры и мощи персонажей и увидеть, что произойдёт. В последней части этого интервью Риветт даёт точный ответ по поводу такого разделения, хотя в его фильмах всё равно присутствует некая доля как отстранённости, так и связанности. У Риветта чувствуется напряжённая связь между своим и чужим, наблюдателем и участником, «механицизмами» доктора Мабузе у Ланга и «игрой» доктора Корделье у Ренуара (в роли Опала). В «Париже» верх берет Мабузе, так как не только сами персонажи, но и актёры в своих ролях почти запутываются в этом сценарии. В «Монахине» игра Анны Каринá и действия её персонажа показывают нам героическую попытку обрести свободу, и такая глубина актёрской игры говорит нам о развитии самого Риветта. Однако свою неповторимую индивидуальность он приобретает после съёмок «Безумной любви» со всеми яркими находками Кальфона и Ожье. Он нивелирует агрессию, сглаживая жёсткий сценарий монтажом, стараясь сделать кадр как можно более открытым и свободным. «Разбираясь в кино намного лучше меня, Риветт снимает мало; о нём не говорят, или почти не говорят... Если бы он снял десяток фильмов, он бы пошёл намного дальше меня». Не знаю, когда именно Годар произнёс эту фразу, но на сегодняшний день, учитывая, что у Годара снял более двадцати фильмов, а Риветт пока только шесть, она всё ещё более чем актуальна. Хотя приблизительный хронометраж фильмов этих режиссёров говорит другое: если Годар отснял около 37 часов, то Риветт — 28. Но если принять во внимание длительность перерывов между съёмками отдельных фильмов, то будет вообще неправильно сравнивать этих режиссёров: Риветт участвовал в съёмках только пять раз, в то время, как некоторые из его со-

временников, включая Шаброля, Трюффо и Ромера, прошли через менее радикальные перемены, чем Риветт в перерыве между двумя проектами. Всего шесть шагов, но каждый из них — это шаг гиганта, и один из них — от *Out 1* к «Призраку». (Кстати, после завершения съёмок первого фильма, Риветт около года монтировал второй.)

После этого мы поговорили о трёх художественных фильмах, которые Риветт снял после «Безумной любви». Конечно же, именно опыт, приобретённый после *Out 1* и «Призрака» привёл его к фильму «Селин и Жюли», и, возможно, после просмотра этого фильма, два предыдущих станут более доступными зрителю, как для отдельного просмотра, так и в целом<sup>121</sup>. Вместе или раздельно, эти три фильма наверняка являются важнейшими событиями французского кинематографа со времен майских событий 1968-го.

**Лорен Седофски.** *Out 1* / «Призрак» — фильмы, принадлежащие своей эпохе, которые, принимая с иронией жалобу Флобера, что «Вещей много, но форм недостаточно», насыщают все истощившиеся каноны модернизма. Именно это желание вместить «слишком много», эта чрезмерность, которая стремится заполнить каждую брешь, лежит в основе фильма *Out 1* и его укороченной версии — «Призраке». Шесть недель съёмок и тридцать часов всей этой суеты перешли в соединение *танца и гармонии*, а результатом этой попытки стал невообразимый об-

---

<sup>121</sup> 760-минутный *Out 1* с подзаголовком «Не прикасайся ко мне» (*Noli me tangere*) существует сегодня только как необработанная рабочая версия, которая была публично показана только однажды — в течение двух дней в Гавре — и, увы, ни я, ни мои коллеги её не видели. Копия может быть выпущена только, если будет выделена достаточная сумма для лабораторных работ — *примечание Джонатана Розенбаума*.

разец «открытости». У Риветта гармония переходит в условную конструкцию, а случай играет в ней свою непредсказуемую роль. У камеры 16 мм, камеры 35 мм и театра есть свои условные рамки — на них в «Безумной любви» появляется множество представленных ссылок, а в «Призраке» подбираются актёры, которым предоставлена свобода в создании своих персонажей и в подаче своих собственных определений, что приводит к чему-то новому и — к системному взаимодействию.

Чтобы запустить все эти элементы в движение и оживить их, Риветт использует «Историю тринадцати» Бальзака. Благодаря этому произведению и «Охоты на Снарка» Кэрролла, с помощью которой псевдо-глухонемой Колен (Жан-Пьер Лео) приходит к мысли о заговоре, актёры начинают играть более взаимосвязанно. Попытки Колена расшифровать эти послания, как и попытки зрителей разгадать технику фильма, по иронии судьбы, вновь оживляют, пусть и слабую, связь между несколькими параноидальными вселенными. Далее сюжет усложняется из-за попыток шантажа со стороны ещё одного маргинального персонажа — Фредерик (Жюльет Берто), чьи меркантильные интересы приводят к заговору против самих заговорщиков.

Если то, что делает Риветт, становится «открытым» благодаря концепции фильма, как совместного предприятия, в этом также есть заслуга бесконечных возможностей монтажа. «Призрак» — это фильм «на полях» (*en marge*), созданный из того же материала, что и *Out 1*, только в три раза короче и с целью быть совсем на него не похожим. Своими отличиями фильм вызывает у зрителя множество толкований, приучает к терпению, к непривычным временным смещениям и ракурсам, к абсолютно независимым друг от друга одинаковым «вырезкам»

из реальности — так Риветт принимает современные тенденции поражающей недосказанности. В «Призраке» он открыто выступает против всех общих принципов, включая свои собственные, и таким образом раскрывает сюжет (представленный, как заговор и повествование).

Ещё более радикальным является тот предельный уровень, которого достиг Риветт, обходясь без привычной в фильмах системы координат. Его исследования вполне в духе своего времени, когда мир больше не представляется ясным и понятным, когда произведение больше не имитирует реальность, а *конструирует* её. Таким образом предполагаемая роль «Призрака» в «Париже и его двойнике» отсылает нас к Арто («Театр и его двойник»). Подобно Арто, Риветт создал «нетеологическое пространство» (Деррида), которое не приемлет диктата текста или автора. Здесь принятый актёрский жест и голос беспрепятственно обретают творческую свободу. В отличие от репетиций «Андромахи» в «Безумной любви», в постановках «Семеро против Фив» Мишель Моретти и «Прометея прикованного» Мишеля Лонсдаля нет неуклонного движения к представлению, скорее, напротив — тренировка и опыт приводит актёров к раскрытию их собственного актёрского потенциала.

Театр был основным для Риветта, потому что, как он сам заметил, именно в театре правда и ложь вступают в борьбу. Вымышленный сюжет — это зеркальное отражение, которое застывает и растворяется, чтобы показать, насколько важны на сцене чувства, которые исходят от зрителя. «Призрак» — это больше размышление об актёре и о его естественной способности порождать вымысел, связывать значения. И это размышление захватывает зрителя, и от него он может пробудиться с помощью критики в пост-брехтовской манере, взыскивая только

за ошибки, неуверенность и трещины на поверхности. И лишь нарушение искусственности и изменение сюжета может приблизить фильм к вымыслу. А признание того факта, что фильм не «работа», что в нём есть все вопросы, но нет ответа даже на один из них, может объяснить нам отсутствие сосредоточенности на этом вымысле.

Это представление как бы заменяет чувственные ощущения зрителя. Как сказал Риветт, оно берёт на себя всю тяжесть значимости, как «статуя, здание или огромный зверь». А постоянное использование ближе к концу «Призрака» кадров площади Италии (*Place d'Italie*), как и чёрная страница в «Тристраме Шенди», вызывает в нас сильный интерес тем, что исключает возможность задавать вопросы. Эта дразнящая, ускользающая деталь действует как своего рода фильтр, пробуждая наше критическое и творческое сознание. Именно эта мистическая тьма в вымысле приводит к эротическому партеногенезу в фильме «Селин и Жюли».

**Гилберт Адэр.** Очарование фильма «Селин и Жюли» не в последнюю очередь связано с тем, что его «сюжет» трудно определить. Те критики, которым приходится справляться с такой задачей, могут только надеяться на ненадёжную защиту в виде кавычек, чьи сходства с поднятыми бровями никогда не были так уместны. Ибо весь фильм, подобно сну, заключён в кавычки; как и сон, этот фильм — анаграмма реальности, и сколько зрителей — столько и толкований, как в случае пятна Роршаха, с которым фильм словно делит те же любопытные контуры. Так или иначе, фильм этот о том, как в размеренную жизнь Жюли (Доминик Лабурье), библиотекарки, которая живет на Монмартре, однажды вторглась Селин (Жюльет Берто),

женщина-маг, которая даёт представления в дешёвом ночном клубе. После краткого флирта (настолько чувственного, насколько нам это может показаться) девушки начинают совместную жизнь, и вот только тогда начинается фильм. У Селин есть своя история — но может она её выдумывает? — о доме, где она работает медсестрой, ухаживая за маленькой девочкой, вокруг которой суетится странное трио, состоящее из двух призрачных молодых женщин (Бюль Ожье и Мари-Франс Пизье) и не менее «нереального» джентльмена (Барбет Шрёдер, который также является и продюсером фильма).

На следующее утро, как можно догадаться по названию фильма, Жюли уезжает и её принимают в таинственном доме, а позже она выбирается оттуда — совершенно ошеломленная, с конфеткой во рту и её подбирает такси, как «Роллс-Ройс» Принцессы в «Орфее». Пробуя конфеты, вкус которых после посещения этого дома им нигде больше не приходилось пробовать, Селин и Жюли готовы, в состоянии странного «личного отношения», увидеть в ситуации драму, раскрыть тайну, и ближе к весёлому и тревожному концу, изгнать всех бесов.

Все страньше и страньше, как говорила Алиса. И в этом фильме мы сталкиваемся с такой же логикой, как и в шедевре Льюиса Кэрролла. Для того, чтобы внести какой-то смысл в это местами импровизированное повествование, сам зритель тоже должен быть готов к импровизации, постоянно обновлять своё восприятие и никогда не останавливаться на одном месте, делая удобный вывод о том, что это точно комедия, мистика, или даже фэнтези. События в этом фильме не просто развиваются линейно, как это показано; каждое действие приводит к последующему — как и в «Алисе в стране чудес», когда Алиса плачет и от её слез натекает лужа, а после вымокшие в



ней животные бегут друг за другом, чтобы обсохнуть. Поэтому «процесс» повествования ведётся так, чтобы быть преподнесённым зрителю с правильной точки зрения и побудить его следовать за ним.

В этой погоне за смыслом фильма зрителю помогают как кинематографические аллюзии (Кокто, Минелли, «Маргаритки» Хитиловой), так и литературные — вспоминается Генри Джеймс, запутанные игры которого вдохновили на необычное соединение новелл «Что знала Мейзи» (*What Maisie Knew*) и «Поворот винта» (*The Turn of the Screw*), Борхеса и даже Кафку. А конфетка не только интерпретирует по-новому произведения Пруста (в этом контексте стоит упомянуть, что имя маленькой девочки было Мадлен (*Madlyn*), что отсылает не только к прустовским «мадленкам» (*madeleine*), но и к уместному здесь «безумию» (*madness*)), но и становится своего рода «посредником» между настоящим и прошлым, «заморской страной», в которой, как писал Л. П. Хартли, «ничего не делается иначе». Для этой страны Риветт и Эдуардо де Грегорио нашли идеальный язык, язык деликатно-высокопарный и *старомодный*, особенно когда на нём в стиле мультипликационных героев говорят две героини фильма (в частности Жюльет Берто, которая замечательно копирует Твити (*Tweetie*)); в последнем эпизоде в доме действие похоже на какой-то ужасный гибрид анимационных фильмов Текса Айвери и его же представлений.

Фильм «Селин и Жюли» похож на игру танграм, китайскую головоломку, в которой у игрока есть семь разных элементов — пять треугольников разной величины, квадрат и параллелограмм (в фильме это три «призрака», маленькая девочка, конфетка и сами Селин и Жюли) — и из этих частей можно получить бесчисленные варианты фигур, самая сложная из кото-

рых — правильный квадрат. Но, как знают все, кто играл в эту игру — это трудно, но возможно.

**Джонатан Розенбаум.** Как планировался фильм «Селин и Жюли»? Какой был первоначальный мотив?

**Жак Риветт.** Мотивом было просто желание делать кино. Чтобы уйти от того уныния, в котором мы все пребывали, попытаться сделать фильм с минимальным бюджетом, чтобы, как мы надеялись, развлечь людей. Дело в том, что опыт с *Out 1* оказался не очень удачным, так как со стороны публики не было восторженного принятия этого фильма. И его почти невозможно было показать. А между тем, у нас тогда был другой проект — «Феникс», который мы не могли реализовать, так как он был слишком дорогим. В этом проекте также участвовала Жюльет Берто. Когда мы год назад поняли, что у нас не получится осуществить этот проект, я однажды вечером поговорил с Жюльет, и мы решили сделать что-нибудь другое, что будет в отличие от этого проекта дешёвым, легко осуществимым, а также будет восприниматься как развлечение. Первой мыслью было свести Жюльет и Доминик, которые уже были подругами, я часто видел их вместе.

**Джонатан Розенбаум.** В «Селин и Жюли» есть какое-то голливудское ощущение, и этим он серьёзно отличается от ваших ранних фильмов.

**Жак Риветт.** Да, но таким был Голливуд двадцать лет назад — и уж точно не сейчас. Такое сходство мы нашли в конкретных деталях, таких как, например, интерьер дома. Вопреки тому, что думают некоторые критики в Каннах, наши амбиции скорее были направлены не на пародию, а на стилизацию под

старомодное кино. Например, это касается использования широкого формата и глубинной мизансцены. Во время съёмки я думал, что этот фильм чем-то похож на фильмы *RKO* пятидесятых, но в цвете — как те фильмы, которые более или менее успешно подражали фильмам Уайлера. Между 1945 и 1950 годами наблюдалась тенденция в использовании глубинной мизансцены, в частности на *RKO* — это было влияние Грегга Толланда. Прорабатывая детали, мы подумали о некоторых американских фильмах. Например, ближе к концовке, была мысль перейти на фарс. На самом деле мы продумали всё немного в стиле Хоукса, хотя реализовали это иначе, не так, как это сделал бы он. Приходит на ум одна из любимых фраз Хоукса о том, что когда он уже нашёл тему, он в первую очередь старается сделать по этой теме комедию, а потом, когда ему это не удаётся, фильм становится серьёзным. Поэтому я решил, что концовка будет полностью открытой; она могла бы быть очень драматичной или же такой, какой мы бы захотели её сделать. Мне же хотелось закончить всё фарсом, так как это казалось более увлекательным.

Но есть в фильме несколько сцен, в которых я хотел бы много всего подправить, потому что они были сделаны для того, чтобы привлечь зрителя и чтобы на них обратили внимание — и мне нужно было подправить в этом фильме намного больше всего, чем в «Безумной любви» или в *Out 1*. А как только вы начинаете подправлять, вам приходится думать о том, что сделал бы Хичкок в подобных обстоятельствах. Но мы честно старались следовать хичкоковским принципам только три или четыре раза. Первые пятнадцать минут мы хотели показать в студии сцены на Монмартре, как и в фильме «Американец в Париже» [Винсенте Миннелли] (*An American in Paris*,

1951) — вот почему мы использовали второе название «Призрачные дамы Парижа» (*Phantom Ladies Over Paris*), которое, если пожелаете, можно считать также названием «внутреннего» фильма<sup>122</sup>.

**Джонатан Розенбаум.** На вас оказали влияние какие-либо мультфильмы?

**Жак Риветт.** О, да, определённо. Но мультфильмы были важной идеей только в самом начале. Если бы у нас было больше денег и времени, мы бы развивали эту идею более систематически. Хотя, возможно, ничего бы не изменилось. Об этом всё время думали и сами актрисы, особенно Жюльет. Все, что она делает — очень визуально и буквально. Все её движения — в ритме стаккато. И даже то, как она ходит и ест конфету.

**Гилберт Адэр.** Как и в фильмах Фейяда<sup>123</sup>?

**Жак Риветт.** Вовсе нет. Я не думаю, что фильм снят в стиле Фейяда. Сцена с девушками в чёрных обтягивающих костюмах была просто гэгом, который длился всего тридцать секунд.

**Гилберт Адэр.** Но вся идея фантазий на открытом воздухе...

**Жак Риветт.** Да, но всё это оттого, что мы были сломлены. Это совсем не входило в теоретическую задумку. Когда мы

---

122 Эдуардо де Грегорио сообщил мне, что концепция фильма сформировалась благодаря фильму «Артисты и модели» Фрэнка Тэшлина (*Frank Tashlin Artists and Models*, 1955), который он смотрел с Риветтом на протяжении лета 1973 года — *примечание Джонатана Розенбаума.*

123 Гилберт Адэр намекает на схожесть образов Селин и Жюли (сцена побега на роликовых коньках) с героиней фильма Луи Фейяда Ирмой Веп (см. поясняющую фотографию) — *примечание переводчика.*

искали дом, мы хотели, чтобы он был очень уютным. Вообще-то это был вполне нормальный дом, но мы снимали его таким образом, что он кажется немного неестественным. Нам повезло, что мы нашли там кошек. Мы их туда не приносили. Все кошки были в фильме потому, что они просто были там.



*Вверху фотография со съёмок –  
Доминик Лабурье (Жюли) и Жюльет Берто (Селин)  
Внизу – Мюзидора (настоящее имя – Жанн Рок)  
в роли Ирмы Веп из фильма Луи Фейяда «Вампиры»*

**Джонатан Розенбаум.** И когда начал осуществляться сценарий?

**Жак Риветт.** На самом деле сценария никогда и не было. И что, в конце концов, есть сценарий? Это — спланированный

фильм, или, напротив, что-то написанное, а затем и реализованное? Я так больше не делаю — со времён «Безумной любви» — и у меня нет желания делать это снова. Мы начали с исключений: мы не хотели снимать серьёзный фильм; мы не хотели снимать фильм о театре, потому что делали это слишком часто; мы не хотели, чтобы в фильме были отображены текущие события или что-то связанное с политикой. Но у нас действительно было такое желание с самого начала — снять что-то близкое к комедии и даже такую откровенную комедию дель арте (*commedia dell'arte*). И первое, к чему мы приступили после двухчасового обсуждения, было поиски имён персонажей. И в этот вечер мы на этом и остановились. Так что это была наша отправная точка — найти имена Селин и Жюли...

Первый этап состоял из разговоров с Доминик и Жюльет, и сами девушки довольно быстро создали своих персонажей. Потом возникла идея об их встрече, о том, как они нашли друг друга. Но потом был этап — после первых тридцати минут уже готового фильма — когда у нас не было чёткой идеи, когда всё рассматривалось как возможное. Около двух недель мы сомневались насчёт Эдуардо [де Грегорио], который к этому времени присоединился к нам. Мы уже почувствовали, что вторая история была необходимостью — для связи с первой; в неё я захотел включить Бюль [Ожье] и Мари-Франс [Пизье], чтобы появилась ещё одна женская пара, как в противоположность первой, так и в дополнение к ней. Но мы совсем не знали, какой будет вторая история и каким способом нужно будет связать её с первой — над этим нам пришлось поработать больше всего. Всё делалось приблизительно, на ощупь. И тогда Эдуардо предложил нам роман Генри Джеймса [«Другой дом» (*The Other House*)], с которого мы и начали, хотя сам он его не читал, а только слы-

шал о нём. На самом деле, никто из нас не читал этот роман, потому что мы не смогли его найти. Эдуардо читал только сценарий, что было, очевидно, очень скучным занятием; а сам я недостаточно хорошо читаю по-английски.

Мы не хотели, чтобы это было похоже на реальное расследование и стремились следовать менее реалистичным принципам. Мы думали о многом, например об «Изобретении Мореля» Адольфо Бией Касареса. И мы были по-настоящему рады в тот день, когда нащупали движущий принцип, и когда нас посетила идея о конфетке. Ибо это было именно тем, что позволило нам соединить все части.

**Джонатан Розенбаум.** Когда же вы сняли сцены в доме?

**Жак Риветт.** Ближе к середине съёмок. Сначала мы хотели сделать это позже, но потом, из разных практических соображений — так как обе девушки должны были говорить о доме в совместных сценах,— нам пришлось снять эти сцены раньше. В целом съёмка состояла из трёх частей: сначала мы сняли более или менее всё основное, что было связано с первой частью фильма — все сцены снаружи (погоня и так далее) и «приложения» (кабаре), потом сцены в доме и в конце всё то, что происходило в квартире Жюли.

**Джонатан Розенбаум.** Почему вы решили придерживаться сценария, а не отдатся полностью импровизации после своего опыта с *Out 1*?

**Жак Риветт.** «Селин и Жюли» и *Out 1* похожи друг на друга, хотя заканчиваются совсем по-разному. В *Out 1* была канва, и по ней вышивался рисунок грубой импровизации. Но

и в этом случае я был не один: я делал это с другом, который был также и помощником режиссёра, с Сюзанн Шиффман. Во всяком случае мне нравилось иметь кого-то похожего на арбитра рядом с собой, кого-то кто не судит, а просто имеет свои суждения обо всем. В такой роли почти с самого начала был и Эдуардо. Но я не просил его быть моим сценаристом. Я хотел, чтобы он просто пришел и поговорил с нами наравне, и он присутствовал на всех съёмках.

**Гилберт Адэр.** Значит вы не хотели, чтобы кто-либо написал диалог, происходящий в доме?

**Жак Риветт.** Не очень. Может быть совсем немного. Когда ведутся такого рода дискуссии, всегда полезно иметь рядом нескольких людей, которые могли бы перетасовывать идеи. Эдуардо уже приходилось работать с Сюзанн Шиффман над проектом «Феникс», и мы привыкли к обсуждениям в неофициальных условиях. Это была отнюдь не работа. На самом деле, во время съёмок Эдуардо полностью написал две сцены, ну а всё остальное мы сделали вместе. Нам нужно было написать сцены, происходящие в доме — те, в которых участвовали две девушки, в основном были написаны самими актрисами. Их диалог не сформировался окончательно, это было вроде канвы, по которой мы после импровизировали. В итоге у нас появилось много определённых идей, и мы не могли только импровизировать. У нас выработалась система репетиций в доме, так что мы должны были всё зафиксировать в письменной форме. Я, Мари-Франс, Бюль и Эдуардо выписали основные сцены, но именно Эдуардо написал весь монолог Бюль, когда она истекает кровью, и сцену с Мари-Франс и Барбетом [Шрёдером] сразу после этого монолога.



**Гилберт Адэр.** В *Out 1* есть прямые ссылки на «Охоту на Снарка», и весь фильм «Селин и Жюли» пропитан духом Льюиса Кэрролла. Какую роль сыграла «Алиса в стране чудес» в концепции этого фильма?

**Жак Риветт.** Мы подумали об этом в первой сцене. Нам хотелось, чтобы то, как убегает Жюльет от сидящей на скамейке в парке Доминик, напоминало эпизод с Белым Кроликом. Идея состояла в том, что Доминик пойдет по её следу, и они вместе попадут не в кроличью нору, а в мир фантазий.

**Джонатан Розенбаум.** Почему вы выбрали такое название фильму *Out 1*?

**Жак Риветт.** Потому что нам не удавалось найти какое-либо название. Тут нет смысла. Это всего лишь этикетка.

**Лорен Седофски.** А «Призрак»?

**Жак Риветт.** Я хотел, чтобы короткая версия имела своё собственное название. И я его серьёзно искал. И пусть было слишком много версий — в конце не осталось ни одной.

**Гилберт Адэр.** Насколько *Out 1* был доступен для зрителя?

**Жак Риветт.** Нужно отметить, что мы не задумывали снять двенадцатичасовой фильм. У нас была идея разделить фильм на части для показа по телевидению, что, как я сейчас понимаю, обернулось бы катастрофой. Идеальный вариант просмотра этого фильма был бы его просмотр с делением на главы; так, например, можно было поступить с длинным романом в тысячу страниц. Но даже тот, кто читает книгу очень бы-

стро (не так, как в моём случае), не прочтёт её за один присест — он отложит её, прервётся для обеда и тому подобное. Было бы идеальным увидеть весь фильм за два дня, что позволило бы вникнуть в суть, проследить за развитием — с возможностью в процессе сделать четыре или пять остановок.

**Гилберт Адэр.** И какой была реакция в Гавре, когда фильм был представлен в таком виде?

**Жак Риветт.** Конечно, длина меняет всё. И реакция была более выразительная, субъективная и индивидуальная, чем при просмотре фильма обычной длины. Некоторые ушли до того, как он закончился, кое-кто пропустил начало; а среди тех, кто просмотрел его от начала и до конца, были люди, которые воспринимали фильм как тест на выносливость или которые были временно им увлечены. Но в любом случае, нельзя было так судить об этом. А после того как преодолевались первые четыре часа, в основном появлялось желание посмотреть всё до конца. Но это было поверхностным решением, так как пропадали все наши критерии хорошего и плохого и оставалось лишь ощущать длительность фильма. По некоторым причинам я считаю это провалом, но после определенного количества часов, сам смысл успеха и провала постепенно сводится к нулю. Те идеи, которые я не смог осуществить в «Призраке», хорошо проявились в более длинной версии. А связь между актёром и зрителем в *Out 1* была совсем иной, потому что там актёры были больше участниками, а не персонажами. Там было намного больше сцен, в которых мы сильнее чувствовали импровизацию, даже принимая во внимание ошибки, сомнения и повторы. То же самое, но в меньшей степени, было и в «Призраке», потому что мы считали, что в нём больше выдуманных персо-

нажей. В более длинной версии драматические события происходят с бóльшим отрывом, а между ними — длинные, лишённые драматизма, места.

**Гилберт Адэр.** Как вы думаете «идеальный» зритель — это тот, кто видит в актёре всего лишь актёра или же кто...

**Жак Риветт.** Нет, это тот, кто сам участвует в фильме. Хотя «идеального» зрителя просто не существует. И когда кто-то смотрит фильм во второй раз, он делает это уже иначе. По крайней мере, это то, что интересует меня при повторном просмотре фильма. Во всяком случае, что касается «Призрака», этот фильм нужно посмотреть больше одного раза. Для первого раза он слишком сложен, в нём слишком много информации. Но, с другой стороны, «Селин и Жюли» — фильм, который понятен с первого раза. Но, возвращаясь к заданному вопросу, «идеальный» зритель — это тот зритель, который соглашается участвовать в вымысле: это то малое, что можно требовать от зрителя. Когда я хожу в кинотеатр, я обожаю фильмы, которые втягивают меня в свой сюжет, хотя это и происходит не так часто. Но когда развиваются действия в «Призраке», этот так называемый «идеальный» зритель должен постепенно осознавать в течение последней трети или четверти фильма, что на самом деле вымысел в нём — ловушка, что он полностью искусственный во всех смыслах слова, что в нём много трещин, и что он — всего лишь способ достижения цели.

**Джонатан Розенбаум.** Насколько необходимо просмотреть *Out 1* перед тем, как переходить к «Призраку»?

**Жак Риветт.** Когда мы работали над «Призраком», мы старались сделать его настолько отличным от *Out 1*, насколько

это было возможно при работе с таким же материалом. И хотя я думал, что у нас всё получится — ничего не вышло, так как было много того, что мы не могли изменить. В основном этот четырёхчасовой фильм совсем немного напоминает двенадцатичасовую версию. Но с другой стороны первый и последний час были совершенно разными. Различия были не столь явными — мы не могли изменить последовательности, так как в этом случае получилось бы нечто, схожее с работами Роб-Грийе, чего я не хотел. Там, конечно же, время ощущается совсем иначе, так как в длинной версии первые три или четыре часа почти ничего не происходит — всего лишь документальные наблюдения двух театральных коллективов, то, как Жан-Пьер [Лео] раздаёт конверты на Елисейских полях или же различные мелкие кражи, совершённые Жюльет [Берто]. Что касается *Out 1* — фильм заканчивается очень долго, и каждый актёр там более или менее «разрывается на куски» перед камерой. Но сохранить всё это было невозможным, так как весь интерес заключался в общей продолжительности каждой сцены. Но вопреки тому, что думает большинство, сейчас можно больше всего понять не в длинной, а в короткой версии.

Я надеялся снять не один, а несколько фильмов нормальной длины, по одному фильму на каждого актёра, но мы всё время приходили к тому, что было необходимо связать их вместе. А когда мы начали работу над «Селин и Жюли», у нас были намерения снять фильм нормальной длины. Нам даже пришлось подтвердить это в нашем соглашении. Но нам не удалось сделать это. Может в следующий раз нам удастся снять фильм, который будет длиться час и пятнадцать минут!

**Лорен Седофски.** Что означают слова «Париж и его двойник» в начальных титрах «Призрака»?<sup>124</sup>

**Жак Риветт.** Я хотел, чтобы два названия указывали на то, что фильм был снят в апреле-мае 1970 года, и это для меня было очень важно, так как в диалогах было много аллюзий к этому периоду. Следовало пояснить, что тридцать человек встретились и общались в течение некоторого времени до мая 1968 года, когда всё изменилось, и они, вероятно, расстались.

**Джонатан Розенбаум.** В конце «Парижа» был вставлен быстрый кадр с Сеной в Париже. Был ли этот кадр как-то связан с теми повторяющимися кадрами площади Италии в конце *Out 1*?

**Жак Риветт.** Нет. В «Париже» это было своего рода психологическим воспоминанием с целью напомнить более раннюю сцену на мосту Искусств (*Le pont des Arts*), в то время как в *Out 1* кадры площади Италии были вставлены без какого-либо психологического смысла, просто для дополнения сцены — это было своего рода визуальное отсутствие, как бывает, когда слышно тишину в современной музыке. Показывать вместо этого так долго пустой экран было бы просто невозможно. Я думаю, это выглядело бы угнетающим.

---

124 Действиям в «Призраке» предшествуют три вступительных титра следующего содержания:

1 титр: «Предположения — Место действия истории:» (*Hypothèses — lieu de l'histoire*:);

2 титр: «Париж и его двойник. Время:» (*Paris et son double — temps de l'histoire*:);

3 титр: «Апрель или май 1970 года. Смысл истории:» (*avril ou mai 1970 — sens de l'histoire*:) — примечание Джонатана Розенбаума.

**Лорен Седофски.** И в том, и в другом фильме используются также стоп-кадры...

**Жак Риветт.** Между ними нет какой-либо связи. Сцена с финской моделью в «Париже» мне абсолютно не понравилась, и стоп-кадры были вставлены только потому, что материал, который мы отсняли, оказался непригодным. Но с другой стороны, стоп-кадры в «Призраке» были результатом нашей наивной веры в то, что двенадцатичасовая версия будет показана по телевидению как сериал в восьми эпизодах, каждый длительностью полтора часа. Поэтому в начале каждого эпизода мы использовали примерно пятнадцать стоп-кадров, как визуальный ряд, обобщающий предыдущий эпизод. Это не отдельные кадры, а фотографии, снятые на площадке<sup>125</sup> — когда мы работали с более короткой версией, их монтирование длилось пять с половиной часов. Затем, чтобы получить более коммерческую версию, мы использовали эти кадры с целью получить сжатый вариант, подобно тому, как Жан-Люк использует всё больше и больше титров в таких своих фильмах, как «Китайнка» (*La chinoise*, 1967). Каждый раз, когда у него возникала проблема с монтажом, он прибегал к титрам. Но, в конечном итоге, мы потратили больше времени на эти фотографии, чем на что-либо ещё, потому что с самого начала здесь было множество возможностей. Мы хотели, чтобы связь между фильмом и кадрами была не слишком очевидной, но и не слишком отдаленной и поэтому было очень трудно найти правильное решение.

Затем мы добавили к этим стоп-кадрам звук. Они не срабатывали без звука, потому что тишина прерывалась слишком громкие или же еле слышные шумы. Тишина не производила нужного нам эффекта. Мне нужно было нечто полностью ис-

---

125 Фотограф на площадке — Пьер Зюкка — примечание переводчика.

кусственное: у нас были лишь звуки разрозненных частот, как будто произведенные механизмом, а это обрывало повествование — иногда сообщая о чём-то или напоминая то, что мы уже видели или ещё увидим, а иногда и просто так. А ведь были ещё эти кадры из сцен, особенно ближе к концу, которые не входили в сам фильм и, откровенно говоря, являлись чем-то совершенно непонятным.

**Джонатан Розенбаум.** Считаете ли вы, что «поиск смысла», который создаёт напряжение в «Призраке» и во всех других ваших фильмах, полностью завершается в «Селин и Жюли»?

**Жак Риветт.** В комедиях мы притворяемся, что решаем проблемы. А в не-комедиях всё заканчивается без их решения. Но для меня найти решение в конце фильма не является очевидной необходимостью. И хотя, в конце концов, в последней сцене девушки обменялись ролями — это был, конечно же, всего лишь пируэт<sup>126</sup>...

**Лорен Седофски.** Можно ли сказать, что тема поиска в ваших ранних фильмах в фильме «Селин и Жюли» приняла более формальный вид?

**Жак Риветт.** Здесь всё дело в содержании фильма. Позвольте добавить, что для меня всё остаётся таким же, как и в других фильмах. Ведь даже в «Париж принадлежит нам» и в *Out 1* (исключением был только фильм «Безумная любовь») мы прошли тем же путём: начиная с определённого количества

---

<sup>126</sup> Колен, персонаж Жана-Пьера Лео в *Out 1* (7 часть, диалог с Сарой (Бернадетт Лафон)) произносит такую реплику: «Я выполняю пируэты» — *примечание переводчика.*

персонажей, с определёнными связями между ними, мы подошли к стадии осуществления проекта, где было очень мало драматического действия. У персонажей свои связи, они встречаются и тому подобное, но на самом деле они принадлежат разным мирам. А потом наступает этап — как в «Селин и Жюли», так и в других фильмах — иногда уже слишком поздно. Когда используется тема, которую я всегда вижу в самом начале как фон и какой-то механизм, а не как основную мотивацию для фильма. Это чисто повествовательный механизм. Просто случилось так, что, когда я написал «Париж», этот механизм стал для меня очень важен: эта вымышленная Организация, которая появилась там, чтобы связать все элементы и стать более важной, чем я планировал.

Но в *Out 1* я уже был более осторожен, так как мысль о «Тринадцати» возникла довольно поздно. Долгое время мы думали, что персонажи никогда не должны встретиться и что, скорее всего, там будет пять или шесть совершенно разных историй. Мы просто этого не знали. Тем не менее, у меня была мысль о том, что что-то должно их свести — и это была «История тринадцати». Но это был всего лишь механизм. В «Париже» и даже, более того, в *Out 1* я не воспринимал всерьёз мысль о поиске смысла. Идея о встрече была очень кстати, но она не срабатывала в каждом фильме, так как они были фильмами о поиске. Я пытался, но не смог объяснить людям в процессе действий в фильме, что этот поиск никуда не ведёт: в конце «Парижа» мы обнаружили, что Организации не существует и чем больше мы работали над *Out 1*, тем становилось более очевидным, что той новой организации из тринадцати человек, которая, казалось, уже была сформирована, никогда на самом деле не было. Были одни лишь неясные беседы персонажей-идеали-



стов без какого-либо социального или политического смысла. И каждый раз в первой части мы разрабатывали историю о поиске, а во второй постепенно её уничтожали.

Для меня фильм «Селин и Жюли» не очень-то отличен от других, и единственное, что его отличает — это то, что в нём мы решили сделать бóльший акцент на его комедийной стороне. На мой взгляд, *Out 1* тоже своего рода комедия. Но в «Призраке» эта сторона менее заметна, потому что от сжатости добавлялось намного больше драматизации. И даже то, что мы импровизировали, привело к атмосфере психодрамы, и здесь было больше возможностей показать сцены с агрессией и насилием. Вообще-то очень сложно показать нечто уязвимое. Показать насилие — самый простой для этого способ: это именно то, что происходит в театре на протяжении последних пятнадцати лет. В мире нет ничего более простого, чем кататься по земле. Поэтому после опыта с *Out 1*, в «Селин и Жюли» мы приложили больше усилий, чтобы это контролировать, и мы, насколько это было возможно, оставались в рамках комедии. Определённые сцены с Доминик и Жюльет стали намного более драматичными, чем мы ожидали — что было просто прекрасно, потому что это были всего лишь короткие эпизоды. Но в этом фильме было не больше «правды», чем в других. Единственная правда была в актёрском составе и в самих актёрах.

**Гилберт Адэр.** Тем не менее можно заметить, что нечто, что вы называете механизмом как в «Париже», так и в *Out 1* — идею заговора — очевидно задает саму тему.

**Жак Риветт.** Думаю, я мог бы найти другой механизм. Но в *Out 1* я хотел не повторять «Париж», а подойти к нему с критической точки зрения. Когда я решил использовать «Исто-

рию тринадцати», у меня было желание раскритиковать «Париж» — таким способом я попытался более ясно показать тщетность такого рода утопических идей, которые хотят взять верх в обществе. Всё это начинается увлекательно и заманчиво, но в процессе фильма становится бесполезным.

\*\*\*

**Джонатан Розенбаум.** Стал ли вам интересен импровизационный театр после вашего опыта постановки «Монахини» на сцене<sup>127</sup>?

**Жак Риветт.** Нет. Мне дали возможность поставить «Монахиню» на сцене, но её постановка не была очень удачной. К счастью, была Анна Карина, которая хотела играть главную роль. Она сделала пьесу более интересной, без неё всё было бы весьма неудачным. В любом случае, это было полностью традиционное театральное произведение. Для меня театр гораздо более важен, как причина для фильма, как метафора *игры (jeu)* и место встречи для взаимодействующих актёров.

**Гилберт Адэр.** А что сейчас для вас значит фильм «Монахиня»?

**Жак Риветт.** Я его давно не пересматривал. Он далеко не так успешен. В этом фильме мне было предоставлено множество возможностей, но их было всё же недостаточно, и это было хуже всего, а потому снять её было более сложным делом. Если снимается современный фильм, то можно обойтись малым бюджетом, но, так как это костюмированное кино со сце-

---

<sup>127</sup> Постановка выполнена в 1963 году в студии Елисейских Полей (*Studio des Champs-Élysées*) за два года до того, как Риветт снял фильм по новелле Дидро — примечание Джонатана Розенбаума.

нарием,— тут у нас были одни проблемы. Во время съёмок мы были полностью заняты проблемами с декором и костюмами, которых у нас не было... нам приходилось притворяться, чтобы создать иллюзию. Это были очень сложные съёмки и, кроме того, я слишком долго вынашивал в себе эту идею. Сказав это, я должен буду однажды стать постановщиком костюмного фильма<sup>128</sup>. «Монахиня» может показаться нехарактерной работой, но не для меня.

**Джонатан Розенбаум.** Кажется, что в фильме есть что-то от Брессона ...

**Жак Риветт.** Возможно, что это так, но совсем не это было моей целью. Я был более амбициозен. *Toutes proportions gardées* (условно говоря), это была моя идея — снять фильм в духе фильмов Мидзогути. Была сделана попытка снять фильм с более длительными кадрами или даже снять его план-эпизодами с помощью подвижной камеры и довольно стилизованного представления. Таким образом я задумал снять театральный фильм. Но по той причине, что у нас не было больше времени и однородного актёрского состава, театральная версия была воспринята всеми как неудачная. Надо учесть, что это театральный стиль игры, и здесь есть прямая связь между мизансценой и камерой. Но тут потребовалось бы больше времени для репетиций, ведь к каждому актёру нужно подойти с различных профессиональных точек зрения.

---

128 На самом деле, проект Риветта «Феникс» (*Phénix*) — костюмированный фильм, действие в котором разворачивается в конце девятнадцатого века, а Жанне Моро в нём была отведена главная роль — примечание Джонатана Розенбаума. По поводу «Феникса» см. сноску 105 — примечание переводчика.

**Джонатан Розенбаум.** Что касается фильмов других режиссёров... Что скажете о *American Underground*?

**Жак Риветт.** Я видел совсем мало и хотел бы посмотреть намного больше. Мне есть что покритиковать в таком кино, которое у меня ассоциировалось с режиссёрами, чьи фильмы меня совсем не интересовали, как фильмы Кеннета Энгера (*Kenneth Anger*) или некоторые старые фильмы Кёртиса Харрингтона (*Curtis Harrington*). Совсем недавно я начал смотреть совершенно другие фильмы: два фильма Майкла Сноу (*Michael Snow*), которые меня очень заинтересовали — «Туда-сюда» (<—>/*Back and Forth*, 1969) и «Центральный регион» (*La région centrale*, 1971), хотя они вообще мало связаны с тем кино, которое снимаю я. Меня также очень поразили фильмы Кен Джейкобса «Том, Том — сын дудочника» (*Ken Jacobs Tom, Tom, the Piper's Son*, 1969) и Питера Кубелки «Наше путешествие в Африку» (*Peter Kubelka Unsere Afrikareise*, 1966).

**Джонатан Розенбаум.** А что вы думаете о современном французском кино?

**Жак Риветт.** Не знаю что сказать. Меня очень интересовали фильмы Гарреля 1968–69 годов, когда он создавал все свои важные фильмы один за другим. И Тати тоже был просто великолепен. Но если мы будем обсуждать более авторитетных режиссёров, тех, кем я восхищаюсь — их довольно много. Всё зависит от момента: шесть месяцев назад я бы назвал Феллини, но «Амаркорд» (*Amarcord*, 1973) был как холодный душ после оригинальных «Сатирикона» (*Fellini — Satyricon*, 1969) и «Рима» (*Roma*, 1972). Могу упомянуть последние фильмы Янчо... И Штрауба. Великолепен также самый последний фильм Брессона [«Ланселот Озёрный»/*Lancelot du Lac*, 1974].

А [Вернер] Шрётер (*Werner Schroeter*), который мне вначале не понравился, начинает заинтересовывать меня всё больше и больше, и прежде всего «Смерть Марии Малибран» (*Der Tod der Maria Malibran*, 1972) и «Эйка Катаппа» (*Eika Katappa*, 1969). Ещё Кармело Бене (*Carmelo Bene*)... А «Стависки» Алена Рене снят просто идеально, пусть и не выходит за рамки чёткого и сложного сценария.

**Джонатан Розенбаум.** Что вы думаете о современной французской кинокритике?

**Жак Риветт.** Ничего. Мне было всё очень интересно, что начинали делать «Кайе дю синема» несколько лет назад, но всё это впоследствии стало незначительным и перешло во что-то менее интересное, но более утопичное.

**Лорен Седофски.** Видите ли вы какую-либо связь между вашими кинематографическими находками и работами таких писателей как Деррида, Кристева или Барт?

**Жак Риветт.** Я и вправду не хочу говорить об этом... (Смеётся).

**Лорен Седофски.** Но когда вы описывали механизм «Призрака», вы повсеместно использовали термины, которые пробуждают интерес к семиологической беседе...

**Жак Риветт.** Возможно тогда я был под впечатлением от книг которые читал... Но я, конечно же, не углублялся в чтение Деррида, Кристевой или Соллерса. Единственная книга, которую я прочитал полностью и продолжаю с удовольствием перечитывать,— книга, написанная Роланом Бартом, и, скорее

всего, это было связано с тем, что она самая доступная<sup>129</sup>. И автору есть что сказать конкретно о кино, как в моём случае с «Призраком», если сравнить его с «Селин и Жюли». Кое-что из написанного Бартом о кино я нахожу очень точным, потому что, как и я, он более чувствителен к таким моментам, которые не объясняются чрезмерно строгим семиологическим способом. В начале создания каждого фильма бывают чисто теоретические и весьма абстрактные стадии, когда амбиции автора одновременно очень обширны и расплывчаты. Но потом, как только начинаешь работать над практической стороной, сталкиваешься с определёнными проблемами — отношениями с коллегами, особенно с актёрами, которые следуют за ещё более определёнными проблемами со съёмкой и монтажом.

**Лорен Седофски.** Однако очевидно, что эти проблемы не разрушают четкую теоретическую структуру ваших фильмов — эту «игру элементов», «производство значений»...

**Жак Риветт.** Существует два основных способа создания фильмов. Первый — снять его в одиночку. Это авторское кино, если пожелаете — произвести нечто такое, что больше соответствовало бы мыслительной активности автора. Существует целое семейство таких режиссёров: Мурнау, Дрейер, Эйзенштейн, в каком-то смысле Годар, Брессон, Штрауб, и в определённом смысле Шрётер и фон Штернберг. Второй способ состоит в том, чтобы объединяться с конкретными людьми и делать фильмы вместе с ними. В это «семейство» входят Гриффит, Рене и Росселлини. Что касается меня, у меня нет желания снимать фильмы первым способом. Даже в «Монахине» не было абсолютной

---

<sup>129</sup> Возможно, Риветт имеет в виду книгу Барта «Мифологии» (*Mythologies*, 1957) — примечание переводчика.

мизансцены. И «Париж» на самом деле не был сделан в этом ключе, а, начиная с «Безумной любви», я понял, что такая работа постановщика (*metteur-en-scène*) меня не интересует и от скуки даже доводит до слёз.

В любом случае, я даже не знаю, как это делается. Для этого есть другие, но не я. Поэтому я искал другой метод, чтобы получить лучший результат. И для меня было решающим совпадением, что сразу после «Монахини» и всех проблем с цензурой, мне представился случай срежиссировать несколько телевизионных программ о Ренуаре<sup>130</sup>. Они были намеренно сделаны очень простыми, потому что идея состояла в том, чтобы поставить камеру прямо напротив Ренуара и просто дать ему слово, а потом показать несколько эпизодов из его фильмов. Соответственно, у нас было пятнадцать дней съёмок с Ренуаром; мы жили с ним, обедали вместе, и поэтому у нас было полно времени чтобы поговорить с ним. Потом наступили три месяца монтажа с Эсташем, в этот период у нас было время снова и снова рассматривать все возможные варианты и выбирать из них желаемые. А также смотреть фильмы, с которыми я, как мне казалось, был очень хорошо знаком и которые *a priori* не могли бы оказаться на мувиоле такими же, как фильмы Хичкока и Эйзенштейна, для которых монтаж имеет важное значение. Но, несмотря ни на что, просмотр фильмов Ренуара на мувиоле, заставил меня увидеть всё в другом свете.

### *Перевод с английского Лизы Степанян*

---

<sup>130</sup> В 1966 году за год до «Безумной любви» Риветт был режиссёром трёх программ, озаглавленных «Жан Ренуар, покровитель» для серии «Режиссёры нашего времени». Следует отметить, что Риветт работал ассистентом (*stagiaire*) Ренуара при съёмке «Французского канкана» (*French Cancan*) в 1954 году — примечание Джонатана Розенбаума.

**Jonathan Rosenbaum, Lauren Sedofsky, Gilbert Adair**

**Phantom Interviewers Over Rivette**

Впервые интервью опубликовано в *Film Comment*, Vol. 10, № 5, сентябрь-октябрь 1974. — С. 18–24.

Доступ к оригиналу интервью:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/phantomint.html>



## Интервью 6

---

Джон Хьюз

Режиссёр как психоаналитик

Интервью с Жаком Риветтом

Впервые я встретил Луиса Бунюэля и Жака Риветта на Нью-Йоркском кинофестивале в 1974 году — настоящей основой для критики этого предприятия стало то, что единственными стоящими фильмами фестиваля (несмотря на то, что Брессон тосковал, а Фассбиндер хмурил брови) были сложный и серьёзный «Призрак свободы» Бунюэля (*Le fantôme de la liberté*, 1974), а также пара эпических комедий Риветта — «*Out 1: Призрак*» (*Out 1: Spectre*, 1972)<sup>131</sup> и «Селин и Жюли совсем заврались» (*Céline et Julie vont en bateau*, 1974). Было очевидно, что финальные дифирамбы будут пропеты или Мудрому Старому Филину или же Чеширскому Коту — форма его фильмов так и осталась классической и изысканной, однако позднее, после съёмок «Призрака», Риветт превратился в одного из величайших метафизических шутников кинематографа. Луис реабилитировался с помощью «Скромного обаяния буржуазии» (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972) и в то же время проснулся после «Млечного пути» (*La voie lactée*, 1968), в то время, когда Жак погрузился в эпическую «Безумную любовь» (*L'amour fou*, 1968) с запутанными проблемами фильма «Париж принадлежит нам» (*Paris nous appartient*, 1960). Но ещё слишком рано думать о завершающих восхвалениях, может быть потому, что эти два режиссёра слишком разные. По крайней мере, одну вещь можно сказать наверняка — спустя пять месяцев я побеседовал с Риветтом, и Чеширский Кот действительно оказался Льюисом Кэрроллом в маске.

---

131 Официально фильм датирован 1974 годом — примечание переводчика.

**Джон Хьюз.** Фильм «*Out 1: Призрак*» — это осуществление в искусстве слияния фантазии с тем, что кажется нам «реальностью», или, возможно, отделение реальности от фантазии. Трудно вообразить, что придёт на ум после просмотра оригинальной тринадцатичасовой ТВ-версии. Это магическое кино, напоминающее Годара и Гриффита, сюрреальное и бесконечно реальное. Думаю, что центральную диалектику «Призрака» обнаружил Джонатан Розенбаум: это Ланг (судьба) против Ренуара (свобода).

**Жак Риветт.** О, вы можете упомянуть много других прекрасных режиссёров! И всё же принцип истории в «Призраке» появился из ранних фильмов Ланга. А кто-то, вероятно, скажет, что актёрская манера идёт от Ренуара. Когда мы начинали снимать «Селин и Жюли совсем заврались» (*Céline et Julie vont en bateau*, 1974), мы ежеминутно думали о Ренуаре и Хичкоке, но только лишь в желании дать ленте некое начальное направление. Так как природа *Out 1* — импровизационна, мы никогда не думали о других режиссёрах.

**Джон Хьюз.** Но «Призрак» выглядит более выверенным, чем «Селин и Жюли».

**Жак Риветт.** Да, конечно. Это потому, что короткая версия является результатом монтажа тщательно подобранных элементов — в отличие от тринадцатичасовой тотальности *Out 1*. Тем не менее, мы снимали *Out 1* в очень смелой манере. Мы рассказывали актёрам только существенные аспекты каждого эпизода, а всё остальное было импровизацией. По большому счёту в «Селин и Жюли» нет импровизации, так как сцены были тщательно продуманы заранее, и, что характерно, выра-

зительный нелинейный главный персонаж фильма также был полностью придуман<sup>132</sup>.

**Джон Хьюз.** Говоря о «Селин и Жюли» вы упомянули Хичкока, но были ли в фильме и другие, не менее значимые влияния? Например, стиль в эпизоде «встреча в парке» напоминает мне Николаса Рэя, хотя содержание эпизода — совершенно в духе Хоукса.

**Жак Риветт.** Это так, но мне интересно какой фильм Хоукса пришёл Вам на ум?

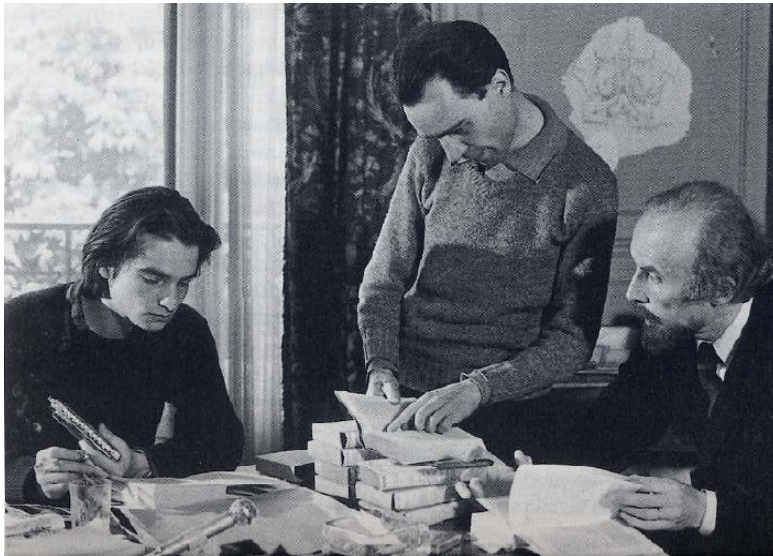
**Джон Хьюз.** Любая из его комедий в духе смены сексуальных ролей. Может, даже «Воспитание крошки» (*Bringing Up Baby*, 1938).

**Жак Риветт.** Нет, вряд ли это было осознанно. Главный принцип «Селин и Жюли» очень прост — это дух традиционной комедии. Смена ролей и костюмов, открытие другого внутри себя и так далее — свойства классической комедии и особенно комедии дель арте<sup>133</sup>, которая, может быть, повлияла и на Хоукса в «Воспитании крошки», как на меня — в «Селин и Жюли». Взаимодействие ролей, которое имеет место между двумя героинями, похоже на переодевание Коломбины в комедии дель арте.

---

<sup>132</sup> Весьма сложно сказать с какой-либо долей уверенности, но, вероятно, под «выразительным нелинейным главным персонажем фильма» Риветт подразумевает Жюли, так как, следуя одной из интерпретаций фильма, Селин является её выдумкой (см. ниже «открытие другого внутри себя» и 14-й и 15-й вопросы Интервью 4) — *примечание переводчика*.

<sup>133</sup> см. сноску 105 — *примечание переводчика*.



*Жан-Пьер Лео, Жак Риветт и Эрик Ромер в роли  
«бальзаковеда»  
(фотография Пьера Зюкка со съёмок Out 1)*

**Джон Хьюз.** Согласны ли вы с персонажем Эрика Ромера, который в фильме рассматривает тему заговоров у Бальзака как нечто подобное хичкоковскому макгаффину<sup>134?</sup>

134 Макгаффин (*MacGuffin*) — термин, который обозначает нечто, что является причиной повествования, являясь при этом нулевым объектом, то есть ценность и свойства его неважны. Альфред Хичкок, который ввёл этот нарратологический термин в кинематограф, говорил: «Не важно, что это за вещь; главное, что все хотят ей обладать». Эрик Ромер в роли знатока творчества Бальзака (*Le balzacien*) в третьем эпизоде «*Out 1: не прикасайся ко мне*» и «*Призраке*» рассказывает о том, что в «*Истории Тринадцати*» само тайное общество было в роли элемента, связующего нарратив,— оно само не действует (о нём лишь сказано в предисловии), но всё время влияет на ход повествования. Также и в обеих версиях *Out 1* тайное общество сначала не проявляется, но действие вращается вокруг него; персонажей Игора и Пьера, которые в обеих версиях *Out 1* не появляются в кадре, вполне можно считать макгаффином — *примечание переводчика*.

**Жак Риветт.** О, возможно, но это для меня очень сложный вопрос! Я не знаю!.. В любом случае, перед съёмкой *Out 1*, «История тринадцати» Бальзака была отправной точкой для меня и для актёров. Но когда началась съёмка, тогда мы и увидели, как эта история стала реальностью в отдельных персонажах и в их взаимоотношениях. В случае «Охоты на Снарка» Кэрролла всё происходило похоже — всё начиналось как шутка, а позже это произведение разбирается и снова собирается в середине импровизационного момента фильма.

**Джон Хьюз.** Но все эти элементы — больше чем случайность, так как они очень чётко связаны с вашими ранними фильмами. Вы, конечно, знаете о старой идее, что случайность равна необходимости...

**Жак Риветт.** Я не знаю, смогу ли я согласиться с этим высказыванием, как неким обобщением, но к кинематографу оно, безусловно, приложимо.

**Джон Хьюз.** Понятие случайности, невозможности предугадать присутствует в финале — наверное, в наиболее важном образе «Призрака»: Жан-Пьер Лео играет с маленькой копией Эйфелевой башни. Каждый щелчок его пальца заставляет игрушку раскачиваться, но он отказывается подсчитывать больше тринадцати колебаний — числа предполагаемых заговорщиков, которых Лео преследует. Это также символизирует фрейдовское обсессивно-компульсивное расстройство<sup>135</sup> кото-

<sup>135</sup> Обсессивно-компульсивное расстройство (невроз навязчивых состояний) — психическое расстройство, характеризующееся появлением у больного навязчивых, тревожных или пугающих мыслей (*обсессий*). Может иметь хронический, прогрессирующий или эпизодический характер. Для борьбы с обсессиями больные применяют защитные действия (*компульсии*), которые представляют собой

рое определённо относится к истерии и паранойи Колена, персонажа Лео.

**Жак Риветт.** Вообще это была не такая уж важная сцена, которая затерялась где-то в середине тринадцатичасовой версии<sup>136</sup>. Когда я начал монтаж *Out 1*, то сразу решил определить, каким будет первый и последний кадр «*Out 1: Призрак*». В то же время я понимал, что сцена с Лео и игрушкой должна быть в конце. Её смысл в «Призраке» и значение, которое мы упомянули, совершенно отличаются от эффекта этой же сцены в полной версии *Out 1*.

**Джон Хьюз.** Что случилось с Коленом в полной версии?

**Жак Риветт.** В ней есть эпизод, в котором мы видим Колена на грани безумия — он бьётся головой о стену<sup>137</sup>. Затем он таинственным образом выздоравливает и навещает своего старого друга Варока (Жан Буиз). Он рассказывает, что понял и превзошёл историю Тринадцати, поэтому она его больше не волнует. Он говорит, что намеревается вести счастливую жизнь

---

ритуалы (постоянное мытьё рук и умывание, сплёвывание слюны, бесконечная проверка электроприборов, запертой двери, молнии на ширинке, повторение слов, счёт), призванные предотвратить или минимизировать обсессии. Проведя подобный ритуал, больной испытывает временное облегчение, переходя в «идеальное» постритуальное состояние, но спустя некоторое время всё повторяется снова. В начале 10-х годов прошлого века Зигмунд Фрейд отнёс обсессивно-компульсивное поведение к подсознательным конфликтам, которые проявляются в виде симптомов — *примечание переводчика*.

136 Риветта подводит память: в фильме «*Out 1: не прикасайся ко мне*» (*Out 1: noli me tangere*, 1971) эта сцена «не затерялась где-то в середине тринадцатичасовой версии», а начинается примерно на седьмой минуте восьмого, заключительного эпизода — *примечание переводчика*.

137 Впоследствии из полной версии *Out 1*, публично представленной в 1989 году, Риветтом этот эпизод был вырезан.

в будущем, но перед эпизодом, когда он уходит от Варока, мы видим его безумно танцующим на улицах с его губной гармоникой. Потом мы видим его нищим, прикидывающимся глухонемым, — точно таким же, как и в начале фильма.

**Джон Хьюз.** Есть ли некое политическое значение паранойи Колена? В конечном счёте, Гитлер был озабочен разоблачением всяческих заговоров...

**Жак Риветт.** И не только он!.. Кстати, я совсем не думал о мсье Гитлере. Но вы же знаете, как много в Париже великих параноиков...

**Джон Хьюз.** Говоря о политике, я почувствовал, что фильм «Селин и Жюли», по крайней мере, в одном пласте, маркирует ваше продвижение от фильма *Out 1* и ранних работ. Я был очень удивлён тем, что Жюльет Берто и Доминик Лабурье в середине сновидческого эпизода в доме внезапно начинают осознавать запутанную сеть классовых отношений, существующих в нём. И они становятся прислугой...

**Жак Риветт.** Может быть, не знаю. Мир «политики» для меня — слишком обширная идея. Но в одном эпизоде *Out 1* мы придумали некие политические включения. Персонаж Берто политизирован в том смысле, что она по-другому изъясняется, модель её языка совсем иная, чем у других актёров. У неё «популярный», хоть и не обязательно пролетарский, тип речи. Она — тот маргинальный тип персонажа, который оказывается втянутым в гущу событий. Но всё же ни «Призрак», ни «Селин и Жюли» не презентуют политические идеи в их классическом смысле. Эти персонажи полностью вымышленные, но мы ста-

рались немного объединить их с современными реалиями жизни в Париже.

**Джон Хьюз.** Но окончание «Селин и Жюли» олицетворяет классовую борьбу, хотя, возможно, всё это взято из размышлений Граучо о марксизме<sup>138...</sup> По крайней мере, ваша работа является здоровой демистификацией того, что я называю «школой возвращения репрессированного».

**Жак Риветт.** Вы имеете в виду фрейдовское понятие о возвращении подавленных инстинктов? Что вы имеете в виду?

**Джон Хьюз.** Как вы знаете, во многих современных фильмах, таких как «Последнее танго в Париже» (*Ultimo tango a Parigi*, 1973), «Большая жратва» (*La grande bouffe*, 1973) и других, показано насколько буржуазия падка на экскременты, еду и секс. Хотя я в некоторой степени в восторге от этих фильмов, но мне всё-таки кажется, что вы, как и другие режиссёры, такие как Бунюэль и Годар, движетесь в направлении более аналитического осмысления этого трагикомического жанра.

**Жак Риветт.** Да, а вы знаете, как возвращение подавленных инстинктов относится к *Out 1*? В процессе монтажа мы изрядно повеселились, работая над персонажами, особенно такими, как Пьер и Игóр, которые разговаривают в «Призраке», но их никогда не видно! Когда мы слышим Игóра в фильме, то почти буквально участвуем в возвращении подавленных инстинктов!

---

138 Джон Хьюз превращает это высказывание в каламбур, подменяя Карла Маркса американским комиком «Граучо» Марксом (Джулиус Генри «Граучо» Маркс, *Julius Henry «Groucho» Marx*), участником комик-труппы «Братья Маркс», который к учению марксизма отношения не имеет — *примечание переводчика.*



**Джон Хьюз.** Да, Игóр — это «Другой» Лакана (*l'autre*) или терминологии Р. Д. Лэйнга<sup>139</sup>... Знаете ли, длинный шарф, который он носит, и факт того, что Бюль Ожье боится быть им задушенной...

**Жак Риветт.** Но это всё было симпровизировано! Был прекрасный день, светило солнце, и мы сняли целый час импровизированного диалога между двумя девушками. Мне нравится такой способ съёмки, потому что случайность может подавить ваши предубеждения. В какой-то мере актёр, как пациент психоаналитика, впадает в состояние транса и рассказывает разные вещи (так Бюль рассказывала об удушении), которые внезапно становятся неотъемлемой частью фильма. Потом я выбирал отдельные моменты из отснятого материала и добавлял их к окончательной версии. Я считаю, что кино, даже в его наиболее реалистическом виде, всегда является тайным сном и фантазией, которые действуют на разных уровнях, и поэтому мы должны понимать режиссёра как некоего психоаналитика. Как психоаналитик, режиссёр не должен говорить, он слушает — но, в конечном счёте, это просто метафора.

**Джон Хьюз.** Чёрно-белые фотографии актёров, которые постоянно разрывают цельность в «Призраке», позволяют нам рассмотреть их фантазии по-другому. Являются ли они чем-то, вроде дистанционного устройства?

**Жак Риветт.** Да, они очень важны — за их выбором я провёл бóльшую часть времени монтажа «Призрака». Они действи-

---

<sup>139</sup> Жак Лакан (*Jacques-Marie-Émile Lacan*, 1901–1981) — французский философ, психоаналитик, психолог; Рональд Дэвид Лэйнг (*Ronald David Laing*, 1927–1989) — шотландский психиатр — *примечание переводчика*.

тельно должны пониматься как машина, электронный компьютер, который прерывает общий сон персонажей в «Призраке».

**Джон Хьюз.** Имела ли влияние на использование этих фотографий концепция «сшивки» Жан-Пьера Удара (*Jean-Pierre Oudart*)<sup>140?</sup> Ваше представление о фильме как сне-фантазии и психоаналитические аспекты вашей точки зрения близки к идеям Удара.

**Жак Риветт.** Я читал статью Удара «Кинематограф и сшивка» (*Cinema and Suture, Cahiers du cinéma*, апрель-май, 1969) после окончательного монтажа «Призрака». С некоторых пор его идеи витали в воздухе, которым дышало наше маленькое сообщество в Париже. Поэтому я предполагаю, что здесь есть какая-то связь, но не могу указать на прямое влияние этой статьи. Работа Ролана Барта *S/Z* в то же время также была на слуху, но я прочитал её намного позже. Я также прочёл множество текстов Лакана, хотя они очень сложные...

**Джон Хьюз.** Вы читали статью Лакана о «стадии зеркала»<sup>141?</sup> Этот кадр с Бюль перед зеркалом в конце «Призрака» напоминает мне Лакана.

140 Инна Кушнарёва в статье «Другая история «Кайе дю синема»» пишет: «Теория «сшивки» показывает, как в классическом нарративном кинематографе стирается, «зашивается» место Другого внутри текста. Зритель поглощён происходящим на экране, но в какой-то момент его удовольствие подрывается осознанием рамки кадра, то есть того, что он смотрит «чужими» глазами, что изображением манипулируют у него «за спиной». Травматично-отчуждающая точка зрения тут же приписывается кому-нибудь из персонажей, с которым зритель может идентифицироваться, тем самым залечив свою травму. В классическом фильме не может быть свободно парящего взгляда камеры, он должен быть закреплён за одним из героев» («Искусство кино», № 5 за 2007 год) — *примечание переводчика.*

141 «Стадия зеркала» — термин психоаналитической теории Жака Лакана; она описывает образование «Я» посредством процесса идентификации с собствен-

**Жак Риветт.** Я прочитал этот очень трудный для понимания текст, но он не имеет ничего общего с тем кадром. Зеркало висело в доме, где мы снимали, поэтому я его и использовал.



*Полин/Эмили (Бюль Ожье) в комнате с двойным зеркалом  
(фотография Пьера Зюкка со съёмок Out 1)*

**Джон Хьюз.** Но тема зеркальных отражений столь же важна в вашей работе, как и в очень лакановских фильмах Маргерит Дюрас...

---

ным отражённым образом: ребёнок видит в зеркале свой образ как целое, при сохраняющейся неспособности координации движений своего тела, что приводит к его восприятию как фрагментированного. По мысли Лакана, этот контраст поначалу ощущается ребёнком как соперничество с собственным образом, потому что целостность образа таит в себе угрозу распада. Соответственно, стадия зеркала даёт начало агрессивному напряжению между субъектом (*je*) и образом (*moi*). Для разрядки этого напряжения субъект начинает идентифицировать себя с образом. В этой первичной идентификации с двойником-отражением формируется «Я» — *примечание переводчика.*

**Жак Риветт.** Я ценю её работу, а вам должно быть будет интересно узнать, что её следующая работа [Песня Индии] была снята полностью сквозь зеркало! Кстати, вы заметили упражнения актёрской труппы в «Призраке»?

**Джон Хьюз.** Да, где один актёр отражает жесты другого. Это немного напоминает старых братьев Маркс...

**Жак Риветт.** Именно. Это упражнения от Гротовского, Питера Брука или «Живого театра»<sup>142</sup> — мы называем их «зеркальными упражнениями» — их очень много в тринадцатити-часовой версии.

**Джон Хьюз.** То, как стоп-кадры разрывают и одновременно поддерживают непрерывность сцен в «Призраке», напомнило мне эксперименты Ренуара с несколькими камерами в фильмах «Завещание доктора Корделье» (*Le testament du Docteur Cordelier*, 1961) и «Завтрак на траве» (*Le déjeuner sur l'herbe*, 1959).

**Жак Риветт.** Да, но здесь, конечно, есть разница — я использовал только одну камеру. Идея непрерывности является для меня проблемой, касающейся продолжительности дубля. Я люблю прекращать съёмку непосредственно перед тем, как кадр себя эмоционально исчерпает.

**Джон Хьюз.** Меня очень заинтересовала импрессионистская палитра, которая присутствует в ваших новых фильмах. Это напоминает мне о Дюрас и «Отоне» Жана-

---

<sup>142</sup> Ежи Гротовский (1933–1999) — польский театральный режиссёр, теоретик театра, педагог; о Питере Бруке и *Living Theatre* см. сноски ранее — *примечание переводчика*.

Мари Штрауба (*Othon / Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer, ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour*, 1970), и я думаю, что именно импрессионизм приводит к такой открытости цвета и света, что оригинально и поразительно. Игра между лазурным и коричневым в «Призраке» смещает гамму от тотальной случайности к тотальному контролю...

**Жак Риветт.** «Призрак» и «Селин и Жюли» были сняты на шестнадцатимиллиметровую плёнку. Мы использовали камеру «Эклер» (*Eclair*) и звукозаписывающую технику «Награ» (*Nagra*). По крайней мере, импрессионизм Дюрас и Штрауба (который, кстати, был совершенно загипнотизирован тринадцатичасовой версией *Out 1*) рождается из малобюджетной техники. В своих последних фильмах я стремлюсь к несколько другой цели, и вы могли бы даже сказать, что я пытаюсь вернуть старый добрый *MGM Technicolor*! Я даже думаю, что цвета *Out 1* должны понравиться Натали Калмус [голливудский консультант по цвету в 1933–1949 годах] — хотя фестивальная копия «Призрака» слишком тёмная, в ней слишком много лазури и коричневого... Я использовал трансфокатор в «Селин и Жюли» только для того, чтобы для последующих кадров ближе переместить камеру. Что касается объективов, техники на съёмочной площадке называли меня «Мсьё Двадцать пять», потому что я почти всегда использую объектив 25 миллиметров!

**Джон Хьюз.** На протяжении многих лет кино производило свою долю «эпического», и всё же мы обычно думаем о нём, как способе передачи драматического — Шек-

спир против Гомера. И все ваши недавние фильмы однозначно эпического размаха, пусть это и уравновешивается определённой интимностью...

**Жак Риветт.** Во всех моих фильмах я был очарован взаимодействием множества образов. Вы могли бы назвать мой подход эпическим — в отличие от ограниченной сосредоточенности на нескольких персонажах. Мне нравится, когда зритель понимает, что происходит с персонажами, которые находятся на обочине действия. И всё же, как вы можете увидеть это из моих фильмов, на меня очень сильно повлиял театр. Перед съёмками фильма «Париж принадлежит нам» я прочитал множество пьес якобинских драматургов — Форда, Сирила Тёрнера<sup>143</sup> и других. В то время для меня была очень важна «Трагедия мстителя» (*The Revenger's Tragedy*, 1607, 1608). Знаете ли вы Раймона Кено?

**Джон Хьюз.** «Зази» и всё такое...

**Жак Риветт.** Когда вы минуту назад назвали мою работу эпической, то напомнили мне о теории Кено, которая гласит, что существуют две категории романа — те, которые исходят из «Илиады», и те, которые происходят от «Одиссеи»<sup>144</sup>. Первая связана со сражениями и войнами, вто-

---

143 Джон Форд (1586–1640) и Сирил Тёрнер (1575–1626) — английские драматурги; фрагменты упоминаемой далее пьесы Сирила Тёрнера «Трагедия мстителя» (*The Revenger's Tragedy*, 1607, 1608) стали частью фильма Риветта «Северо-западный ветер» (1976) — *примечание переводчика*.

144 Французский литературовед Жерар Женетт в работе «Структурализм и литературная критика» пишет: «Раймон Кено в шутку говорил, что каждое литературное произведение — это либо «Илиада», либо «Одиссея». Подобная дихотомия не всегда была метафорой, и ещё у Платона можно найти отзвук такой «литературы», которая почти целиком и сводилась к этим двум поэмам, но притом отнюдь не считала себя неполной» — *примечание переводчика*.

рая интересуется странными путешествиями и возвращениями, а также различными вещами, которые происходят в дороге. Мои фильмы явно эпические — в духе «Одиссеи».

**Джон Хьюз.** Другими словами, Росселлини вместо Видора и Де Милля.

**Жак Риветт.** Или Достоевский в противоположность Бальзаку.

**Джон Хьюз.** К слову о Росселлини. Вы видели «Эпоху Козимо Медичи» (*L'età di Cosimo de Medici*, 1973)?

**Жак Риветт.** Нет, последним фильмом Росселлини, который я видел, был «Захват власти Людовиком XIV» (*La prise de pouvoir par Louis XIV*, 1966). Но мне хотелось бы посмотреть названный вами фильм...

**Джон Хьюз.** Фильмы Росселлини, без сомнения, связаны с внутренними и внешними приключениями, и в «Эпохе Козимо Медичи» он путешествует внутрь метафизической неизвестности ренессансной перспективы. Не присутствует ли нечто подобное также и в «Призраке» — в кадре с многочисленными отражениями Ожье в зеркале, когда потом внезапно её плечо отсекается рамкой кадра<sup>145?</sup>

---

<sup>145</sup> Речь, вероятно, идёт о сравнении Хьюзом кадра, который присутствует в обеих версиях *Out 1*, с эффектом, возникающим при изображении анфилады комнат во фронтальной перспективе. В упомянутом кадре героиня Бюль Ожье входит в комнату, на противоположных стенах которой друг напротив друга висят овальные зеркала — когда она становится между ними, то взаимоотражения рожают эффект, схожий с тем эффектом, который присущ ренессансным изображениям анфилады или колоннады во фронтальной перспективе — *примечание переводчика.*

**Жак Риветт.** Не знаю. Я скажу вам об этом позднее, когда посмотрю «Эпоху Козимо Медичи». Кстати, наш разговор об эпическом и драматическом пренебрегает кинематографом. На меня, к примеру, как и на режиссёра Джорджа Кьюкора, серьёзно повлиял театр.

**Джон Хьюз.** «Двойная жизнь» (*A Double Life*, 1947) необычайно сложный фильм, что всегда заставляет меня думать о «Безумной любви».

**Жак Риветт.** Я не могу вспомнить эту ленту, но «Сильвия Скарлетт» (*Sylvia Scarlett*, 1935) всегда была важна для меня.

**Джон Хьюз.** Метод киносъёмки в ваших новых фильмах совершенно кьюкоровский.

**Жак Риветт.** Да, но я иду немного дальше в направлении импровизации. После того, как мы определились с концепцией действия в *Out 1*, мы хотели снимать немедленно, без текста или репетиций. Однако, для фильма «Селин и Жюли» существовал и текст, и было очень много репетиций.

**Джон Хьюз.** Вы много наблюдали за работой Штрауба. Не странно ли, что вы и Штрауб начинали с совершенно противоположных идей о роли текста, и всё же вы пришли...

**Жак Риветт.** ... к тем же самым вещам! Конечно же, я сильно восхищаюсь Штраубом.

**Джон Хьюз.** Несмотря на параноидальность персонажа Лео в «Призраке» или, возможно, из-за неё, я был поражён самообладанием этого ярчайшего актёра — его



актёрская игра полностью соответствует Брехту. Лео играл полнейшее безумие персонажа, определяя его с помощью весьма понятной манеры, которая время от времени напоминала методы китайского театра.

**Жак Риветт.** Все актёры, с которыми я работаю, «физические». Они играют больше телом, чем лицом. Мне не нравятся актёры, которые отдают все силы психологии.

**Джон Хьюз.** Вы очень хорошо знаете Брехта?

**Жак Риветт.** Конечно, но для меня этот «эффект китайского театра» идёт как от Брехта, так и от японского кинематографа — Мидзогути, Одзу и других режиссёров. Я также понял, что мои любимые актёры — как прекрасные животные. Я осознал, что Берто похожа на кошку, а у Лео — гибкость и красота движений неведомого, красивого животного.

**Джон Хьюз.** Что вдохновило вас на весьма эротический эпизод, в котором Берто стоит с двумя кинжалами? Думали ли вы, например, об Анне Каринá с ножницами из фильма «Безумный Пьеро» (*Pierrot le fou*, 1956)?

**Жак Риветт.** Возможно. Это, наверное, связано с эпизодами, которые в *Out 1* предшествуют эпизоду с кинжалами. Мы снимали эту сцену, и кто-то оставил два кинжала рядом с другими неиспользованными вещами, и я попросил Берто сыграть с ними так, чтобы это выразило персонаж Фредерик.

**Джон Хьюз.** Мишель Лонсдаль, сыгравший одного из атральных режиссёров в *Out 1*, сказал, что Пьер мог бы сыграть Прометея. Лонсдаль почти всё знает о персонажах, не так ли?



*Фредерик (Жюльет Берто) с кинжалами  
(фотография Пьера Зюкка со съёмок Out 1)*



*Кадр из фильма Жана-Люка Годара «Безумный Пьеро»  
(Pierrot le fou, 1965)*

**Жак Риветт.** Роль Лонсдаля в фильме очень важна. Он — точка опоры или ось, с помощью которой я мог играть с взаимоотношениями персонажей. Сам Лонсдаль весьма активно вмешивался в игру других актёров, а после съёмки нескольких упражнений, он часто обсуждал фильм, напоминая мне Ренуара с его актёрами. В известном смысле, Лонсдаль был основным постановщиком (*metteur en scène*) в *Out 1*, и он наверняка мог бы стать прекрасным режиссёром. Он всегда был и останется умным и понимающим актёром.

**Джон Хьюз.** Сюрреализм, который скрыто присутствует в «Призраке», прорывается в «Селин и Жюли» — особенно в заключительных «лодочных» сценах. Думали ли вы о Бунюэле?

**Жак Риветт.** Нет, не совсем. Но теперь, когда вы это упомянули, могу сказать, что я был очень взволнован взаимодействием сна и реальности в «Скромном обаянии буржуазии». Вы, вероятно, правы. Это взаимодействие приносит мне огромное удовольствие во время съёмок. А съёмки фильма всегда должны быть формой игры — тем, что можно рассматривать как лекарство или как забаву. Даже во время сцен нервного срыва ближе к концу «Безумной любви» я не был столь трагичен, как многие думали. Я шутил и веселился, впрочем, как и Бюль. Это просто кино, а не какое-нибудь «синема верите» (*cinéma-vérité*)!

**Джон Хьюз.** «Селин и Жюли», несомненно, весёлое кино...

**Жак Риветт.** Да, но в нём присутствует и определённый страх — но не в традиции фильмов о Франкенштейне, а скорее

в духе Жака Турнёра. Его фильмы «Я гуляла с зомби» (*I Walked with a Zombie*, 1943), «Люди-кошки» (*Cat People*, 1942) и другие, одновременно и умны, и потрясающе сделаны.

**Джон Хьюз.** В обоих ваших новых фильмах используется крупный план, что напоминает мне ваши слова о Николасе Рэе...

**Жак Риветт.** Я не обсуждаю ранее мной написанное, так как не согласен или хотел бы многое из него забыть. Я до сих пор восхищаюсь Росселлини, Рэем, Ренуаром, Хичкоком, но сейчас у меня совсем другие причины любить их.

**Джон Хьюз.** Странное смешение Ланга и Ренуара (или Рэя и Росселлини) в «Призраке» нигде так не очевидно, как в разговоре между Лонсдалем и другими под лангианским синим мостом (хотя он также напоминает мост из «Девушки с вечеринки» Николаса Рэя (*Party Girl*, 1958), который появляется ближе к концу фильма).

**Жак Риветт.** Он пересекает Сену в месте, где вы проезжаете мимо большого здания, в котором находятся офисы государственной французской телевизионной сети. Это именно те люди, которые отказались показывать оригинальную 13-часовую версию *Out 1*.

**Джон Хьюз.** Возле этого здания находится уменьшенный вариант статуи Свободы<sup>146</sup>.

---

146 Из известных четырёх экземпляров Статуи Свободы, которые находятся в Париже, речь идёт о статуе высотой 11,5 метров, которая была установлена в 1889 году по случаю Всемирной выставки в Париже возле моста Гренель (*Pont de Grenelle*; именно об этом мосте упоминает Джон Хьюз) в восточной части Лебединого острова (*Île aux Cygnes*) — примечание переводчика.

**Жак Риветт.** Да, на этом самом месте стоит небольшая статуя Свободы — наверное, потому, что в офисах французского телевидения этой свободы так мало.

*Перевод с английского Максима Карповца*

**John Hughes**

**The Director as Psychoanalyst: An Interview with Jacques Rivette**

Впервые интервью опубликовано в *Rear Window 1* (весна, 1975), переиздано в *Rouge*, под редакцией *Helen Bandis, Adrian Martin and Grant McDonald*. Опубликовано в *Rouge 4* (2004) под названием *John Hughes On (And With) Jacques Rivette* by Jonathan Rosenbaum.

Доступ к оригиналу интервью:

<http://www.rouge.com.au/4/index.html>

Впервые на русском языке интервью опубликовано в журнале *Cineticle*:

<http://www.cineticle.com/special/474-jacques-rivette3.html>

## Интервью 7

---

Валери Азетт

### «Грозовой перевал» — экранизация Жака Риветта

*Hurlevent* (1985)<sup>147</sup> — это впечатляющая интерпретация классического романа XIX-го века «Грозовой перевал» Эмили Бронте Жаком Риветтом. Этот мрачный роман с жестокими влюблёнными и ветренными пейзажами Йоркшира уходит корнями в древнюю балладную традицию и не перестаёт восхищать художников XX-го века — писателей, музыкантов, живописцев, танцоров, кинорежиссёров. С появлением новых переводов книги на различные европейские языки, сюрреалисты оценили работу Бронте как литературный шедевр, соответствующий основным принципам их Манифеста. Для Луиса Бунюэля тема безумной любви (*l'amour fou*) казалась настолько мощно раскрытой в романе, что он был вынужден его экранизировать. В начале 30-х он написал сценарий со своим другом Пьером Юником — но фильм «Бездны страсти» (*Abismos de passion*, 1954) был снят в Мексике только двадцать лет спустя, а впервые показан только в 1983 году в Нью-Йорке! Но, в конце концов, оказавшаяся нетрадиционной художественная проза, опубликованная в 1847 году в викторианской Англии, была сложным опытом и для писательницы.

А как насчёт опыта Риветта при работе над «Грозовым перевалом»? Стоило ли всё это стольких бед и мучений?

---

<sup>147</sup> Название фильма *Hurlevent* переводится как «Воюющий ветер», однако фильм в киносообществе известен как «Грозовой перевал»; в данной работе оригинальное название фильма Риветта оставлено без перевода, чтобы избежать путаницы — *примечание переводчика*.

В нашем интервью в декабре прошлого года он вспомнил, что впервые прочёл роман во французском переводе в возрасте девятнадцати лет. Через тридцать лет он снял свой собственный «Грозовой перевал» — 126-минутный фильм, в котором действие переносится в Севенны<sup>148</sup>, область, исторически связанную с суровым сельским протестантизмом и характеризующуюся дикими, залитыми солнцем пейзажами, где изолированные фермы располагаются на расстоянии несколько миль друг от друга. Однако было довольно тяжело снимать эту красивую экранизацию злосчастной книги, и Риветту она не принесла ни художественного, ни финансового признания — фильм прошёл практически незамеченным, а кинотеатры были пусты! Более того, как подчеркнул соавтор сценария Паскаль Бонитцер, Риветту потребовалось некоторое время, чтобы снова встать на ноги и снять следующий фильм «Банда четырёх» (1988), который стал более успешным.

Мне бы хотелось, чтобы всё было иначе. Мне бы хотелось убедить вас, чтобы вы посмотрели «Грозовой перевал», вышедший в прошлом году на коллекционном DVD-сборнике вместе с более популярными «Прекрасной спорщицей» (1991) (с Эммануэль Беар) и «Тайной защитой» (1998) (с Сандрин Боннер). Мне хотелось бы, чтобы всё стало иначе, начиная с последнего фильма Риветта «История Мари и Жюльена» (опять же — с Беар), который выйдет в ноябре 2003 года и, по словам режиссёра, имеет много общего в структурном и тематическом отношении с «Грозовым перевалом». «Грозовой перевал» был сложной задачей с самого начала — Риветт, Бонитцер и Шиффман должны были «уплотнить» роман из 34 глав, связывающий три поколения

---

<sup>148</sup> Севенны (*Cévennes*) — горная цепь, составляющая часть Центрального массива — *примечание переводчика*.



*Паскаль Бонитцер и Жак Риветт на съёмках «Банды четырёх»*

(1771–1802), и упростить структуру истории с её многочисленными флешбэками, в которой повествование ведётся от нескольких лиц. Риветт не сомневался в том, что необходимо экранизировать только первые главы и отказаться от следующих один за другим рассказчиков. Он хотел установить необходимую дистанцию между читателем/зрителем и персонажами с помощью контраста в мизансценах между реализмом места действия (ферма в Провансе, *гаррига*<sup>149</sup>, стильный замок) и сдержанной театральностью исполнения<sup>150</sup>: молодые актёры

149 Гаррига — определённый тип кустарниковых зарослей в Провансе и на Корсике.

150 См. Марк Шеври *La main du fantome*, *Cahiers du cinéma*, № 376, октябрь 1985 года.



словно «представляют» или «воспроизводят» трагические события романа Бронте в другом веке и в другой стране, но с всё с тем же результатом. Как и в «Лирических балладах» 1798 года романтических поэтов Вордсворта и Кольриджа<sup>151</sup>, целью было выявить «основные законы нашей природы, какими они могут быть восприняты опытным путём в диких и изолированных условиях».

Риветт также включает в фильм три сновидения, самое выразительное из которых находится в середине фильма и является поворотным пунктом действия, трёхлетней разлукой Хитклифа/Рока и Катрин. Размывание границ между сознательным и бессознательным, особенно заметное в этой вымышленной сцене, без лишних слов позволяет лучше понять душу Катрин. Риветт прекрасно понимал, что простота диалогов, мест и костюмов необходима для того, чтобы избежать излишней драматизации — ловушки, в которую попали первые телепостановки *BBC*, не говоря уже о драме 1939 года (с Лоуренсом Оливье и Мерл Оберон)<sup>152</sup>. Единственную «уступку лиризму» можно найти в волшебных акцентах «Тайны болгарских голосов» (*Le mystère des voix bulgares*) — альбоме болгарского хора, обнаруженном Риветтом в начале 80-х благодаря Вильяму Любчански. Их голоса разносятся эхом в некоторых ключевых эпизодах, как прозрение, — например, когда Рок и Катрин в состоянии абсолютного счастья мчатся по гарриге, или когда они собираются воссоединиться вопреки смерти, социальным барьерам и предательству.

---

151 «Лирические баллады» (*Lyrical Ballads*) — опубликованный в 1798 году сборник стихотворений Уильяма Вордсворта и Сэмюэля Тэйлора Кольриджа, положивший начало романтизму в английской литературе — примечание переводчика.

152 Речь идёт о фильме Уильяма Уайлера «Грозовой перевал» (*Wuthering Heights*, 1939) — примечание переводчика.

Для Риветта, стремившегося к максимально верному следованию духу классического произведения Бронте, убедительность актёров имела первостепенное значение. В романе жестокость невозможной подростковой любви Хитклифа и Кэтрин (которая начинается в их постоянно растущей детской привязанности) имеет смысл только в том случае, если помнить, какими молодыми и ранимыми они были на самом деле. Как и в отличном «Грозовом перевале» Роберта Фуэста и Патрика Тилли 1969–70 гг., в *Hurlevent* Риветта молодые актёры тоже задействованы в главных (первые роли Люка Бельво и Фабьен Баб в художественном кино) и второстепенных ролях<sup>153</sup>. Точное прочтение Риветтом истории Бронте позволило ему скорректировать возраст служанки Нелли (Элен) — ей двадцать с небольшим, в то время как героям ещё нет двадцати, — и наделить её живостью, добротой и физической красотой, всеми атрибутами, позволяющими более трогательно и реалистично выразить болезнь Катрин. Наконец, интерпретация характера Нелли (который напоминает характер героини из фильма Фуэста и Тилли) позволяет установить связь между ней и старшим братом Катрин, Гийомом/Хиндли, деликатно и ловко балансирующую на протяжении всего сюжета.

Мне жаль, что Риветт не снял вторую часть романа — и мы говорили об этом. Но в книге Эмили Бронте период третьего поколения Эрншоу и Линтонов<sup>154</sup> настолько отличается по стилю и настроению (с его почти сказочными, почти фантастическими компонентами), что большинство адаптаций опасливо его избегали — кроме прекрасного фильма Ёсисигэ Ёсида

153 Сандра Монтегю — в роли служанки Элен (Нелли); Оливье Крювейе в роли Гийома/Хиндли; Алис де Поншевиль в роли Изабель; Оливье Торре в роли Оливье/Эдгара.

154 Соответственно «Севиньи» и «Линдон» в экранизации Риветта.

«Онимару» (1987)<sup>155</sup> и «Грозового перевала» Питера Космински (1992).

Когда в декабре прошлого года я встретила Риветта, единственным аргументом, который смогла предъявить в пользу возможного продолжения «Грозового перевала», был пример с циклом об Антуане Дуанеле, в котором Трюффо частично решает проблему драматической непрерывности привлечением того же актёра Жана-Пьера Лео из фильма 1959 года «400 ударов» в фильм 1979 года «Ускользящая любовь». Но у Хитклифа очень мало общего с Дуанелем...

\*\*\*

В прошлом году, в один из бодрых солнечных понедельников незадолго до Рождества, я встретила с Жаком Риветтом в Париже. Я сидела с моим кумиром, проводя полуторачасовое интервью в одном из типичных парижских кафе, *Le Café des Ateliers*, расположенном рядом с бульваром Бастилии в 12 арондисмане, а вокруг нас жужжали оживлённые разговоры.

Я была столь решительно настроена обсудить с ним фильм *Hurlevent* середины 80-х, вдохновивший меня на мой университетский проект «Кино- и телеэкранизации романа “Грозовой перевал”», что начала переписку с ним двумя месяцами ранее. Но Риветт продолжал молчать, хотя он и читал мои письма. Как я узнала позже, он довольно неохотно отвечает на сообщения, а о менее требовательной электронной переписке просто не может быть и речи: «Я слишком стар».

---

<sup>155</sup> Валери Азетт ошибается в годе выпуска в прокат фильма Ёсисигэ Ёсида *Onimaru (Arashi ga oka)*, так как он вышел в 1988 году; в титрах режиссёр обозначен как Кидзу Ёсида (*Kiju Yoshida*) — примечание переводчика.

Как бы то ни было, мне наконец удалось воспользоваться прекрасной возможностью поговорить с ним по телефону, и он, будучи приятным человеком — щедрым в смысле времени и открытым для новых людей — вспомнил мои два письма и тотчас позволил мне взять у него интервью, на которое я так надеялась... И «тотчас» означает «немедленно»: я позвонила ему в два часа, а интервью состоялось вскоре, в тот же день — через три часа!

**Валери Азетт.** Основной вопрос, который я бы хотела обсудить с вами, касается эпизодов романа, которые сложно перевести в визуальные образы, и их сновидческих эквивалентов в первой, средней и последней сценах фильма. По словам Паскаля Бонитцера из видеointerview [см. коллекционный DVD Риветта, выпущенный студией ARTE осенью 2002 года], первая сцена была вдохновлена Батаем. Пролистывая критические публикации о романе Эмили Бронте, Бонитцер случайно обнаружил книгу Жоржа Батая «Слёзы Эроса»...

**Жак Риветт.** Ну, это не книга, а статья, очень длинная статья, которую потом Батай добавил в книгу под названием, по-моему, «Литература и Зло» (*La Litterature et le Mal*). Паскаль знает Батая намного лучше, чем я, потому что Батай был предметом его кандидатской диссертации. Что до меня, то очень давно я лишь бегло просмотрел эту работу Батая. По правде говоря, я не очень хорошо с ней знаком.

**Валери Азетт.** То есть была эта статья, но ещё была и иллюстрация, по-видимому, репродукция картины Пуссена...

**Жак Риветт.** Нет, не совсем иллюстрация. Всё началось — и об этом говорилось в нескольких интервью, вы, навер-

ное, это уже слышали,— всё началось, когда у меня ещё не было никаких планов делать экранизацию «Грозового перевала» или чего-нибудь в этом роде. Это было после...

**Валери Азетт.** ... после выставки Бальтюса<sup>156</sup>?

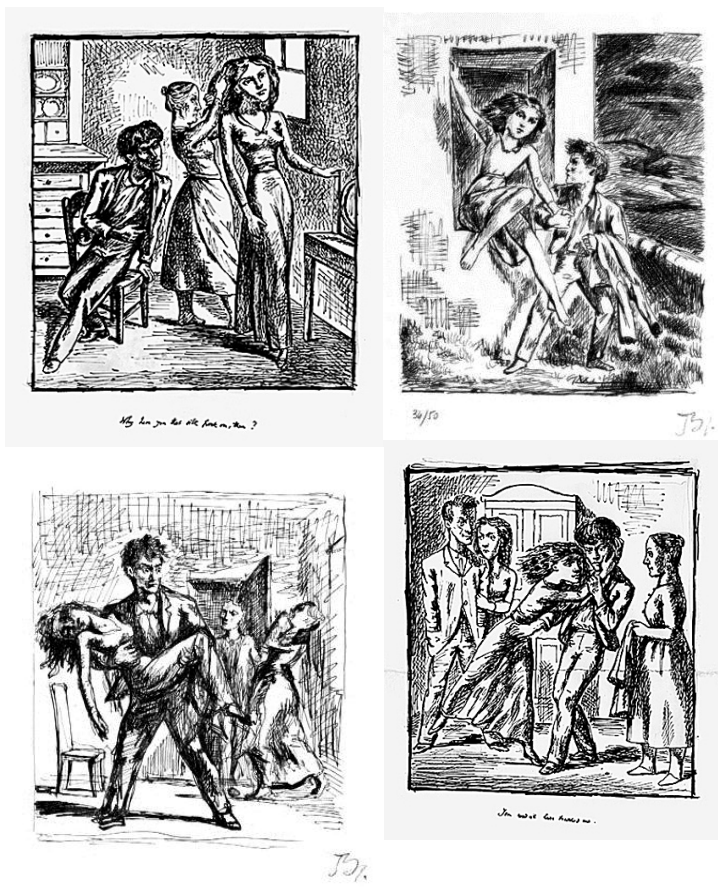
**Жак Риветт.** Это было после «Любви на траве» (1984). Я только закончил монтаж — это был, возможно, конец 1983 или начало 1984 года. По-моему, то было начало 84-го, когда открылась выставка Бальтюса в Центре Помпиду.

И я поехал на выставку. Несмотря на то, что он немного эксцентричный и всё такое прочее, мне очень нравится Бальтюс, поэтому я и поехал на выставку, которая оказалась превосходной. Я уже знал о рисунках Бальтюса для книги, которую издательство «Галлимар» собиралось выпустить в начале 30-х — в 1932 или 1933 году, по-моему. Эти рисунки, между прочим, по времени более-менее соответствовали первому желанию Бунюэля экранизировать роман... Мне кажется, он уже тогда написал сценарий...

**Валери Азетт.** Сценарий, реализованный двадцать лет спустя...

**Жак Риветт.** Да, но всё же его сценарий был написан именно в то время, о котором идёт речь. То есть для небольшой группы эти идеи витали в воздухе — и для Бунюэля, и для Бальтюса — ведь они знали друг друга. Они тяготели к кругу сюрреалистов, но сохраняли при этом свою независимость. И тогда, хотя я и раньше видел некоторые репродукции рисунков, на

<sup>156</sup> Бальтюс (настоящее имя — Бальтазар Клоссовски де Рола) — французский художник польского происхождения, младший брат писателя, критика, художника и философа Пьера Клоссовски; в 1933–35 годах Бальтюс проиллюстрировал роман «Грозовой перевал» Эмили Бронте — *примечание переводчика.*



Иллюстрации Бальтюса к «Грозовому перевалу» Эмили Бронте

выставке Бальтюса в Центре Помпиду была отведена маленькая отдельная комната — что-то вроде *tablier*<sup>157</sup>, как говорят на старофранцузском, — где были экспонированы все подлинники

<sup>157</sup> *Tablier* — стендовая система экспозиции картин и рисунков — примечание переводчика.

Бальтюса: чернилом, в карандаше; законченные рисунки и эскизы.

И я был сражён тем, что Бальтюс крайне упрощает костюмы и стирает внешние атрибуты, которые в фильме Уайлера так явно выдвигаются на передний план. Меня интересовало, почему никто не снял фильм, где бы Кэтрин и Хитклиф находились в том же возрасте, что и в романе. Потому что в фильме Уайлера им по тридцать лет, а у Бунюэля — тридцать или сорок. Следовательно, они взрослые, и это ничего не значит. То есть, это что-то означает, но нечто совершенно иное. Поэтому мне захотелось сделать фильм с очень молодыми актёрами. Я начал с этой идеи и снял первую экранизацию — ну, может быть, и не самую первую, поскольку есть, возможно, экранизации, которые я не видел, — в которой они находятся в возрасте, который определён в романе.

Это был роман, который я прочёл, как и все остальные, когда мне было 18 или 19 лет, в классическом французском переводе, известном переводе под названием *Les Hauts de Hurle-Vent* Фредерика Делебека — кстати, вполне хорошо. Это вольный перевод, своего рода адаптация для французского языка, которая, насколько я знаю, достаточно верна. Единственным замечанием, которое я могу бегло высказать в отношении перевода мсьё Делебека, является тот факт, что в разговорах Кэтрин и Хитклифа используется форма «Вы»...

**Валери Азетт.** Может быть, это связано с тем, что в романе нет ни одного обращения на «ты» (*thou*)<sup>158</sup>...

---

<sup>158</sup> *Thou* — устаревшая форма обращения «ты» — примечание переводчика.

**Жак Риветт.** Конечно. Однако я не знаю, какую форму предпочла бы Эмили Бронте. Потому что, с одной стороны, когда она пишет роман в 1840 году или около того, преимущественной формой в протестантской среде является *you*<sup>159</sup>. С другой стороны, я действительно считаю, что в этом контексте форма «ты» (*tu*) звучит естественнее. В английском варианте я не уверен...

Важно, что это был достаточно хороший перевод. По сути, я прошёлся по нему и попытался провести несколько сравнений с английским текстом. И, конечно же, когда мы готовились к съёмкам, я купил английское издание и сравнил. Но тогда я сознательно решил не перечитывать его.

Так, я начал с этой идеи и поговорил в первую очередь со своим продюсером Мартин Мариньяк<sup>160</sup>, с которой мы уже сняли «Северный мост» (1980) и «Любовь на траве», а потом с Паскалем и Сюзанн Шиффман, с которыми я также работал над «Любовью на траве» («Любовь на траве» была первым фильмом, который я снимал с Паскалем, а Сюзанн я знаю много-много лет).

Но я решил не перечитывать роман, а попросил Паскаля обобщить текст для меня. История и герои мне необходимы были только в общих чертах, и всё. С самого начала я сказал ему: «Только первую часть», потому что я знал о второй части. Я очень хорошо помнил фильм Уайлера (потому что, я его ненавижу) и фильм Бунюэля, который, как вы знаете, мне представляется прекрасным. Правда, героям под сорок, но фильм очень сильный.

---

159 «Ты» или «вы» в английском — *примечание переводчика.*

160 Мартин Мариньяк — продюсер фильмов Риветта, Годара, Иоселиани, Штрауба и Юйе — *примечание переводчиков.*



**Валери Азетт.** После «Любви на траве», снятой в пригородах Парижа, вам захотелось отправиться на юг для работы над «Грозовым перевалом»?

**Жак Риветт.** Действительно, я был соблазнён идеей снять фильм с неистойвой атмосферой в «дикой» местности, чего не было во всём, что я делал раньше.

**Валери Азетт.** А вы знали до съёмок об этом впечатляющем каменном здании, об этой ферме?

**Жак Риветт.** Нет, совсем нет. На самом деле, мы с Сюзанн провели много времени в поисках. В итоге мы нашли это место. То была ферма, как вы, возможно, знаете, в Ардеше, в то время как особняк, который должен был находиться рядом, фактически был расположен в 100 километрах от неё — между Нимом и Монпелье, около Сомьера. Тем не менее, на ранней стадии стало очевидно, что мы не сможем найти особняк в Ардеше или ферму в Сомьере. Лично мне очень нравилась ферма. С особняком было сложнее. То были очень тяжёлые съёмки, просто ужасные.

**Валери Азетт.** Поэтому я и не хотела затрагивать эту тему. Но интересно, мог ли роман вызывать злые чары? Почему было так много трудностей? Вы говорили, что между актёрами и сотрудниками...

**Жак Риветт.** Мы сталкивались с трудностями на каждом этапе. Первой проблемой было финансирование фильма. Нам отказали в авансе<sup>161</sup>, что происходит редко, но с нами произошло.

---

<sup>161</sup> Аванс (*avance sur recettes*) аналогичен гранту, выдаваемому французским режиссёрам CNC –Национальным Центром Кинематографии (*Centre*

Фильм был профинансирован благодаря вмешательству Жака Ланга [министр культуры в то время], который организовал денежные взносы напрямую от Министерства, а также благодаря Клоду Берри, который присоединился на стадии производства. Берри сказал Мартин: «Ну, если у вас проблемы с поиском денег, не волнуйтесь, я буду сопродюсером фильма вместе с вами», — и привёз с собой дистрибьютора, что имело ключевое значение. Итак, это была первая трудность.

Вторая была довольно типичной — она заключалась в поиске молодых актёров. В этом плане я был счастлив, что всё прошло хорошо. Но проблема состояла только в том, что я колебался между двумя актрисами на роль Катрин. Это были Фабьен [Баб], которую в итоге я и выбрал, и Эммануэль Беар. И хотя мне это несвойственно, для своего фильма я сделал несколько видеопроб с молодыми актрисами и актёрами. Забавно, что единственной, кого мы не видели в то время, была [Жюльет] Бинош, и, кто знает, если бы мы её встретили<sup>162</sup>... Она сыграла в «Свидании» Андре Тешине (*Rendez-vous*, 1986) почти сразу после того, как закончились наши съёмки — там был тот же оператор<sup>163</sup>.

---

*National de la Cinématographie*). Ещё в 1985 году половина французской кинопродукции извлекала прибыль из этого гранта, утверждаемого после рассмотрения проекта (сюжет, сценария, продолжительности, формата, местоположения и так далее) отборочной комиссией (*commission de sélection*) или «жюри». Однако, авторитет режиссёра, актёров, сотрудников и сценаристов, вовлечённых в проект, обычно играл важную роль в процессе отбора. См. статью Эрве Ле Ру *Un pas en arriere, deux pas en avance*, опубликованную в *Cahiers du cinéma*, № 371–372 в мае 1985 года.

162 Вместе с Рэйфом Файнсом в роли Хитклифа, в 1992 году Бинош сыграла главную роль в экранизации «Грозового перевала» режиссёра Питера Космински (*Wuthering Heights*, 1992) — примечание переводчика.

163 Оператором *Hurlevent* (1985), как и фильма Тешине, был Ренато Берта — примечание переводчика.

Для меня было совершенно очевидно, что нашим Хитклифом будет Люка [Бельво], потому что в нём была эта «крестьянская» манера — когда он ходил, когда он говорил, во всём его существе. Для меня он был образцовым Хитклифом, даже если он и не обладал тёмным романтизмом героя Эмили Бронте. И если, в конце концов, я выбрал Фабьен, а не Эммануэль (хотя обе были великолепны во время видеопроб), так это только потому, что я обнаружил больше сходств между ними двоими...



*Люка Бельво (Рок) и Фабьен Баб (Катрин)  
на съёмках Hurlevent*

**Валери Азетт.** Между Люка и Фабьен?

**Жак Риветт.** Между Люка и Фабьен, больше, чем между Люка и Эммануэль. Прежде всего, Эммануэль была брюнеткой, а Люка и Фабьен оба были белокурами. Это, я думаю, и склонило чашу весов в пользу Фабьен.

Как бы там ни было, съёмки были очень сложными. Поскольку финансирование фильма затянулось, то и команда была какой угодно, но только не однородной. Проект долго раскачивался, а нужный мне оператор был недоступен<sup>164</sup>. Поэтому на той стадии мы наняли людей, которые были свободны. И ничего не ладилось с Берта́ — он отличный оператор, но не смог проникнуться единым командным духом. А молодые актёры чувствовали себя травмированными, потому что ощущали, что что-то не работает, что съёмки отягощены ненужными проблемами.

К тому же, во время съёмок нас очень тяготило то, что Сюзанн (да и я тоже, но Сюзанн в большей степени, так как она была ближе к нему) знала, что Франсуа Трюффо умирает. И он умер — через несколько дней после того, как съёмки закончились. Так, на протяжении съёмок, каждый день мы находились в ожидании телефонного звонка с сообщением «Франсуа умер...». То была поистине душераздирающая история.

Таким образом, всё вокруг складывалось так, чтобы нам было тяжело снимать. И некоторые сцены так и не были сняты, потому что мсьё Берта́, который является выдающимся кинооператором, нужно было больше времени. Поэтому мы либо упрощали, либо удаляли. По-моему, отдельные важные сцены

---

<sup>164</sup> Предположительно, Риветт под «нужным ему оператором» подразумевает Вильяма Любчански, который в 1985 году был занят на съёмках фильма Клода Ланцманна «Шоа» (*Shoah*, 1985) — *примечание переводчика.*

отсутствуют ближе к концу фильма, особенно когда речь идёт о продолжительной болезни Катрин, которая действительно слишком эллиптична,— болезни, так мощно описанной в романе. Вот почему мне кажется, что у нас лучше получились сцены на ферме, чем в особняке, где дела с освещением у мсьё Берта шли гораздо хуже.

Лично я был изнурён, а ближе к концу, как будто всего остального было мало, разразилась эпидемия простуды, то есть все мы заболели. Фабьен была очень больна — настолько больна, что была вполне похожа на умирающую Катрин...

**Валери Азетт.** А сколько времени продолжались съёмки? Сколько времени у вас было?

**Жак Риветт.** Я забыл. Вероятно, не более шести-семи недель. У нас было так мало денег, так мало!

**Валери Азетт.** А кто был вашим дистрибьютором?

**Жак Риветт.** Дистрибьютор на то время зависел от Клода Берри, компания *AMLF*. Да, дистрибьюцию обеспечивал Клод Берри. Но фильм не был успешным, и после монтажа (фильм мы монтировали кропотливо) мы также столкнулись с серьёзными трудностями, связанными с микшированием звука. Микширование звука было кошмаром. Обычно звук после микширования ужасен, но тот результат был несравним с тем, что я обычно получаю от звукоинженеров. Самое худшее наступило на этапе микширования: мы работали в неподходящем зале, и то, что мы слышали, абсолютно не было синхронизировано с тем, что было в фильме. Тогда нам пришлось оцифровывать и усиливать звук... Для меня уже поздно пытаться сейчас что-то исправить, лучше смириться...

То есть это был по-настоящему проблематичный фильм. На самом деле, я не знаю, что и думать. С тех пор я его не смотрел, да и сейчас очень бы побоялся смотреть. Я считаю, там есть вещи, которые мне действительно нравятся, но есть и такое, что определённо получилось не очень хорошо. Впрочем, я надеюсь, что нам удалось уловить смысл сюжета и романа, так как мы оставались верными ему до конца, и актёры были хороши. Мне очень нравится актёр, который играет старшего брата [Оливье Крювейе], и с которым — совершенно случайно — мы вместе работали над фильмом «Жанна-девственница».

**Валери Азетт.** Как вы выбрали Оливье и Изабель, если существует противопоставление светловолосых Севиньи (Кэтрин, Хитклиф) и темноволосых Линдонов (Оливье, Изабель)?

**Жак Риветт.** Признаюсь, я не придавал этому значения...

**Валери Азетт.** Эти актёры тоже очень-очень молоды.

**Жак Риветт.** Да, действительно. С Оливье мы случайно встретились на кастинге на роль Хитклифа. Но я сразу сказал ему, что он должен играть старшего брата...

**Валери Азетт.** Хиндли...

**Жак Риветт.** Ну да, но ему нужно было дать французское имя. Я назвал его «Гийом», если не ошибаюсь. Это актёр, который мне очень нравится, и я снова выбрал его для «Жанны». А актриса, которая играла служанку [Сандра Монтегю], также сыграла небольшую роль в «Любви на траве». И ещё я очень люблю актрису, которая играла Изабель [Алис де Поншевиль] — когда мы снимали, ей было всего 15. До этого она

нигде не играла. И я думаю, у неё есть потенциал, но ничего не произошло. Позже она снялась в двух или трёх фильмах, где была довольно хороша, но не проявляла никакого упорства. Она не чувствует призвания. Для неё это было весело, но в ней нет склонности к актёрской профессии.

**Валери Азетт.** Костюмы были удивительными, не так ли?

**Жак Риветт.** Да, согласен. Но всё это — заслуга нашей скрипт-гёл Лиди Майя (*Lydie Mahias*), которая в действительности выполняла не только эту работу. Вскоре я решил, что действие будет происходить в 30-е годы (возможно, это из-за Бальтюса). И тогда она откопала много оригинальной женской одежды периода 30-х в своём родительском доме и нашла этим вещам отличное применение...

**Валери Азетт.** В частности, обувь. Всё время наблюдается контраст между белой и чёрной обувью.

**Жак Риветт.** Возможно, хотя в этом вопросе вы осведомлены лучше меня.

**Валери Азетт.** Итак, сцены, которыми вы недовольны, разворачиваются большей частью в особняке...

**Жак Риветт.** Да, потому что на освещение каждой сцены мсьё Бертá тратил больше времени, чем мы рассчитывали. Поэтому мы находились под колоссальным давлением, особенно в последние дни, когда стало необходимо снимать просто всё, что можно. Но, опять же, с тех пор я не смотрел фильм. И, если бы я увидел его сейчас, то не знаю, что бы я о нём думал.

**Валери Азетт.** Это очень сильный фильм. Он короче других ваших картин, но в нём также много энергии.

**Жак Риветт.** Так как мы были вынуждены в силу обстоятельств многое уместить и обобщить, мне кажется, это и впрямь самый эллиптический фильм из тех, что я снял. Иначе я мог бы снять кино продолжительностью в три или три с половиной часа, как я обычно делал. Но в данном случае мы были обязаны упрощать и сохранять только самое основное. Только это могло сделать фильм сильнее и энергичнее...

**Валери Азетт.** Относительно финала, кажется, что все экранизации «Грозового перевала» страдали от серьёзных ограничений, связанных с производством: Уайлер хотел, чтобы финал ему не навязывали, а Тилли чувствовал настоящее отвращение к тому, как смонтирован конец его фильма.

**Жак Риветт.** В отличие от них, у Бунюэля получился превосходный финал.

**Валери Азетт.** В склепе...

**Жак Риветт.** Совершенно изобретательно, необыкновенно!.. Финал прекрасен, но он иной, хотя главным героям около сорока лет. Кроме того, из всех версий, которые мне известны, экранизация Бунюэля самая короткая — он использует сжатую временную шкалу. Он не только урезает первую часть, но ещё и начинает с момента возвращения взрослого Хитклифа<sup>165</sup> — а заканчивает смертью Кэтрин<sup>166</sup>, что представляет собой четверть романа.

---

165 В фильме Бунюэля — Алехандро — *примечание переводчика.*

166 В фильме Бунюэля — Каталина — *примечание переводчика.*



**Валери Азетт.** В конце концов, роман Бронте надо разделить на две части, два тома, чтобы он пользовался бóльшим спросом.

**Жак Риветт.** Всё же это не имеет значения. Вторая часть романа тоже превосходна, великолепна...

**Валери Азетт.** Трюффо работал с одним и тем же актёром, Жаном-Пьером Лео, и на картине «400 ударов», и на фильме «Ускользящая любовь», последнем фильме цикла об Антуане Дуанеле, с интервалом в 20 лет между двумя фильмами. Если бы у вас была подобная возможность работы с Люка и Фабьен, вы бы поддались искушению сделать вторую часть «Грозового перевала» поколение спустя?

**Жак Риветт.** Но не с Фабьен — Катрин же умерла. Поэтому нужна была бы другая актриса. Но с Люка было бы интересно поработать. Хотя я бы этим не занимался. В любом случае, сейчас уже поздно... ну, прошло 18 лет с 1984 года.

**Валери Азетт.** А когда фильм вышел в прокат?

**Жак Риветт.** Если мне не изменяет память, фильм вышел осенью 1985 года — в сентябре или октябре. Тогда я думал, что это была странная идея выпускать его в сентябре, когда вместе с ним вышло очень много других фильмов.

**Валери Азетт.** Кто определял дату выхода?

**Жак Риветт.** Не я — дистрибьюторы. Кроме того, дистрибьюторы были связаны с Берри, вот они и решили... Но это не их вина, что фильм оказался провальным. Этот фильм относится к той категории картин, которые людям либо нравятся, либо не нравятся. Есть фильмы, которые, в бóльшей или мень-

шей степени, привлекают многих людей по многим разным причинам, как «Кто знает?» (2001). И напротив, есть фильмы, которые некоторым людям очень нравятся, а для других абсолютно ничего не значат. Например, «Верх, низ, хрупко» (1995) относится к этой категории. Это кино, которое зрители либо очень любят, либо вообще не могут понять, как нам в голову пришла идея снимать такой фильм. То же самое с «Мари и Жюльеном». И это я знаю заранее — вне зависимости, фильм хорош или плох, некоторые люди будут любить его, а другие — ненавидеть.

**Валери Азетт.** Как вы думаете, может быть, это связано с его «прочтением», интерпретацией?

**Жак Риветт.** Связь есть, но я не могу указать точную причину. Таково положение вещей — есть фильмы, которые действительно разделяют людей. Те, кому это интересно, заинтересовываются ещё больше, а тем, кому это ненужно, даже сложно представить, что нас побудило к съёмкам. И это было заметно на фильме «Верх, вниз, хрупко», это, безусловно, касается и «Мари и Жюльена». С *Hurlevent* то же самое, — более того, в голове у зрителей сохранились образы из «Грозового перевала» Уайлера. Но для меня фильм Уайлера неточен, не соответствует тексту романа и не имеет никакого смысла. По сути, они переделали его в нечто вроде произведения «Эмили Бронте и Джейн Остин». В самом деле, «Грозовой перевал» — это фильм Уайлера по роману Джейн Остин!

**Валери Азетт.** Но неужели вы считаете, что фильм Уайлера настолько жив в памяти современных синефилов?

**Жак Риветт.** Нет, но интересно, что оператором был Грегг Толанд — благодаря ему в фильме есть визуально мощные моменты... Конечно, Лоуренс Оливье — потрясающий актёр, и он был бы фантастическим, если бы снялся в этой роли на десять лет раньше.

**Валери Азетт.** Экранизация романа Эмили Бронте — это не прогулка в парке, и сегодня, в 2000 году, существует гораздо больше экранизаций романов Джейн Остин, чем «Грозового перевала». Так почему возникает желание снять фильм по роману Бронте, когда это, так или иначе, очень рискованное предприятие — в первую очередь, с коммерческой точки зрения? Во время съёмок всегда что-то может пойти не так или не по плану или сложно подобрать правильных актёров.

**Жак Риветт.** Было несколько удачных экранизаций романов Джейн Остин, не правда ли?

**Валери Азетт.** Джейн Остин, да, но...

**Жак Риветт.** Я не очень хорошо знаком с её романами, но эта экранизация с Эммой Томпсон...

**Валери Азетт.** «Разум и чувства» (Энг Ли, 1995)?

**Жак Риветт.** Она неплохая, да? Это не выдающееся кино, потому что снято оно в несколько беспристрастной манере...

**Валери Азетт.** С Джейн Остин, наверное, проще.

**Жак Риветт.** Ну да, потому что, диалоги уже почти полностью написаны — остаётся только снять. Джейн Остин была настоящим гением в написании диалогов.

**Валери Азетт.** Когда появляется хорошая версия «Грозового перевала», режиссёр занимает определённую позицию, подчёркивает определённую точку зрения, личный взгляд — особенно это относится к характеру Нелли, служанки. Поэтому я понимаю, почему вы решили не перечитывать роман.

**Жак Риветт.** Я не знаю. Мне казалось, что не стоит его перечитывать тотчас же, хотя я и перечитал его позже. На самом деле, я начал перечитывать его по частям, когда мы всё решили, и у нас уже был сценарий. Тогда я перечитал его полностью. И потом я мог сказать: «Как насчёт предложения, которое она произносит в этот момент — это или другое?» Кроме того, перечитывая его, я бы всё время думал, что это восхитительная вещь, гениальное произведение.

**Валери Азетт.** А вы пытались перечитать роман и на английском?

**Жак Риветт.** Нет. Мне было просто интересно, как его перевели. Я не могу очень хорошо читать по-английски. Я могу читать газетные статьи на английском, но я не могу читать бегло — особенно, если это такой хорошо написанный текст, как у Эмили Бронте. Я пробовал читать Джеймса, другого англо-саксонского автора — не англичанина — которого очень плохо перевели на французский. Его и в самом деле очень сложно переводить. Более двух третей переводов Джеймса на французский чудовищны. Так случилось, что несколько раз я решил сравнить перевод и оригинальный текст. Во французском переводе «Крыльев голубки» есть отрывки, которые совсем ничего не значат... Просматривая английский текст, я заметил, что переводчица переводила слово в слово, потому что она до конца не

понимала, о чём идёт речь. Поэтому это был абсолютно бессмысленный перевод на французский. И наоборот, были вещи, которые она упрощала, как, например, первое предложение: «Она ждала, Кейт Крой» — очень красивая фраза, которая под конец полностью сглаживается. Она просто написала: «Кейт Крой ждала своего отца». Словом, весь синтаксический эффект был абсолютно уничтожен...

**Валери Азетт.** Изобразительные достоинства предложения...

**Жак Риветт.** Да, синтаксис и многозначность...

**Валери Азетт.** Аналогично, в вашем фильме одна и та же вещь может иметь несколько интерпретаций. Но кому принадлежит идея центральной сцены — сцены сна?

**Жак Риветт.** Не могу вспомнить... Она символизировала разлуку... Было очевидно, что эта сцена должна находиться в середине фильма, представляя собой трёхлетний период отсутствия Хитклифа. Мне просто была необходима эта сцена, которую я считаю творческой находкой.

**Валери Азетт.** А как насчёт впечатляющей идеи использовать кровь, которая появляется постепенно, как стигматы...

**Жак Риветт.** Не помню, что мы делали. Я знаю только, что у нас возникла идея вставить небольшое звено между двумя частями, первая и вторая части были одинаковой длины. Мы знали, что нам необходим какой-нибудь изобразительный эквивалент, поэтому нам показалось, что надо снять сцену сна — как и в начале, и...

**Валери Азетт.** И в конце...

**Жак Риветт.** Этот принцип я снова применил при работе над «Мари и Жюльеном». Действительно, сейчас я осознаю, что на фильм «История Мари и Жюльена» во многом оказала влияние наша экранизация «Грозового перевала», хотя проект возник двумя годами позже.

**Валери Азетт.** Хотите ли вы поговорить об «Истории Мари и Жюльена»?

**Жак Риветт.** Нет, не особенно. Я только хотел подчеркнуть, что в структуре этого фильма используются сны по тому же принципу, что и в экранизации «Грозового перевала». Один сон в начале, другой в середине, третий в конце. Но фильм не заканчивается сновидением, хотя зритель не знает, где вымысел, а где реальность.

**Валери Азетт.** В *Hurlevent* я не поняла, что первая сцена — это сон. Для меня время просто казалось остановленным. А узнала я об этом только благодаря интервью Паскаля [Бонитцера], которое доступно на коллекционном *DVD* студии *ARTE*. Как бы то ни было, смотреть фильм всех заставляет сцена сна в середине картины.

**Жак Риветт.** Насколько я помню, я был очень доволен ей.

**Валери Азетт.** Как вы пришли к такому оригинальному решению? Или эта идея возникла просто так?

**Жак Риветт.** Ну, я не знаю. Я думаю, мы говорили об этом втроём, сидели и обсуждали... Лично мне очень нравится так работать — мы пишем очень мало. Это Паскаль пишет впо-

следствии. Кроме того, когда мы видимся, то говорим, говорим, говорим, и временами к нам приходят хорошие идеи. Вдруг скажешь что-нибудь, что вызывает ответную реакцию. Вот именно поэтому я люблю работать втроём. Потому что, когда три человека ведут дискуссию, они чаще передают друг другу эстафету, в то время как двое долго ходят кругами со своими противоположными взглядами. В трио третий человек становится на сторону одного или другого. Более того, аргументы должны быть чёткими. Только так двигаешься вперёд. Мы точно также работали над «Мари и Жюльеном» с Кристин [Лоран] и Паскалем. У нас также было много проблем — например, когда мы думали над финалом, которого в тексте не существовало, я докопался до него, добился в ходе обсуждения.

**Валери Азетт.** Что касается выхода в прокат «Грозового перевала», вероятно, были некоторые препятствия. Мне кажется, что его жизнь в кинотеатрах была резко сокращена.

**Жак Риветт.** Нет, иначе и быть не могло, потому что не было зрителей. То есть, когда в зале несколько человек, фильм нельзя показывать в кинотеатрах долго. Поэтому я рад, что есть *DVD*. Сейчас больше людей смогут увидеть фильм — людей, которые раньше даже не подозревали, что такой фильм существует. Они вполне могут купить этот *DVD* из-за «Прекрасной спорщицы» или «Банды четырёх», которые более популярны... Но потом им захочется посмотреть и другие фильмы.

### **Об авторе**

Валери Азетт (*Valérie Hazette*) в 1998 году с выпускной работой по английской литературе закончила Реймский университет, провинция Шампань. Её желание познать подлинный

дух Ирландии заставило покинуть Францию и поселиться в мультикультурном обществе Корка. После недолгого периода работы в IT-корпорации *Macintosh* она снова посвятила себя кинематографу, телевидению и литературе и продолжила свою академическую карьеру в Центре Киноисследований (Университетский колледж, Дублин; *Centre for Film Studies, University College*). Также она с энтузиазмом работает в *Kino Art House Cinema* в Корке.

*Перевод с английского Лидии Панкратовой*

**Valérie Hazette Hurlevent: Jacques Rivette's  
Adaptation of Wuthering Heights**

Впервые интервью опубликовано в *Senses of Cinema*, Issue 29.

Доступ к оригиналу интервью:

<http://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/hurlevent/>

Впервые на русском языке интервью опубликовано в журнале *Cineticle*:

<http://www.cineticle.com/special/473-jacques-rivette4.html>



## **Интервью 8**

---

### **Интервью с Жаком Риветтом**

#### **Серж Даней и Жак Нарбони («Кайе дю синема»)**

##### **Производственный процесс и микросистемы**

**Жак Риветт.** ... Во Франции найдётся немного режиссёров, которые действительно контролируют свой производственный процесс. Не считая Франсуа Трюффо, есть лишь Ромер и Лелуш — то есть те, кто создал частично или полностью принадлежащую им студию, дающую возможность работы над проектами различной длительности. Думаю, что остальные режиссёры просто теряют три четверти времени между снятыми фильмами, и в этом нет ничего хорошего... Вопрос конкретного производственного процесса всегда весьма непросто.

**«Кайе».** И вы думаете, что зря теряете время?

**Жак Риветт.** Я бы не сказал, что мы всегда теряем время, но это происходит всё чаще, ведь сейчас не самый удачный период... Половина времени уходит на вопросы к самому себе: какой же проект можно воплотить в жизнь, взвесив все обстоятельства и возможности и оценив состояние французского кинематографа в целом и своё состояние в частности? И затем, в процессе обдумывания найденного жизнеспособного проекта, возникает вопрос — насколько он будет реализуем? Приведёт ли проект, который наконец реализовался, к чему-то другому и как это произойдёт? Не всегда легко пройти через это, и всё же у всех одни и те же трудности...

**«Кайе».** И вы думаете, что так бывает всегда?

**Жак Риветт.** Мне кажется, что на протяжении последних лет всё становится ещё сложнее, и будет ещё усложняться, потому что появляется всё больше режиссёров, активных или обладающих потенциалом. В некотором смысле, это хорошее явление, и нет никаких причин чинить ему преграды. Однако, судя по тому, что я прочитал вчера и сегодня в «Ле Монд» (*Le Monde*), триумф и эйфория во французском кинематографе происходят оттого, что в прошлом году были выпущены в прокат 160 фильмов, в этом году — 180... Но сколько фильмов из этих 180 будут показаны за пределами Парижа и в крупных французских городах?

**«Кайе».** Два ваши фильма — «Северо-западный ветер» (*Noroît*) и «Карусель» (*Merry-Go-Round*) — до сих пор не выпущены в прокат.

**Жак Риветт.** У этих фильмов мог бы быть хороший прокат, но этого не произошло, потому что «Гомон» (*Gaumont*) с его возможностями распространения, решил, что они не будут востребованы широкой аудиторией. С их точки зрения, возможно, они правы. В то же время, у них полный беспорядок дел с Чалгаджиеф<sup>167</sup>, и сейчас они прекратили любые действия из-за банкротства Стефана. Но подобное случается и с другими фильмами. Однако, в этот раз такая же ситуация сложилась сразу с двумя фильмами.

Рассматривая эту ситуацию — и это самая эгоистическая точка зрения — я действительно ничего не сделал, чтобы гарантировать их выпуск в прокат. Потому что, например, выход на

---

<sup>167</sup> Стефан Чалгаджиеф (*Stéphane Tchalgadjieff*) — продюсер фильмов Робера Брессона, Жака Риветта, Маргерит Дюрас, Микеланджело Антониони — *примечание переводчика*.

экраны фильма «Дуэль»<sup>168</sup>, который не был таким уж лёгким фильмом для проката, был выполнен так топорно, что я предпочёл бы, чтобы фильм оставался в плёночных катушках... Лично мне, и это тоже исключительно эгоистично, хотелось бы иметь реальную возможность отказаться от выхода «Дуэлли», чтобы в прокат вышли «Северо-западный ветер» и «Карусель». В этом много противоречия, и это, конечно же, неправильно.

Нет, но действительно проблематично то, что почти все режиссёры зависят от таких вещей. Вот мы говорили о Трюффо, Лелуше и Ромере; у них были остроумные идеи создать нечто нестандартное. Но только микросистема позволяет им так сразу преодолеть трудности, как в случае с фильмом «Зелёная комната» Трюффо (*La chambre verte*, 1978) или же с фильмом «Персеваль Галуа» Ромера (*Perceval le Gallois*, 1978); что касается Лелуша — там вообще много примеров. Но мне, как и почти каждому, очень сложно продолжать съёмку и снова запускать фильм; я считаю, что мне дали фору, так как мне удалось снять несколько фильмов, которые так и не вышли в прокат или же вышли с трудом; а совсем недавно, благодаря энтузиазму актёров и группы, я смог переснять ещё один фильм, хотя и в самых скромных условиях.

Я помню разговор с Сержем [Даней] как-то вечером два года назад, когда мы с ним встретились случайно. Он сказал нечто, что мне показалось как верным, так и несправедливым. Это было сказано о Шаброле. Серж сказал, что работа режиссёра — снимать кино, и что ему нравится Шаброль, ведь он такой режиссёр, который снимает не переставая, как Рауль Уолш или

---

168 «Дуэль» — неологизм Риветта, так как слово «дуэль» во французском мужского рода (комментарии к записи по электронному адресу <http://skval.livejournal.com/271745.html>) — примечание Дмитрия Мартова.

ещё кто-то в таком роде. Знаю, что можно сказать то же самое о Лелуше, Трюффо и о Ромере, который еле смог остановиться после «Моральных историй». Но, я думаю, есть и много режиссёров, которые сказали бы: «С удовольствием! Я не против, но как именно?»

**«Кайе».** Хотелось бы вернуться к идее микросистемы. Думали ли вы когда-либо о том, что не создавали свою производственную микросистему, и что всё происходило внезапно?

**Жак Риветт.** Нет, но у меня был соблазн создать её самому. Правда, не настолько сильный, чтобы испытывать сомнения, так как я никогда не был успешен и никогда не видел возможности прорыва. Я никогда не чувствовал, что у меня есть сила воли, и что мне будет приятно разбираться с финансовыми механизмами, необходимыми для основания производственной студии. Это не вопрос средств, а вопрос тяги к таким вещам.

Скажем, я мог бы много лет работать с Чалгаджиеф, как работал Шаброль с Женев<sup>169</sup>, иметь дело с тем, кто мне доверяет, и неважно, прав я или нет; с тем, кто не просто хотел бы знать, каким будет следующий фильм, но и был бы в нём, чего бы это ни стоило, даже если проект невозможно было бы реализовать, с тем, кто попытался бы сделать так, чтобы всё работало. К сожалению, продюсеров такого рода вряд ли можно найти; они исчезли, полностью исчерпав свои возможности. За прошедшие пять лет это стало официальной политикой Центра — вывести их из процесса. Это — систематическая полити-

---

169 Андре Женев (*André Génovès*) — продюсер фильмов Клода Шаброля — примечание переводчика.

ка, начало которой совпало с уходом Шосери Лапре (*Chausserie Laprée*), а её было за что благодарить...

**«Кайе».** Когда с Трюффо обсуждают его работу или карьеру, он это принимает. Как насчёт вас: вы сказали бы, что ваша страсть — это ваше дело?

**Жак Риветт.** Это тот вопрос, которого я всегда избегал.

**«Кайе».** Потому что вы видите, что то, что вы называете микросистемой, организовано таким образом, позволяя режиссёру продолжать работать и жить своим любимым делом...

**Жак Риветт.** Конечно, и я сейчас наказан за то, что не создал свою систему. Но, по сравнению с другими, я, по крайней мере, считаю себя достойным этой привилегии.

**История кинематографа — это ряд непонятностей**

**«Кайе».** Мы следили за вашими фильмами с самого начала, как за экспериментами, которые могли увести далеко в том или ином направлении.

**Жак Риветт.** Это не обязательно так. И меньше всего это относится к моим поздним работам, и возможно именно это и делает их менее интересными.

**«Кайе».** В ваших фильмах нас потрясает то, что они представляют почти исчерпывающий спектр всех возможных сценариев. Вы начали с катастрофы, близкой к апокалипсису, с фильма «Париж принадлежит нам», который привёл к финансовому провалу, но, в то же время, стал мифическим...

**Жак Риветт.** В конечном итоге «Париж принадлежит нам» стал счастливым событием... Я никогда не воспринимал его как проклятие, потому что, начиная с его запуска и до момента, когда фильм был закончен, благодаря Франсуа и другим, он приобрел мифический статус, и это было очень хорошо...

**«Кайе».** Затем был фильм «Монахиня», в котором мы встретились с другими явлениями — запрет, скандал и тому подобное...

**Жак Риветт.** В каком-то смысле этот фильм был противоположностью фильма «Париж принадлежит нам», так как «Монахиня» имела большой коммерческий успех. Этот фильм — единственный из моих фильмов, который был столь успешен, но с начала и до самого конца его понимали неправильно.

**«Кайе».** Потом был умеренный успех фильма «Безумная любовь»...

**Жак Риветт.** Думаю, фильм «Безумная любовь» был оценен продюсерами как более или менее провальный — в частности из-за их собственной нерасторопности. Для меня же всё прошло очень успешно, за исключением того, что фильм получил ограниченный прокат, но, в конце концов, его увидели. А это — то, что было нужно.

**«Кайе».** Потом был другой легендарный фильм *Out 1*, который никто не видел, и фильм, который был на гребне феминистской, леваческой и других волн — «Селин и Жюли совсем заврались». Потом — «Дуэль», фильм,

провалившийся в прокате, а затем — два фильма, которые не были выпущены в прокат, и вот ещё один...

**Жак Риветт.** И что вас в этом потрясает? Отсутствие связи?

**«Кайе».** Нет. Скорее плавность!

**Жак Риветт.** Если бы вы обвинили меня в бессвязности, я бы согласился...

**«Кайе».** Нет, скорее фильмы Жака Риветта очень отличаются один от другого, у них разные судьбы...

**Жак Риветт.** Сначала я старался делать фильмы такими. Сейчас я стал более чуток к их повторяющимся аспектам. То, что сказано — правда, потому что никакие два фильма не были связаны одним и тем же способом, исключая маленькие серии со Стефаном — «Дуэль», «Северо-западный ветер»... и даже тогда, мы не смогли увидеть проект полностью! Каждый из них представляет частный случай, также как «Ле Монд» всегда разделяет фильмы — от фильма Франсуа, снятого всем миром за смешные деньги, маленького фильма Шаброля с его кредо «посмотрим, что получится» до самого обычного кинопроизводства «Монахини». Остальные фильмы — переходные, например, «Безумная любовь» — фильм, который начался как обычное небольшое производство, а затем я сделал из него гиганта. А потом были и другие, которые были созданы в очень благоприятных условиях, каких сегодня просто не могло бы быть — *Out 1* или серия «Дуэль» и «Северо-западный ветер». Мы получили почти невозможный аванс за проект, изложенный всего на трёх

страницах, благодаря (и я это принимаю) предыдущему фильму.

**«Кайе».** Вы хотите сказать, что сегодня невозможно приобрести такой же кинематографический опыт, какой был у вас в прошлом?

**Жак Риветт.** Это всё ещё возможно, но не в том климате толерантности и в том относительном комфорте, который был. Прошедшие двадцать лет можно, грубо говоря, разделить на три периода. Я не буду говорить о кинематографе, каким он был в 50-х, в которые нам уже не попасть. Был кинематограф ранних 60-х — переходный кинематограф, который дал нам первые фильмы так называемой «Новой волны», хотя старая система производства-распространения по-прежнему оставалась развитой. Даже такие люди, как Борегар зарабатывали свою репутацию, находясь внутри системы, рядом с всё ещё работающими старыми распространителями 50-х. В конце 60-х это всё начало стремительно разрушаться, а в начале 70-х политика Центра Продвижений была полностью разрушена. В 1967 году мне отказывают в фильме «Безумная любовь» на основании того, что в сценарии всего тридцать страниц, пусть даже там была классическая, хорошо разработанная история, которая, как мне кажется, делает фильм таким, каким он должен быть. Для сравнения — четырёхстраничный полностью абстрактный и полностью построенный на догадках сценарий *Out 1* был принят в 1970 году, как была принята и серия из четырёх фильмов, которую я предложил им в 1975 году.



**«Кайе».** Значит, это — второй период?

**Жак Риветт.** Да. Но в то же время, то, что мы получили аванс для этих четырёх фильмов в 1975 году, привело к скандалу. Понимаете, это был конец эпохи. Мы получили 50 миллионов новыми — это 200 миллионов старых франков. Тогда бывали авансы на сумму больше, чем 50 миллионов и даже на 100 миллионов — но только для Брессона. Но то, что мы их получили для четырёх фильмов в одном цикле, вызвало скандал. Нам это дорого обошлось — Стефан и я всё ещё покрываем наши долги. В некотором смысле, когда мы в начале 1975 года предстали перед Комиссией по распространению, то уже знали, что она уже пришла к решению, но там были люди, которые нам симпатизировали, и они сделали нам, так сказать, прощальный подарок.

Вспоминая прошлое, можно сказать, что это был самый открытый период. После 1968 года по причине недоверия кинематограф центральной Франции и всего мира попытался объединить в системе людей, которые с самого начала не были её частью — объединить только лишь для того, чтобы впоследствии их отвергнуть. Был период в пять или шесть лет, в течение которых один человек мог бы сделать многое, и тогда все было восстановлено. Теперь я думаю, что мы были очень неуклюжими, потому что не знали, как этим воспользоваться... Но кто мог бы сделать больше? Наверное, всё это было иллюзией. Наверное, «Селин и Жюли совсем заврались» — это бóльшее, что могло быть сделано, чего не скажешь о *Out 1* или о серии из четырёх фильмов — можно

было начать реализацию такого проекта, но за него нужно было платить. По-моему то, что было упорядочено и то, что всё ещё приводится в порядок, никак не связано с системой начала 70-х.

### **Что значит быть продюсером?**

**«Кайе».** Вы можете описать, как это будет выглядеть?

**Жак Риветт.** Я вижу это извне. Наверное, нет никакого определённого проекта... Есть что-то, что уже не нужно, но никто не готов это принять...

**«Кайе».** Что исчезло в начале 70-х — это продюсеры, в самом чётком их понимании. Например, Чалгаджиев — какой он продюсер по вашему мнению? У вас был с ним настоящий диалог, или он скорее был тем, кто доверял вам и был рад лишь управлять финансами?

**Жак Риветт.** Мне не приходилось иметь дело с таким видом производства, который действительно нужен режиссёру, то есть, так сказать, работу с американским продюсером. Продюсеров такого вида во Франции не хватает или же, если такие продюсеры существуют, я никогда с ними не встречался. Думаю, существуют такие люди, которые хотят вмешиваться в процесс на каждом шагу, но тогда им останется только сбежать от таких режиссёров, как я. Или же мне нужно стать Бунюэлем, чтобы работать с кем-то, вроде Зильбермана<sup>170</sup>. В ином случае, это обычно заканчивается очень плохо, и тому есть

---

<sup>170</sup> Серж Зильберман (*Serge Silberman*) — продюсер фильмов Жака Беккера, Луиса Бунюэля, Акира Куросавы и других режиссёров — *примечание переводчика.*

много примеров, кроме Лилианы де Кермадек<sup>171</sup>... Так что существуют продюсеры, которые действительно вмешиваются в производство. Или же такой продюсер, с которым я работал. Их действительно очень мало — два фильма сделаны с Борегаром, четыре — со Стефаном. Фильм «Селин и Жюли совсем заврались» создавался коллективом друзей и управлялся Барбетом Шрёдером (если бы не он, фильм никогда не был бы снят) и то же самое с последним фильмом. Но эти два фильма — исключения. Я знаю всего лишь двух продюсеров, которые взялись за проекты с более-менее разработанными темами. С Борегаром всё было более определённым, потому что он сам предложил мне снять «Монахиню» (я пришёл к нему с другим проектом). Потом мы взялись за адаптацию классики. А «Безумная любовь» состояла из одной фразы, которая превратилась в тридцать страниц. Что касается Стефана — он просто доверял мне во всех четырёх проектах. Но оба — Борегар и Стефан — заботились о финансировании проекта и после этого не утрачивали интерес к тому, что я делал. Правда у них были неверные представления о кинопроцессе, и в конце они не очень-то в него вникали. Борегару в течение съёмок было крайне скучно. У него хватало сил, чтобы посмотреть первые дубли, а после этого ему переставало быть интересно. Я думаю, что Стефану понравилось бы быть в курсе съёмок, но он сидел в своём офисе, решая финансовые проблемы, а также, наверное, чтобы сэкономить время. Однако продюсеры этого не принимают. Если кто-то мог бы быть всё время на площадке

---

<sup>171</sup> Лилиан де Кермадек (*Liliane de Kermadec*) — режиссёр, сценарист, продюсер двух фильмов Шанталь Акерман — *примечание переводчика*.

рядом с ассистентом или оператором, если он был бы способен показать новые перспективы и смог бы всё с нами обсуждать и не быть при этом сторожевым псом — почему бы нет? Может, я терплю это, но думаю что нам (я говорю «нам», потому что речь идёт не только обо мне) этого не хватает. Потому что даже если мы работаем с командой, бывают моменты, когда чувствуешь себя очень одиноким.

**«Кайе».** Продюсер, который не отказывается от проекта, но не берёт на себя роль деспота — это ли не миф? Вы действительно верите, что такое возможно?

**Жак Риветт.** Наверное, нет... Наверное, это — миф. Как я говорил, с этим почти невозможно справиться, потому что для этого нужно быть святым. Но в последнем номере «Кайе» я читал интервью с Винклером<sup>172</sup>, где он упоминает о своей работе со Скорсезе. Он описывает себя как человека, который следит за каждым этапом фильма — от начального проекта до конечного продукта, включая и съёмочный период. Он всегда присутствует, когда возникают важные вопросы или назревают серьёзные проблемы.

**«Кайе».** Но разве это делается не для того, чтобы избежать проблем с микросистемами конкретных режиссёров, чтобы те были уверены, что смогут устоять? Тогда как вы (не уверен, узнаете ли вы себя в этом романтическом и экстравагантном образе) похожи на того, кто говорит: если мы опять не устоим — что ж, тем хуже!

---

<sup>172</sup> Ирвин Винклер (*Irwin Winkler*) — режиссёр, продюсер фильмов Сиднея Полака, Питера Богдановича, Мартина Скорсезе, серии фильмов о Рокки Бальбоа — *примечание переводчика.*

**Жак Риветт.** Нет, абсолютно не так! Нет, нет, я всегда был убеждён, до и после — но не всегда после — что фильмы, которые я снимал, были фильмами, которые найдут широкую аудиторию. Когда я снимал фильм «Северо-западный ветер», я был уверен, что у него будет большой коммерческий успех, что этот приключенческий фильм будет притягивать зрителей... Когда фильм не вышел на основании того, что он незрелищный... я был удивлён. Я не считаю себя... к сожалению, я не всегда ясно выражаюсь, когда дело касается потенциального успеха моих проектов, моих фильмов. Вот почему мне было бы приятно противостоять продюсеру, пусть даже это иногда и трудно. Вот почему мне нравится работа с Сюзан Шиффман: официально она — первый ассистент, но она стала соавтором сценария вначале неофициально, а затем официально, и, если честно, она часто выполняет функции сорежиссёра. Очевидно, что её роль непохожа на роль продюсера, но, так как она участвует в проекте, она тот человек, который может, будучи частью этого проекта, конструктивно его критиковать.

### **Один фильм в четырёх**

**«Кайе».** Правда ли, что уменьшение силы продюсера было спровоцировано спадом авторитета автора (*auteur*)?

**Жак Риветт.** Действующей сегодня производственной машине нужен образ автора — она продолжает ни шатко, ни валко создавать эти образы и не может остановиться. Здесь нужны автографы, и вы знаете об этом так же, как и я. Как много существует авторов, которые раскрыли себя за прошедшие десять лет! Мы тоже это делали — тридцать лет тому назад мы создавали авторов с такими людьми как Премиингер; хотя Премиингер — и сам автор! Ну, в любом

случае Мизрахи<sup>173</sup> создал их ещё большое количество, и когда я произношу его фамилию, то вот вам выразительный пример! Конечно студии «Гомон» были нужны эти авторы, созданные Мизрахи, эти совершенные создания, которые обладают всеми достоинствами автора и у которых нет ни одного из присущих ему недостатков...

**«Кайе».** Такие, как Коменчини<sup>174</sup>...

**Жак Риветт.** Да, как Коменчини или такой, каким стал Лоузи и многие другие. Они — авторы с коммерческим уклоном. И в то же время, такая смесь удивительна. Я ничуть не против смешивания, потому что верю, что в кинематографе оно всегда присутствует, и кинематограф может выжить только в таких условиях непонятностей и хаоса. Как, например, Ренуар снял примерно три четверти своих самых великих довоенных фильмов с продюсерами, которые, так или иначе, работали в тени. Сейчас эта профессия очень быстро меняется, так как такая неоднозначность, к счастью, стала возможной; они всё ещё существуют, но с ними становится всё сложнее и сложнее. Существуют ещё и другие ситуации, в которых возможны такие непонятности, и мы должны надеяться, что эти ситуации будут ещё долго. Факт в том, что фальшивые авторы «а ля Коменчини», которые консолидируются вместе на том же уровне что и Бергман, Феллини или Брессон, могли бы дать возможность Брессону и в дальнейшем снимать кино. Так что, да здравствуют непонятности и хаос, потому что кинематограф только ими и живёт! Действительно, он живёт

<sup>173</sup> Моше Мизрахи (*Moshé Mizrahi*) — сценарист, режиссёр, продюсер и актёр — *примечание переводчика.*

<sup>174</sup> Луиджи Коменчини (*Luigi Comencini*) — сценарист и режиссёр — *примечание переводчика.*

не только обманом и надувательством, но и непонятностями! Это началось с фильма «Рождение нации», а, может быть и раньше, и ещё продолжается, принимая различные формы в зависимости от обстоятельств, времени или эпохи. Поэтому я верю, что единственная задача, которая стоит перед всеми режиссёрами: как использовать такие непонятности в сложившихся обстоятельствах для того, чтобы добиться результата?

**«Кайе».** Вы ранее говорили, что были раздражены тем, что Манкевич недавно сказал на телевидении о продюсерах.

**Жак Риветт.** Да, потому что Манкевич так всегда высказывается о продюсерах! Я видел только часть передачи Душе<sup>175</sup>, и она меня потрясла. Это всё те же слова, которые говорил Тальберг<sup>176</sup>: «Кто эти люди, которые называют себя режиссёрами, играя объективами и движениями камеры?» Это такой голливудский подход, с помощью которого, например, Уэллса всегда держали на дистанции, и думаю, что Манкевич этот подход разделяет. Это — Рене Клер и Манкевич... всё те же Рене Клер и Манкевич! Они по своей сути продюсеры-сценаристы, и только затем уж — режиссёры. Это нормально, что он выступает против Тальберга, как против своего босса, но не как против продюсера, потому что он и сам продюсер. Перед войной он был продюсером, и продюсером большинства своих

---

<sup>175</sup> Жан Душе (*Jean Douchet*) — актёр и режиссёр, близкий «Новой волне» — *примечание переводчика*.

<sup>176</sup> Ирвин Тальберг (*Irving Thalberg*) — продюсер фильмов Эриха фон Штрогейма, Уоллеса Уорсли, Кинга Видора, Кларенса Брауна, Тода Броунинга, Эдмунда Гулдинга и других режиссёров — *примечание переводчика*.

фильмов. А конфликт на съёмках «Клеопатры»<sup>177</sup> — это также и конфликт с большим боссом Зануком.

Я всё также продолжаю думать, что «Всё о Еве» — это неудавшаяся бродвейская постановка, и не просто так он всё оставил после первой сцены «Священных чудовищ» Кокто<sup>178</sup> (который, между прочим, не входит в число хороших фильмов этого режиссёра). Потому что, как я это вижу, первая сцена настолько мощная, что никто не может написать для неё достойное окончание, а, если кто-то и попытается, то у него получится только склепать сценарий «а ля Бернстайн»<sup>179</sup>. Но получится так, что, или тема не будет раскрыта, или всё завершится столь же плохо, как третье действие «Священных чудовищ» или финальные сцены между Сандерсом и Энн Бакстер, которые оставили после себя ужасные воспоминания. Мне действительно нравились фильмы Манкевича 50-х, но,

---

177 Конфликт на съёмках «Клеопатры»... — сложно сказать, какой именно конфликт имеет в виду Риветт, так как съёмки фильма «Клеопатра» режиссёров Джозефа Лео Манкевича, Рубена Мамуляна и Дэррила Ф. Занука связаны с рядом скандалов, конфликтов и происшествий (40 млн. долларов на его производство чуть не разорили студию «Фокс»; двойной развод Элизабет Тейлор и Ричарда Бартона; серьёзная болезнь Тейлор); Дэррил Ф. Занук — известнейший в своё время продюсер, сценарист и режиссёр в титрах «Клеопатры», как сорежиссёр не упомянут — *примечание переводчика*.

178 «Священные чудовища» (*Les monstres sacrés*, 1940) — театральная пьеса Жана Кокто. Далее по тексту Риветт, возможно, заблуждается, называя её «фильмом». Фильм Манкевича «Всё о Еве» (1950) несколько напоминает сюжет пьесы Кокто; Джордж Сандерс и Энн Бакстер, которые упоминаются ниже, играют главные роли в фильме Манкевича — *примечание переводчика*.

179 Сложно сказать, кого из десятка сценаристов по фамилии Bernstein имеет в виду Риветт. Вот лишь некоторые — Изадор Бернстайн (*Isadore Bernstein*), писавший сценарии для комедий и вестернов; Уолтер Бернстайн (*Walter Bernstein*), писавший сценарии Вуди Аллену; Эрмиан Бернштейн (*Armyan Bernstein*), писавший сценарии Уильяму Клейну и Френсису Форду Копполе — *примечание переводчика*.



когда я пересмотрел некоторых из них снова, то решил, что я слишком страстно был ими увлечён... как и в случае фильма «Всё о Еве». Я работал над проектом с Жанной Моро и Жюльет Берто<sup>180</sup>, в котором первая сцена была из «Священных чудовищ», и когда в то время я пересмотрел фильм Манкевича в «Синематеке», то очень расстроился, так как был поглощён своим проектом, и поэтому, конечно же, реагировал резко.

**«Кайе».** Вы всегда реагируете очень страстно, когда смотрите или пересматриваете фильмы. Я всегда чувствовал, что вас интересует в кинематографе всё, а не только «великие» фильмы, фильмы авторов.

**Жак Риветт.** Бывает и по-другому, как и для всех нас! Бывают периоды, когда я более восприимчив, чем другие... Существует одна вещь, о которой никто никогда не говорит или упоминает редко: невозможно назвать фильм плохим, потому что просмотр всегда связан с конкретным временем и с конкретными обстоятельствами... О фильмах всегда говорят так, как будто они некие абсолюты — но мы всё же всегда смотрим их в конкретных обстоятельствах, даже только потому, что в кинотеатрах бывают разные условия проекции. Всё это имеет огромное значение. Поэтому часто случается, что, когда я смотрю такой фильм, который, знаю, имеет объективную ценность, я всё же его осиливаю, даже если мне очень скучно. И всё же, в тот момент, когда я смотрю его, я знаю, что когда вновь пересмотрю его где-то через месяц, то решу, что он замечательный, или же наоборот... Другими словами существует «макулатурный» (*pulp*) аспект кинематографа, который не должен быть утерян. Я имею в виду, что и в «палп-литературе»

---

180 Так и не снятый фильм «Феникс» — примечание переводчика.

встречается «Чёрная серия», Сименон и тому подобное... в литературе всегда нужно улавливать правильный момент. А одной из сильных сторон кинематографа является великое смещение, и благодаря этому Ренуар мог снимать фильмы до войны, потому что они были представлены как фильмы Дювивье...

Возвращаясь к вашему вопросу, люди, которые, скажем, идут смотреть кино каждые две недели и говорят себе: «Я посмотрю прекрасные фильмы, а не какие-нибудь коммерческие», не имеют никаких шансов действительно увидеть кино. Я думаю, что кинематограф доступен только тому, кто согласен, что нужно принять «мейнстрим». С другой стороны, потребители мейнстримного кинематографа, которые отвергают Дюрас, Брессона, Штрауба или Шрётера — это люди, которые отвергают кинематограф. Можно сказать, что это — вопрос образа жизни: есть те, чей ежедневный список включает два часа для просмотра фильма, и другие, кто предпочитает почитать или послушать музыку.

**«Кайе».** Вы, насколько мы знаем, один тех, кто смотрит много фильмов, часто посещая самые неизвестные кинотеатры. А как же телевидение?

**Жак Риветт.** У меня нет связи с телевидением. Но это не мой выбор. В первую очередь причина в том, что я не бываю дома, и это связано с образом жизни. Были случаи, когда я смотрел фильмы по телевизору дома у друзей, но так как к этому не привык, у меня было такое ощущение, что я вижу не фильм, а что-то другое, какое-то отражение... В этом не было настоящей связи! Я согласен с тем, что сказал Эсташ — телевидение подходит для второго просмотра, но не для

премьеры, открытия фильма. Это немного похоже на просмотр фильма на монтажном столе. И, когда я разговариваю с людьми, которые смотрели фильм по телевизору, а я уже видел его на экране, у меня всегда такое впечатление, что они видели совершенно другой фильм, хотя, может, это и не так...

**«Кайе».** С видеомагнитофонами каждый может установить новые взаимоотношения с фильмом. Я могу представить себе того, кто решил снова и снова посмотреть только одну понравившуюся сцену фильма, например, сцену с самолётом в фильме «На север через северо-запад»... Это создаёт новую связь с фильмом, немного безумную, неуверенную и более контркультурную.

**Жак Риветт.** Такая связь отнюдь не контркультурная. Наоборот, я думаю, что это и есть синематечная культура.

**«Кайе».** Разве не бессмысленно смотреть так много фильмов?

**Жак Риветт.** Я так не думаю. Почему?

**«Кайе».** Потому что влияние синефилии, как нам думается, препятствует многим молодым режиссёрам.

**Жак Риветт.** Думаю, что оно препятствует, потому что они многих фильмов не видели. На некоторых людей больше всего повлияли Рене и Годар, потому что они открыли кинематограф вместе с ними, без всех американских фильмов, что были представлены в «Синематеке». В каком-то смысле они пришли в кинематограф с Ренуаром и Годаром. Конечно, это должно быть препятствием!

**«Кайе».** Когда вы смотрите фильм, думаете ли вы как режиссёр: «Ну что ж, посмотрим... А я бы снял это вот так!»?

**Жак Риветт.** Не всегда... но так иногда бывает, особенно в случае с французскими фильмами, потому что они ближе, чем американские, которые всегда, и даже сейчас, являются чем-то нереальным, чем-то мифическим.

### **Два полюса**

**«Кайе».** Нам кажется, что в вашем кинематографе существуют два полюса: первый — со сверх-организацией, закодированный и второй — без организации и вмешательства (*laissez-faire*). «Северо-западный ветер» принадлежит скорее к первому, а «Карусель» — ко второму.

**Жак Риветт.** Так случилось только с фильмом «Карусель». Для «Безумной любви» и *Out 1* у нас были определённые проекты — но не для «Карусели». В «Безумной любви», которая сначала была рассказом в тридцать страниц, в процессе импровизировались все детали фильма, но общая линия была задумана с самого начала, и мы долго обговаривали её с Бюль Ожье и Жаном-Пьером Кальфоном. Это укоренилось и стало развиваться во всех направлениях. *Out 1* тоже определялся всеёма чёткими отношениями между людьми и их работой — только концовка была открытой, и мы снимали её в последние дни, основываясь на том, что было сделано раньше.

С другой стороны фильм «Карусель» вначале был просто необходимым по экономическим причинам. Это было связано с серией из четырёх фильмов, которые мы предложили Центру в начале 1975 года. Всё это началось сразу после того, как вышел фильм «Селин и Жюли». Проект тогда назывался «Дочери

огня» (другой перевод — «Девы огня», *Les filles de feu*)<sup>181</sup>. Это было всего лишь названием, не больше... Я переоценил свои силы. Сказать точнее, я продолжаю думать, что проект был привлекателен и реализуем, но я не смог довести его до конца, так как смысл был в том, чтобы снять четыре фильма, ничем, кроме конкретных актрис, не связанных друг с другом. Если актриса играла главную роль в одном фильме, то в другом у неё уже была эпизодическая роль и так далее. Связь между четырьмя фильмами была очень неопределённой, рамки — едва различимы... Один фильм переходил в другой запутанным образом, что сопровождалось ещё и воздействием музыки. Каждый фильм был более или менее связан со специфическим жанром: первый был любовной историей, второй основывался на жанре «фэнтези», третий должен был быть чем-то вроде вестерна или приключенческого фильма, а четвёртый должен был быть музыкальной комедией.

Мы начали с номера «два» — был быстро подготовлен сценарий, актёры были готовы, а я настойчиво хотел эксплуатировать зимнюю тему. Это был фильм «Дуэль». Через месяц мы продолжили, начав снимать номер «три» — «Северо-западный ветер», вестернизированно-приключенческий фильм; месяцем позже, в августе, мы начали съёмку номера «первого» — любовной истории, и именно тогда я не смог физически этого выдержать. Как было сказано, я переоценил свои собственные силы.

---

<sup>181</sup> Задуманный Риветтом цикл фильмов «Дочери огня» или «Девы огня» — *Les filles du feu* (отсылка к одноимённому сборнику новелл Жерара де Нерваля *Les filles de feu*, 1854), впоследствии был переименован в «Сцены из параллельной жизни» (*Scènes de la vie parallèle*) и был прерван нервным срывом на съёмках «Дуэлли» (1976) (см. Материал 2 и 3 данной книги) — *примечание переводчика*.

**«Кайе».** С кем вы работали?

**Жак Риветт.** С Эдуардо де Грегорио, Марилу Паролини и Бертраном ван Эффентерре<sup>182</sup>. Эдуардо был самым энергичным в обсуждениях, но и остальные тоже играли важную роль...

Относительно номера «четыре», музыкальной комедии, которую я хотел снимать с Анной Карина́ в главной роли,— всё осталось неопределённым. У нас было много идей, но мы начали с не самого лучшего сценария, с очень плохой стартовой площадки, вот почему мы отложили фильм до следующего года. И чем дальше, тем нам стало понятней, что номер «один» мы уже больше не снимем. Я об этом действительно сожалею, потому что думаю, что этот фильм мог бы получиться: мне также нравился его сюжет и два актёра — Лесли Карон и Альберт Финни. Прошло два года (в течение которых деньги для этих двух фильмов куда-то пропали — точнее всего ушли на фильмы Брессона), и Стефан Чалгаджиеф предстал перед Комиссией, выдающей авансы, чтобы отчитаться в выполнении контракта, подписанного на четыре фильма, и ему пришлось объяснить, почему не были сняты ещё два фильма. В конце концов, они заключили с нами договор, по которому нам нужно было снять всего один фильм вместо двух. Центр хотел, чтобы это был или прерванный фильм номер «один» или фильм номер «четыре» из цикла «Дочери огня — Сцены из параллельной жизни» (*Les filles du feu, scènes de la vie parallèle*). Но, что касается меня, я думал, что невозможно осуществить какой-нибудь из представленных двух проектов, и поэтому мы приступили к «Карусели», и это был уже другой проект.

---

<sup>182</sup> Бертран ван Эффентерре (*Bertrand Van Effenterre*) — режиссёр, сценарист и продюсер — *примечание переводчика*.

Так случилось, что Стефан контактировал с Марией Шнайдер (*Maria Schneider*) — он предложил ей другой фильм, который она отвергла, сказав при этом, что, если Риветт хочет снять фильм, то она согласна в нём участвовать. Поэтому всё началось с идеи работы с Марией. Я встретился с ней и спросил, с каким бы актёром она хотела бы поработать. Она назвала мне Джо Даллесандро (*Joe Dallessandro*). Так что за месяц до съёмок я ещё не знал всех актёров, которые будут в фильме — мы начали работу с двумя актёрами, а через восемь дней всё пошло очень плохо. Это было похоже на машину, которая, прийдя в движение, должна его продолжать, несмотря на изменение режимов, повышение или снижение скорости и так до тех пор, пока энергия полностью не истощится. Это было совершенно непохоже на «Безумную любовь», хотя и там зритель наблюдает за какой-то схваткой. Я посмотрел обе работы Марк'О — сначала «Баржи» (*Les bargasses*), а потом и «Идолы» (*Les idoles*). «Баржи» произвели на меня такое впечатление, что я попросил Бюль Ожье сыграть роль в «Монахине», но она не могла, так как уже работала над фильмом «Идолы». Но всё же проект занял своё место и очень быстро стал тем, чего мы всегда желали. Мы снимали все сцены, которые запланировали — всё стало ещё лучше, но в корне не изменилось.

**«Кайе».** Значит, «Карусель» уникальна?

**Жак Риветт.** С «Каруселью» всё изменилось. Было бы преувеличением сказать, что мы поставили Марию и Джо перед камерой и ждали, что же произойдёт. У нас был исходный пункт нашего движения, потом мы придумали начало истории с исчезнувшим отцом, при этом сказав себе, что это — только предлог для Марии и Джо, чтобы они узнали друг друга.



*Эрмин Карагёз и Мария Шнайдер в фильме «Карусель»*



Мне нравится эта идея — два человека оказываются друг с другом, потому что третий, тот, кто обещал встретиться с ними, так и не появился. У них нет другого выбора, кроме как узнать друг друга. Это та ситуация, которую я представил себе в контексте Сопротивления. Обдумав это позже, я пришёл к выводу, что это был сюжет Робера Оссейна в фильме «Ночь шпионов» (*La nuit des espions*, 1959). Но, так как я не был склонен к созданию фильма о Сопротивлении или терроризме в метрополитене, то сложилась более банальная ситуация, когда два человека встретились друг с другом по желанию третьего, и этот человек — сестра одного из них и подружка второго. Но так как взаимоотношения между Марией и Джо быстро стали враждебными, мы были вынуждены разработать чёткую линию этой истории, и простые отговорки стали преувеличенно важными. Наверное, именно это придаёт фильму определённого очарования бродяжничества — не знаю, но что совершенно точно, так это то, что фильм в первые полчаса действия совершенно последователен, а потом начинает трижды себя искать и трижды ищет выход...

*(Продолжение следует)*<sup>183</sup>

*Перевод с английского Алексея Тюткина*

## **Interview with Jacques Rivette Serge Daney and Jean Narboni**

Впервые интервью опубликовано в *Cahiers du cinéma*, № 323–324 (май-июнь, 1981). — С. 42–49.

Доступ к оригиналу:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/daneyrivette-pt1.html>

---

<sup>183</sup> К сожалению, продолжение в электронном виде отыскать не удалось — примечание переводчика.

## Интервью 9

### Избранные фрагменты пресс-конференции Риветта

Канны, 1991<sup>184</sup>

#### Художник и модель

Когда я обдумывал идею съёмок фильма на основе новеллы «Неведомый шедевр»<sup>185</sup>, интервью Изабеллы Росселини в *Marie-Claire*, а именно тот факт, что она одновременно являлась киноактрисой и моделью, укрепило во мне мысль о возможности осуществления замысла. В интервью она объясняла, что для неё работа модели с фотографом так же важна, как и работа актрисы перед камерой. Её взаимосвязь с фотографом была столь же сильной, как и с режиссёром.

Это побудило меня к созданию истории: молодая женщина, которая вынуждена быть моделью, вначале воспринимает это как вызов, а затем отдаётся творческому действию.

#### Живописец

В 60-е я видел множество живописных работ Бернара Дюфура, которые действительно произвели на меня впечатление, главным образом тем, что фигуры на холсте возникали из бесформенных и подвижных контуров. Поэтому я сразу подумал о нём.

У него не было выставок в 70-е и 80-е, или же я их пропустил; тогда же, в 60-х, последним, что я видел, были полотна, на которых были изображены женские тела — тучные обнажён-

<sup>184</sup> Интервью после получения фильмом «Прекрасная спорщица» Гран-при Каннского кинофестиваля в 1991 году — примечание переводчиков.

<sup>185</sup> Имеется в виду новелла Оноре де Бальзака «Неведомый шедевр» (*Le chef-d'œuvre inconnu*, 1831, 1837) — примечание переводчиков.



ные торсы. И тогда стало очевидным, что, если Бернар согласился, он станет руками Френхофера.

Существует определённый подход к подготовке удачно развивающегося кинопроекта (а это было действительно так и в случае сценария, и съёмки, что мы увидим несколько позже) — и Бернард был незамедлительно включён как составляющая часть этого подхода к проекту, что также соответствовало мнению продюсера Мартина Мариньяка. Я был свидетелем первой встречи между Мишелем Пикколи и Бернаром Дюфуром в Париже — тогда стало ясно, что Френхофер существует. Я уже видел обстановку замка д'Ассас с его гостиной с двумя химерами<sup>186</sup>, поэтому мы сказали себе, что Френхофер тоже будет химерой — с телом и лицом Мишеля и руками Бернара.

---

<sup>186</sup> Французское слово *chimere*, которое переводится как «несбыточная мечта» «пустая фантазия» или «химера». Я думаю, что Риветт использует это неопределённое слово в качестве референции, как к картинам, которых не видно

## **Бальзак — наш Гёте**

Я сохранил в фильме референции с новеллой Бальзака, потому что Френхофер — отличное имя, а «Прекрасная спорщица»<sup>187</sup> — волшебное название, о котором я мог лишь мечтать.

Даже до того, как я прочёл «Неведомый шедевр», когда со мной зашёл разговор об этом, я знал о существовании в новелле картины под названием «Прекрасная спорщица». Мы не назвали фильм «Неведомый шедевр», так как в новелле Бальзак рассказал другую историю, которую мы не смогли бы воплотить. Бальзак совершенно невозможен для адаптации в кино, на телевидении или каким-либо другим способом. Думаю, что во французской литературе Бальзак — самый крупный поставщик идей, эквивалент Гёте для немцев. Бальзак — это наш Гёте.

## **Рисование, запечатление**

На съёмках мы никогда не просили Бернара Дюфура заново начать рисунок и или сделать наброски заранее. Я отвергаю предварительные эскизы, за исключением тех моментов, когда они совершенно необходимы. Сначала мы в течение первых пятнадцати дней отсняли все сцены, которые соответству-

---

(почему две?), так и непосредственно к персонажу — *примечание английского переводчика Дэвида Фелпса.*

«Почему две?» — точнее всего, Риветт имел в виду количество химер в зале замка, а не две картины Френхофера (которых, впрочем, тоже две — настоящая, которую Френхофер замуровал в стену, и та, которую он представил публике), как о том пишет в примечании Дэвид Фелпс — *примечание переводчиков.*

187 Переводчик Бальзака И. Брюсов даже не рискнул его перевести, оставив как «Прекрасная Нуазеза» — *примечание переводчиков.*

ют первому часу фильма — пролог для знакомства всех персонажей между собой.

Затем мы переместились в мастерскую, где в хронологическом порядке отсняли действия всех сцен, которые там происходят, чтобы в точности отобразить создание живописных работ, взаимоотношений Френхофера и Марианн, а также Мишеля — как с Бернаром, так и с Эмманюэль.

### **Другой способ игры в ковбоев и индейцев**

Совершенно очевидно, что все первые позы Эмманюэль определены Бернаром. Именно он предложил три фразы, которые произносит Мишель: «Вот так, опустите руки, смотрите на меня не так пристально...» Позже всё это предлагалось и решалось уже коллективно.

### *Эмманюэль Беар и Мишель Пиколли в фильме «Прекрасная спорщица»*

Для меня кинематограф интересен тогда, когда в его создании участвует множество людей<sup>188</sup>. Это — один из

<sup>188</sup> Фраза «*le cinema est intéressant lorsque l'on se met à plusieurs*» является ключом, но вместе с тем — очень коварна. Я обратился за посторонней помощью в трактовке фразы, и выражения «*l'on se met à plusieurs*» по своей сути означает, что работа предполагает выполнение целым рядом людей. Высказывание Риветта, приведенное в других местах, кажется, в точности отображает его стиль в определении кинематографа: «кинематограф интересен, когда создается группой людей», как мне кажется, является менее точным переводом его девиза с тех пор, как он представил теорию антиавторского кино (*anti-auteurist theory*). Моё построение этой фразы, возможно, звучит размыто или похоже на плохой перевод, но я думаю, что это одно из тех понятий, в которых Риветт, как ученик Генри Джеймса, предлагает точное определение в очень неопределенных терминах — *примечание английского переводчика Дэвида Фелпса*.

способов создания фильмов. Я не говорю, что это — единственный или лучший способ, но он мне нравится, именно как игра с участниками, игра в ковбоев и индейцев. Здесь представлен другой способ такой игры.

### **Кто выставляет себя напоказ?**

Режиссёр не настолько подвергается опасности в своих отношениях с актрисами, как художник — с моделями.

Режиссёр находится в укрытии<sup>189</sup>. Он прячется за камерой. А я и того более, так как прячусь за большим количеством людей. Эти люди — мои соавторы сценария Паскаль Бонитцер и Кристин Лоран, которые работали со мной на равных с самого начала в течение всего времени съёмки.

### **Одержимость и находка**

Есть одна реплика в фильме — я не знаю, кто её написал Кристин или Паскаль, это совершенно в их стиле, впрочем, неважно — в которой сказано «Одержимость, одержимость... Именно она и делает всё невозможным»<sup>190</sup>. Конечно, живописец, сценарист, режиссёр размышляют на тему одержимости, но точно знают, что её невозможно воплотить... Может быть по отношению к актёрам я и собственник, но только для того, чтобы пробудить в них желание свободы и поиска.

---

<sup>189</sup> Риветт использует сленг! Слово «трус», наверное, здесь было бы уместнее, однако слово, которое я нашёл в словаре для *planque* — *funker* означает того, кто прячется — *примечание английского переводчика Дэвида Фелпса.*

<sup>190</sup> Слова Френхофера (роль Мишеля Пикколи) в фильме — *примечание переводчиков.*

## **Приближаясь к живописи / Подходы живописи**

Конечно, можно рассматривать мои фильмы в качестве метафоры кинематографа, но я понял это уже после завершения работы.

Во время монтажа я осознал: то, что я делаю сейчас — вновь отображает кинематограф. Многие режиссёры мечтают снимать фильмы, в которых бы делалась попытка рассказать о живописи. Так случилось, что в этом году такое желание, выраженное, как я надеюсь, разными способами, возникло у двух французов<sup>191</sup>. Это случайное совпадение, но произошло неспроста. Живопись является одним из искушений кинематографа, и в то же время им не является, так как все достаточно хорошо знают, что кинематограф противоположен живописи. Кино — синтетическое искусство, совокупность литературы, театра, живописи, музыки, танца и так далее, и это естественно, что в этом, в какой-то мере неопределённом месте, на стыке традиционных искусств, иногда возникает желание рассматривать его в одном направлении, а иногда — в другом. Я, например, хотел бы сделать фильм о танце, но это очень сложно.

Позже фильм «Прекрасная спорщица» можно будет рассматривать как метафору кинематографа. Что, впрочем, необязательно. Ещё раз подчеркну, что мы попытались сделать фильм, который не рассказывает о живописи,

---

<sup>191</sup> Под вторым французом подразумевается Морис Пиалá, который в 1991 году представлял на Каннском фестивале фильм «Ван Гог» — *примечание переводчиков.*

а граничит с ней, приближается к ней. Может быть, это станет попыткой проложить путь к живописи.

Когда начинается сцена рисования, действие фильма, из почтения к происходящему, уходит в сторону — вглубь мастерской Френхофера, переходя на другую сторону стола художника, и зритель больше не видит его работу. В тот момент фильм перемещается<sup>192</sup> в направлении Лиз или Жюльенн, остальных персонажей или переключается на взаимоотношения Френхофера и Лиз... Фильм больше не может рассказывать о живописи или тогда ему понадобилось бы очень, очень много времени — он должен быть такой продолжительности, какой хватило бы Сезанну, чтобы написать картину.

*Перевод с английского Алексея Тютюкина и Марины Радовелюк*

## **Press Conference (extracts)**

### **Cannes 91**

Впервые интервью опубликовано в *Cahiers du cinéma*, № 445 (июнь, 1991). — С. 34.

Доступ к оригиналу:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/cannes91.html>

---

<sup>192</sup> В техническом смысле *bascule* — колеблется, переключается/переходит с одного на другое — примечание английского переводчика Дэвида Фелпса.



## **Интервью 10**

---

### **Интервью Фредерика Бонно с Жаком Риветтом Пленённый любовник**

Полагаю, мне нравится множество режиссёров или, по крайней мере, я пытаюсь полюбить большинство из них. Я стараюсь быть внимательным ко всем великим режиссёрам, не забывая также и о менее знаменитых — что и делаю по мере сил. Я смотрю много фильмов и ничего не игнорирую. Жан-Люк [Годар] тоже много смотрит, но не всегда остаётся до конца сеанса. Что касается меня, то фильм должен быть крайне плохим, чтобы заставить меня встать и уйти.

И тот факт, что я смотрю так много фильмов, кажется, по-настоящему удивляет некоторых людей. Многие режиссёры делают вид, что они никогда ничего не смотрят, а мне это всегда казалось странным. Все принимают тот факт, что писатели читают романы, живописцы ходят на выставки или смотрят работы великих предшественников, музыканты слушают старую музыку наряду с новой... так почему же смотреть фильмы считается странным для режиссёра или того, кто имеет сильное желание им стать?

Когда смотришь фильмы некоторых молодых режиссёров, то может сложиться впечатление, что история кинематографа для них начинается около 1980 года. Их работы, вероятно, были бы лучше, если бы они смотрели больше фильмов, что идёт вразрез с этой глупейшей теорией, гласящей, что вы подвергаетесь риску попасть под влияние, если смотрите слишком много. На самом деле, это происходит тогда, когда вы смотрите

слишком мало<sup>193</sup>. Если смотреть много фильмов, то можно выбрать те, чьё влияние для вас желательно. Иногда выбор неосознанный, но в жизни существуют некоторые вещи, которые гораздо сильнее нас самих и которые глубоко воздействуют на нас. Если на меня подсознательно повлияли Хичкок, Росселлини или Ренуар — что ж, тем лучше. Если я сниму что-нибудь «хичкоковское», то уже от одного этого факта буду очень счастлив. Кокто говорил: «Подражайте, и индивидуальность рано или поздно проявит себя, невзирая на вас». Всегда можно попробовать.

### **Роберто Росселлини «Европа 51» (*Europa '51*, 1952)**

Каждый раз, начиная с «Париж принадлежит нам» (*Paris nous appartient*, 1960) и до «Жанны-девы» (*Jeanne la Pucelle*, 1994), когда я снимаю фильм, то снова возвращаюсь к потрясе-

---

193 Жак Риветт придерживается мнения, которое полярно мнению Орсона Уэллса:

**«Питер Богданович.** И поэтому ты стараешься смотреть поменьше фильмов?

**Орсон Уэллс.** В особенности хороших. От большей их части я норовлю держаться подальше просто-напросто ради самозащиты, чтобы иметь возможность лелеять то, что ещё уцелело от моей невинности... <...> Чем лучше фильм, снятый кем-то ещё, тем больше я потеряю, увидев его. Нет, когда я заглядываю в камеру, я должен видеть всё собственными невинными глазами — оставаться наедине с каждой новой сценой, а не попадать в компанию других режиссёров, какими бы великими они не были. <...>

**Питер Богданович.** Ты считаешь, что это должно быть верным в отношении любого из нас?

**Орсон Уэллс.** Конечно, нет. Ничто не верно для всех и каждого.

<...> Я вовсе не претендую на то, чтобы эти мои нежные чувства были возведены в догму, я говорю лишь следующее: кинорежиссёры, остерегайтесь кино.

Цитируется по изданию *Орсон Уэллс, Питер Богданович «Знакомьтесь — Орсон Уэллс»*, *Rosebud Publishing*, 2011, 496 стр. Цитата взята со страниц 239–240 — примечание переводчиков.

нию, которое мы все испытали, впервые посмотрев «Европу 51». И я думаю, что Сандрин Боннер, как актриса действительно похожа на Ингрид Бергман — она может глубоко проникать как на территорию Хичкока, так и на территорию Росселлини, что уже сделала в фильмах Пиалá и Вардá.

**Жан-Пьер Мельвиль «Самурай»** (*Le Samourai*, 1967)

Мне никогда не была родственна сверх меры разрекламированная мифология плохого парня, которая, как я думаю, в основе своей фальшива. Однако совершенно случайно я посмотрел по телевидению «Армию теней» (*L'Armée des ombres*, 1969) и был потрясён. Теперь мне придётся заново посмотреть всего Мельвиля, так как я его всё же недооценил.

Что у нас общего, так это то, что мы оба любили один и тот же период американского кинематографа — но на разный манер. Как-то в конце 50-х мы колесили с ним в его автомобиле по ночному Парижу, и он выдал мне длинейший двухчасовой монолог, который меня просто заворожил. Он действительно хотел обрести последователей и стать нашим «крёстным отцом» — недоразумение, которому нет равных.

**Фриц Ланг «Тайна за дверью»** (*Secret Beyond the Door*, 1948)

Афиша для «Тайной защиты» (*Secret défense*, 1998) напомнила нам о Ланге. Во время съёмок я время от времени говорил, что у нашего фильма есть небольшой шанс походить на фильмы Ланга, но я не снял ни единого кадра с мыслью о нём и не старался ему подражать. Во время монтажа, когда по-настоящему начинаешь видеть фильм, я осознал, что именно Хичкок направлял написание сценария (о чём я уже и так знал),

а процесс съёмок — Ланг, в особенности своими последними фильмами, в которых он вёл зрителя в одном направлении, чтобы потом, самым грубым и неожиданным образом, изменить это направление на противоположное. Эта «лангианская» черта фильма (кстати — единственная) возникает также за счёт притягательности Сандрин.

**Чарльз Лоутон «Ночь охотника»** (*The Night of the Hunter*, 1955)

Наиболее чарующий и уникальный случай в истории кино. Что ещё можно сказать? «Ночь охотника» — самый потрясающий фильм, снятый любителем.

**Джозеф Л. Манкевич «Драговик»** (*Dragonwyck*, 1946)

Я знал, что рано или поздно его имя припомнится. Поэтому, я собираюсь рискнуть и высказать своё мнение, шокируя многих уважаемых мною людей, и, может быть, этим навечно навлеку на себя гнев большинства из них. Его великие фильмы, такие как «Всё о Еве» (*All About Eve*, 1950) или «Босоногая графиня» (*The Barefoot Contessa*, 1954), были выдающимися в рамках американского кинематографа того времени, но сейчас у меня нет абсолютно никакого желания их пересматривать. Я был изумлён, когда мы с Жюльет Берто двадцать пять лет назад пересматривали в Синематеке «Всё о Еве». Я хотел, чтобы она посмотрела этот фильм для проекта, который мы вместе собирались сделать ещё до съёмок фильма «Селин и Жюли совсем заврались»<sup>194</sup>. За исключением сцен с Мерилин Монро, она

---

194 Жак Риветт вспоминает о фильме «Феникс» (*Phenix*), который так и не был снят; подробнее см. сноску 105 — примечание переводчиков.

ненавидела каждую минуту этого фильма, и я должен заметить, что она была права — каждая идея фильма была излишне подчеркнута, и он запомнился мне, как фильм без режиссёра!

Манкевич был великим продюсером, хорошим сценаристом и мастером диалогов, но для меня он никогда не был режиссёром. Его фильмы смонтированы кое-как, всегда находятся на грани карикатурности и им отнюдь не всегда удаётся устоять. Вот верное определение мизансцены: мизансцена — это то, недостаток чего ощущается в фильмах Джозефа Л. Манкевича, в то время как Премингер — безупречный режиссёр, и в его работе часто исчезает всё, кроме режиссуры. Жаль, что «Драговик» не был снят Жаком Турнёром.

### **Ховард Хоукс «Вечный сон» (*The Big Sleep*, 1946)**

Величайший роман Чандлера, который достоин особого внимания. Я думаю, что первая версия фильма, которая и будет рассмотрена здесь, более ясная и «хоуксианская», чем версия, которую доработали и выпустили в 1946 году.

Если у вас есть желание назвать «Тайную защиту» «полисье» (*policier*), меня это не беспокоит, так как мой фильм — «полисье» без полиции. Я неспособен снимать французских полицейских, которые все как один нефотогеничны. Единственный, кто смог решить эту проблему — это Тавернье в «Полицейском отряде L-627» (*L.627*, 1992) и последней четверти фильма «Приманка» (*L'appât*, 1995). В этих фильмах французские полицейские действительно реальны, и они совершенно отличаются от «традиции» Дювивье-Клузо или американских клише. В этом смысле Тавернье действительно продвинулся дальше всей остальной части французского кинематографа.

### **Альфред Хичкок «Головокружение» (*Vertigo*, 1958)**

Конечно же мы думали об этом фильме, когда снимали «Тайную защиту», даже если наш фильм в значительной степени — это «Головокружение» наоборот. Разделение персонажа Лоры Марсак на Вероник/Людивин разрешило все сценарные проблемы, и, что важно, позволило нам избежать сцены полицейского допроса. Во время монтажа я был удивлён «фамильным сходством» между персонажем Вальсёра и персонажами, сыгранными Лоуренсом Оливье в «Ребекке» (*Rebecca*, 1940) и Кэри Грантом в «Подозрении» (*Suspicion*, 1941). Первоисточник для каждого из них — Хитклиф из «Грозового перевала», а уже он возвращает нас к Турнёру, так как фильм «Я ходила с зомби» (*I Walked with a Zombie*, 1943) — это переработка «Джейн Эйр».

Я никогда не смог бы выбрать один-единственный фильм Хичкока — мне пришлось бы назвать всё его творческое наследие («Тайная защита» вполне могла быть названа «Семейным заговором» (*Family Plot*, 1976)). Но, если бы мне пришлось выбрать только один фильм, это была бы «Дурная слава» (*Notorious*, 1946) — из-за Ингрид Бергман. Здесь можно увидеть воображаемую любовную интригу между Бергман и Хичкоком, которая искусно воплощается посредством Кэри Гранта. Заключительный эпизод, наверное, является самым совершенным в истории кинематографа, так как всё — любовная, семейная и шпионская истории — решается всего за три минуты в нескольких великолепных и незабываемых кадрах.

### **Роберт Брессон «Мушкет» (*Mouchette*, 1966)**

Когда мы с Садрин впервые разговорились и я, как обычно, не имел представления о фильме, который хотел бы снять, на

ум пришли Достоевский и Бернанос. Достоевский был проигранным вариантом, потому как он излишне русский. Но поскольку в Сандрин, как в актрисе, есть нечто бернаносовское, то я начал рассказывать ей свои более-менее расплывчатые воспоминания о двух его произведениях: «Преступлении» (*Un crime*, 1935), которое совершенно невозможно экранизировать, и «Дурном сне» (*Un mauvais rêve*, 1950), романе, который он хранил в столе, — в нём совершается заказное убийство. В «Дурном сне» путешествие убийцы было описано даже более длинно и детально, чем снято путешествие Сандрин в «Тайной защите».

Именно потому, что «Мушетт» является романом Бернаноса, фильм Брессона мне нравится меньше всего. Однако, «Дневник сельского священника» (*Journal d'un curé de campagne*, 1951) — великолепен, даже, если Брессон не учёл великодушия и милосердия книги и снял фильм о гордости и одиночестве. Но в фильме «Мушетт», притом, что одноимённый роман является самой совершенной книгой Бернаноса, Брессон продолжает ему изменять — всё изучается им непреклонно и снисходительно, что, впрочем, не означает, что Брессон не является великим художником. Я поместил бы «Процесс Жанны Д'Арк» (*Procès de Jeanne d'Arc*, 1962) рядом с фильмом Дрейера — он горит столь же ярко.

**Морис Пиалá «Под солнцем Сатаны»** (*Sous le soleil de Satan*, 1987)

Пиалá — великий режиссёр, но с некоей долей несовершенства. Я не ставлю это ему в вину — кто не безгрешен? Он продемонстрировал свою гениальность, когда в фильме «За нашу любовь» (*À nos amours*, 1983) —

применяя археологический термин — открыл Сандрин. Но я ставлю «Ван Гог» (*Van Gogh*, 1991) и «Дом под деревьями» (*La maison des bois*, 1971) выше всех его остальных фильмов, поскольку в них он запечатлел воображаемое счастье в мире перед Первой Мировой. Пусть тон его фильмов совершенно иной, чем у фильмов Ренуара, — они столь же прекрасны. Однако я твёрдо верю, что Бернанос невозможен для экранизации, и лишь «Дневник сельского священника» является исключением. В фильме «Под солнцем Сатаны» мне нравится всё, что касается Мушетт [персонаж Сандрин Боннер] — в этом персонаже Пиалá с достоинством оправдал себя. Но экранизировать книгу было безумием, так как центральная сцена повествования — встреча с Сатаной — происходит ночью в крошечной темноте; только Дюрас смогла бы снять эту сцену.

**Винсенте Минелли «Домой с холма»** (*Home from the Hill*, 1959)

Продолжаю наживать себе врагов... на самом деле, это будут всё те же враги, поскольку людям, которым нравится Минелли, в большинстве случаев нравится и Манкевич. Минелли считается великим режиссёром — благодаря ослаблению «политики автора» (*politique des auteurs*). Для Франсуа, Жана-Люка и меня эта политика состояла в провозглашении всего нескольких режиссёров достойными для рассмотрения их, как авторов, аналогичных Бальзаку или Мольеру в литературе. Одна пьеса Мольера может быть хуже другой, но всё же она представляет собой живую и волнующую часть его творчества. Это относится и к Ренуару, Хичкоку, Лангу, Форду, Дрейеру, Мизогути,



Сирку, Озу... но не ко всем режиссёрам. Относится ли это к Минелли, Уолшу или Кьюкору? Не думаю. Они снимали по утверждённым студией сценариям с различной степенью вовлечённости в них. В случае Премингера, для которого режиссура — это всё, теория остаётся верной. Относительно Уолша — всякий раз, когда он глубоко погружался в повествование или работу с актёрами, то он становился автором, но в большинстве случаев этого не происходило. Минелли был скрупулёзен в съёмочной работе, работе с пространством и светом... но работал ли он с актёрами? Как только вышел фильм «И подбежали они» (*Some Came Running*, 1958) я, как и все, полюбил его, но, пересмотрев десять лет назад, несколько изменил к нему отношение — три прекрасных актёра работают в пустоте, и за камерой нет никого, кто бы слушал и наблюдал за ними.

Тогда как Сирк способен снять абсолютно всё. Каким бы не оказался сценарий, Сирк остаётся подлинным режиссёром. В фильме «Слова, написанные на ветру» (*Written on the Wind*, 1956) есть та знаменитая лестница «Юнивёрсал», и она — настоящий персонаж, точно так же, как и в фильме «Тайная защита». Дом, где мы снимали фильм, я выбрал из-за лестницы — думаю, это именно то место, где все существенные, но провисшие линии воссоединяются, и всё становится ясным.

**Луис Бунюэль «Этот смутный объект желания»**  
(*Cet obscur objet du désir*, 1977)

Более чем у какого-либо другого режиссёра, фильмы Бунюэля самое значимое приобретают при повторном просмотре. Они не только не становятся избитыми, но

приобретают всё бóльшую и бóльшую таинственность, значимость и точность. Помню, как я был совершенно потрясён одним фильмом Бунюэля — если бы он уже не украл его название<sup>195</sup>, я бы с удовольствием назвал свой новый фильм «Ангел-истребитель»!

Франсуа и я, как только вышел «Он» (*El*, 1953), сразу его посмотрели и полюбили. Мы были потрясены хичкоковской стороной этого фильма, хотя одержимость у Бунюэля и Хичкока существенно различаются. Но у этих режиссёров было мужество делать фильмы из одержимости, которую они испытывали каждый день их жизни — как это делали Пазолини, Мидзогути и Фассбиндер.

**Эрик Ромер «Маркиза фон О...»** (*Die Marquise von O...*, 1976)

По-настоящему прекрасный фильм. Хотя я всё же больше предпочитаю те фильмы Ромера, в которых он глубоко погружается в вопросы эмоциональной нищеты, и где она становится основной проблемой в мизансцене, а именно фильмы «Летняя сказка» (*Conte d'été*, 1996), «Дерево, мэ́р и медиатека» (*L'arbre, le maire et la médiathèque*, 1993) или «Свидания в Париже» (*Les rendez-vous de Paris*, 1995), который я ценю даже больше упомянутых работ.

195 Жак Риветт заблуждается: Луис Бунюэль не крал названия «Ангел-истребитель». Снимая фильм «Потерпевшие бедствие с улицы Провидения», Бунюэль вспомнил о пьесе испанского поэта, прозаика и драматурга Хозе Бергамина (*José Bergamín*, 1895–1983), которая называлась «Ангел-истребитель». Бунюэль написал ему письмо и узнал, что пьеса так и не написана — более того, Бергамин разрешил Бунюэлю воспользоваться её названием, что он немедленно и сделал, переименовав «Потерпевших бедствие с улицы Провидения» в «Ангела-истребителя» (*El Ángel exterminador*, 1962) — примечание переводчиков.

Второй эпизод фильма даже прекрасней, чем первый, а третий я расцениваю как некую вершину французского кинематографа. В этом для меня заключается ещё одно значение, поскольку я вижу связь с «Прекрасной спорщицей» — это совершенно иной способ презентации живописи, в данном случае, как живописец рассматривает полотно.

Если бы мне пришлось выбирать ключевой фильм Ромера, который подводил бы итог всем его творениям, то это был бы фильм «Жена лётчика» (*La femme de l'aviateur*, 1981). В этом фильме вы постигнете всю поучительность и поистине нравственную твёрдость «Моральных историй» (*Six contes moraux*) и остальных фильмов из цикла «Комедии и пословицы» (*Comédies et proverbes*), только с прибавлением ощущения бесконечного изящества. Это — фильм абсолютного изящества.

**Дэвид Линч «Твин Пикс: Огонь иди со мной»**  
(*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992)

У меня нет телевизора, поэтому я не смог разделить восхищение Сержа Даней телесериалом. Мне понадобилось длительное время, чтобы оценить Линча — фактически это началось после просмотра «Синего бархата» (*Blue Velvet*, 1986). В квартире Изабеллы Росселини Линчу удалось создать самую ужасающую обстановку в истории кинематографа. А фильм «Твин Пикс» — самый сумасшедший фильм в истории кинематографа, и я не представляю, что же такое случилось, и что я такое увидел, но я ушёл из кинотеатра, словно паря над землёй на высоте двух метров. Только первая часть «Шоссе в никуда» (*Lost*

*Highway*, 1997) ещё более сильна. После неё вы ухватываете идею, и хотя, перед финальной частью я уже на шаг опережал фильм, сильнейшее впечатление сохранилось до самого конца.

**Жан-Люк Годар «Новая волна»** (*Nouvelle vague*, 1990)

Несомненно, это самый прекрасный фильм Жана-Люка за последние 15 лет, в котором он поднимает планку столь высоко, что другие фильмы не представляются ничем иным, кроме как насмешкой. Но я не хочу говорить об этом... это глубоко личное.

**Жан Кокто «Красавица и чудовище»** (*La belle et la bête*, 1946)

Наряду с «Дамами Булонского леса» [Робера Брессона] (*Les Dames du Bois de Boulogne*, 1945), «Красавица и чудовище» был ключевым французским фильмом для нашего поколения — Франсуа, Жана-Люка, Жака Деми, меня. Для меня он является основополагающим. Я посмотрел «Красавицу и чудовище» в 1946 году, а затем прочёл дневник съёмок Кокто — съёмки, от которых волосы становятся дыбом, так как на их пути было столько препятствий, что даже трудно представить. В конце концов, я выучил дневник наизусть, так как перечитывал его множество раз. Так я открыл для себя, что мне нужно делать в жизни — Кокто ответственен за моё режиссёрское призвание. Я люблю все его фильмы, даже те, которые были менее успешны. Кокто для меня крайне важен — и

он, конечно же, может называться автором во всех смыслах этого слова.

**Жан Кокто «Трудные дети»** (*Les enfants terribles*, 1950)

Великолепный фильм. Однажды ночью, практически сразу после моего прибытия в Париж, я направлялся домой и, так как шёл по улице Амстердам к площади Клиши, то попал на место съёмки сцены игры в снежки. Я зашёл во двор Театра де Л'Ёвр<sup>196</sup> — туда, откуда Кокто и вёл съёмку; Мельвиля там даже не было. Кокто — это тот человек, который произвёл на меня настолько глубокое впечатление, и без тени всякого сомнения можно утверждать, что он повлиял на каждый из моих фильмов.

Он — великий поэт, великий писатель, возможно не столь великий драматург, хотя я очень люблю одну из его малоизвестных пьес «Рыцари Круглого Стола» (*Chevalier de la Table Ronde*, 1937) — потрясающая своей автобиографичностью вещь, в которой он пишет о гомосексуализме и опиуме; её смог бы поставить Шеро. В ней Мерлин околдовывает замок Артура злыми чарами, в которых ему помогает невидимый демон Джинифер, проявляющийся в личине трёх персонажей и являющийся метафорой для всех проявлений человеческой зависимости. В «Тайной защите» в персонаже Лоры Марсак, наверное, есть что-то от Джинифер.

Кокто — один из тех, кто в конце сороковых показал в своих работах, что именно можно сделать с ложными

---

<sup>196</sup> Театр де Л'Ёвр (*Théâtre de l'Oeuvre*) находится на улице Клиши, которая идёт от одноимённой площади — примечание переводчиков.

ракордами (*faux raccords*), как великолепно можно работать в полукруговом пространстве и что фотографическое единство было шуткой — он придал этим вещам форму, и каждый из нас взял всё, что мог из них почерпнуть.

**Джеймс Кэмерон «Титаник»** (*Titanic*, 1997)

Я полностью согласен с тем, что Жан-Люк сказал на этой неделе в интервью *Elle* об этом фильме — это мусор. Но в отличие от засранца Спилберга, Кэмерон — меньшее зло. Он хочет стать новым Де Миллем, но к сожалению, так и не сможет вырваться наружу из бумажного мусорного мешка.

В довершение всего актриса ужасающая, неприглядна и неряшлива, чтобы быть на экране столь долгое время. Вот почему этот фильм имел такой успех у молодых девушек, особенно застенчивых американских толстушек, которые смотрят фильм снова и снова, как будто совершают к нему паломничество — они узнают себя в ней, мечтая оказаться в объятиях красавчика Леонардо.

**Вуди Аллен «Разбирая Гарри»** (*Deconstructing Harry*, 1997)

Фильм Барбары Коппл «Блюз дикаря» (*Wild Man Blues*, 1997) помог мне открыть и полюбить Аллена как личность, так как ясно видно, что он совершенно честен, искренен и очень открыт, как двенадцатилетний мальчишка. Он не всегда такой амбициозный, каким бы мог быть, пусть ему и кажется, что лучше быть нечестным, чем открыто выражать свои искренние чувства.

Фильм «Разбирая Гарри» — это глоток свежего воздуха, крайне неполиткорректный американский фильм, в то время как последняя на сегодняшний момент работа Аллена была чудовищно плохой (фильм «Знаменитость» (*Celebrity*) вышел в январе 1998 года). Он — хороший парень, и однозначно — кинорежиссёр. Что, впрочем, не означает, что каждый его фильм успешен в художественном плане.

**Вонг Кар-вай «Счастливы вместе»** (*Chun gwong cha sit*, 1997)

Мне он очень нравится, но я всё же считаю, что великие азиатские режиссёры — японцы, несмотря на критическое распространение влияния Азии в целом и китайских режиссёров в частности. Я думаю, что они талантливы и способны — наверное, даже слишком. Однако Хоу Сяосянь по-настоящему меня раздражает, даже несмотря на то, что мне понравились его первые два фильма, показанные в Париже. Я нахожу его работу крайне искусственной — своего рода оппозиционной, но очень политкорректной. Последний фильм («Прощай юг, прощай», *Nan guo zai jian, nan guo*, 1996) снят настолько методично, что непроизвольно вызывает интерес, но я думаю, что это лишь трюк. У Хоу Сяосянь такая же проблема, как и у Джеймса Кэмерона. Тогда как, на мой взгляд, у Кар-Вая есть свои удачи и неудачи, но я всё же считаю «Счастливы вместе» невероятно трогательным фильмом. В этом фильме он показал себя действительно великим режиссёром, который не боится рисковать. «Чунгкинский экспресс» (*Chung Hing sam lam*, 1994) был его наибольшим успехом, а эта работа — всего лишь фильм, снятый между съёмками и всё-таки второстепенный. Но так всегда и бывает. Возьмите Джейн Кэмпбелл — «Пианино» (*The*

*Piano*, 1993) является наименее важным из её четырёх фильмов, тогда как «Портрет дамы» (*The Portrait of a Lady*, 1996) великолепен, но каждый норовит плюнуть в него. Подобный случай произошёл и с Китано — «Фейерверк» (*Hana-bi*, 1997) не самый лучший из трёх его фильмов, которые были во французском прокате. Но таковы правила игры. В конце концов, наиболее успешный фильм Ренуара — «Великая иллюзия» (*La grande illusion*, 1937).

**Джон Ву «Без лица»** (*Face/Off*, 1997)

Я ненавижу этот фильм, и думаю, что «Светлое будущее» (*Ying hung boon sik*, 1986) тоже ужасен — дурацкий, фальшивый и отвратительный. Я смотрел «Сломанную стрелу» (*Broken Arrow*, 1996) и не считал его настолько плохим, так как фильм был снят по заказу студии, и Ву требовалось уложиться в сроки, выполняя договор. Но я нахожу «Без лица» порнографическим и вызывающим отвращение на физическом уровне.

**Аббас Киаростами «Вкус вишни»** (*Ta'm e guilass*, 1997)

Его работы всегда прекрасны, но уже не отмечены очарованием новизны. Мне бы хотелось, чтобы он хоть чуть-чуть вышел из своего собственного мира. Я хочу увидеть нечто более неожиданное — вот это я бы приветствовал! Боже, ну я и надоеда!

**Ален Рене «Всё те же песни»** (*On connaît la chanson*, 1997)

Рене — один из нескольких неоспоримо великих режиссёров, и этот факт иногда его отягощает. Но этот фильм почти



совершенен, сплошное переживание. Однако для меня великими фильмами Рене остаются: с одной стороны — «Хиросима, любовь моя» (*Hiroshima mon amour*, 1959) и «Мюриель» (*Muriel ou Le temps d'un retour*, 1963), а с другой — «Мелó» (*Mélo*, 1986) и «Курить/Не курить» (*Smoking/No Smoking*, 1993).

**Михаэль Ханеке «Забавные игры»** (*Funny Games*, 1997)

Какой кошмарный фильм! Гнуснейшее дерьмо!

Мне очень понравился первый фильм Ханеке, «Седьмой Континент» (*Der siebente Kontinent*, 1989), но каждый следующий нравился всё меньше и меньше. Это действительно дрянь, но иная, чем у Джона Ву, однако эти двое стóят друг друга — они должны пожениться, но я никогда не хочу встретить их детей!

Это даже хуже «Заводного апельсина» (*A Clockwork Orange*, 1971) Кубрика — фильм, который я ненавижу не по кинематографическим причинам, а по моральным. Помню, когда он вышел на экраны, Жак Деми был так поражён, что даже заплакал. Кубрик — это машина, мутант, марсианин. У него отсутствует даже промельк человеческих чувств. Но это здорово, когда машины создают фильмы о машинах, как в «Космической Одиссее 2001» (*2001: A Space Odyssey*, 1968).

**Педро Кошту «Кости»** (*Ossos*, 1997)

Это изумительный фильм — я считаю Кошту действительно великим режиссёром. Это прекрасный и сильный фильм, даже если я и не совсем разобрался во взаимоотношениях персонажей — как и в «Доме лавы» (*Casa de Lava*, 1994), новые загадки появляются с каждым новым просмотром.

**Вим Вендерс «Конец насилия»** (*The End of Violence*, 1997)

Очень трогательный фильм, однако, после половины начинает идти по кругу и заканчивается фальшиво. У Вендерса часто бывают проблемы со сценарием — ему следует снова поработать с настоящими писателями. «Алиса в городах» (*Alice in den Städten*, 1974) и «Ложное движение» (*Falsche Bewegung*, 1975) были великими фильмами, впрочем, как и «Париж, Техас» (*Paris, Texas*, 1984). И я уверен, следующий тоже будет великим.

**Педро Альмодовар «Живая плоть»** (*Carne trémula*, 1997)

Потрясающий фильм, одна из самых прекрасных работ Альмодовара, а я люблю их все. Он режиссёр более загадочный, чем о нём думают люди. Он не обманывает и не жульничает со зрителем. У него также есть нечто от Кокто — то, как он играет с реальным и фантастическим.

**Жан-Пьер Жёне «Чужой: Воскрешение»** (*Alien: Resurrection*, 1997)

Когда я шёл посмотреть этот фильм, то ничего от него не ожидал, но во время просмотра от начала и до конца пребывал в восхищении. Сигурни Уивер — удивительная актриса, и то, как она играет в фильме, поднимает её до уровня лучших традиций экспрессионистского кинематографа. Это — исключительно пластичный фильм, рассказывающий историю, сколь минималистичную, столь и немислимую. И хотя фильм оказался способен напугать аудиторию, в нём есть трогательные

моменты. С самого начала задана единая ситуация, и в дальнейшем фильм состоит, насколько это возможно, из её пластичных и эмоциональных вариаций. И это ни в коей мере не глупо, а находчиво, правдиво и искренне. И мне кажется, что в этом заслуга Сигурни Уивер в той же мере, что и Жёне.

**Клод Шаброль «Ставки сделаны»** (*Rien ne va plus*, 1997)

Ещё один фильм, отлично начавшийся, но уже на середине развалившийся на куски. В фильме существует серьёзная проблема сценария — персонаж Клузе совершенно не проработан. Важно помнить высказывание Хичкока, что нужно создавать образ негодяя настолько интригующим, насколько это возможно. Но мне всё же очень хочется увидеть следующий фильм Шаброля, особенно потому, что в нём будет сниматься Сандрин.

**Пол Верховен «Звёздная пехота»** (*Starship Troopers*, 1997)

Я видел его дважды и мне он очень нравится, однако я предпочитаю «Шоугёлс» (*Showgirls*, 1995) — один из великих американских фильмов за последние несколько лет. Это — лучший американский фильм Верховена и наиболее личный. И в «Звёздной пехоте» Верховен использует различные эффекты, чтобы всё шло гладко, но он полностью выложился в «Шоугёлс». Это американский фильм, который является наиболее близким к его голландским работам. Он преисполнен искренности, а его сценарий правдив и прост. Совершенно ясно, что писал его скорее Верховен, чем

мсьё Эстерхаз<sup>197</sup>, который собственно собой ничего не представляет. И актриса в «Шоугёлс» потрясающая! Как и каждый фильм Верховена, он очень неприятен: фильм о том, как выжить в мире, кишасщем мерзавцами — такова философия Верховена. Из всех недавних американских фильмов, которые были сняты в Лас-Вегасе, «Шоугёлс» единственный, где изображённое соответствует действительности — уж поверьте мне! Мне, чьей ноги даже не было в этом месте.

Фильм «Звёздная пехота» не высмеивает американский милитаризм или военные клише, пусть Верховен и заявляет об этом в интервью, чтобы казаться политкорректным. На самом деле он любит клише — в них присутствует и комедийная сторона Верховена, которая очень близка к лихтенштейновой. Его жуки странны и очень забавны — намного больше, чем динозавры Спилберга.

Я всегда защищаю Верховена, точно так же, как добрые двадцать лет защищал Олтмена. Олтмен провалился с «Прет-а-порте» (*Prêt-à-Porter*, 1994), но он до самого конца работал над ним, и это перекрыло несущественные начальные погрешности. Он должен был понять, насколько тогда, когда он начал снимать фильм, мир моды был неинтересен, и понять это следовало бы до начала съёмок. Он — неровный режиссёр, но увлечённый.

В такой же мере я защищал Клинта Иствуда — с того времени, как он начал снимать. Мне нравятся все его фильмы, даже семейные комедии с той смешной обезьяной, которую все пытаются забыть — они часть его творений. Во

---

<sup>197</sup> Джо Эстерхаз (*Joe Eszterhas*) — сценарист и продюсер; сценарист фильма «Шоугёлс» Пола Верховена — *примечание переводчиков*.

Франции мы прощаем почти всё, но Олтмену, который каждый раз рискует, снимая фильм, мы не прощаем ничего. Тогда как Полак, Франкенхаймер, Шацберг... риск для них вовсе не существует. Фильмы Иствуда или Олтмена принадлежат только им и никому другому, и они должны вам понравиться.

**Люк Бессон «Пятый элемент»** (*The Fifth Element*, 1997)

Не то, чтобы мне это не нравится, но я больше очарован фильмами «Её звали Никитá» (*Nikita*, 1990) и «Профессионал» (*Léon*, 1994). Я не мог дожидаться, чтобы увидеть его «Жанну Д'Арк» (*Joan of Arc*, 1999). Так как ни одна из версий «Жанны Д'Арк» не сделала кассы, в том числе и наша, я мечтаю увидеть, как фильм высосет все деньги из киностудии «Гомон» (*Gaumont*), которые они заработали на «Пятом элементе».

Несомненно, это будет наивный и детский фильм, но почему бы и нет? «Жанна Д'Арк» вполне может быть «детским фильмом» (в Вокулёр ей было только шестнадцать лет), нужны только стены Орлеана, подкреплённые бюджетом. Лично я непомерно раздутым бюджетам предпочитаю небольшие «реалистические» постановки — но каждому своё. Жанна Д'Арк принадлежит каждому, исключая Жана-Мари Ле Пена<sup>198</sup>, и именно поэтому я решил сделать собственную версию после Дрейера и Брессона. Более того, Бессон только одной буквой отличается от Брессона! Он

<sup>198</sup> Жан-Мари Ле Пен (*Jean-Marie Le Pen*) — французский политик, депутат Европарламента, придерживается националистических взглядов, сторонник уменьшения иммиграции и прекращения евроинтеграции Франции — *примечание переводчиков*.

обладает видением, но у него никогда не будет этой литеры «р».

*Перевод с английского Алексея Тютюкина и Марины Радовелюк*

**Frederic Bonnaud**  
**The Captive Lover**

Оригинал интервью — *Les Inrockuptibles* (25 марта 1998 года). Перевод на английский — *Senses of Cinema*, 16 (сентябрь-октябрь 2001 года).

Доступ к оригиналу интервью:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/captivelover.html>

Впервые на русском языке интервью опубликовано в журнале *Cineticle*:

<http://www.cineticle.com/special/471-jacques-rivette5.html>

## Интервью 11

---

Жак Риветт

### Комментарии на Берлинале'2007

**Первый вопрос.** В определённом отношении этот фильм словно знаменует конец некоего цикла, так как *Out 1* был частично вдохновлён «Историей Тринадцати» Бальзака. Сегодня Риветт вновь на Берлинале и на этот раз с историей, снятой весьма близко к оригиналу. Господин Риветт, могли бы вы немного рассказать нам о вашей страсти к Бальзаку и, возможно, и о самом Бальзаке — как он повлиял на вашу кинематографическую карьеру?

**Жак Риветт.** Вы мне задали не один вопрос, а, как минимум, три или четыре. Попробую ответить на них не сразу, а по порядку. В случае моего фильма «Не трогай топор» (*Ne touchez pas la hache*, 2007) я совершенно не собирался наиболее точно адаптировать новеллу Бальзака, как уже делал это в других случаях — в фильмах *Out 1* или «Прекрасная спорщица». Бальзак же всегда был для меня очень важен. Его новелла была всего лишь предлогом для этого фильма, потому что в нём другая история. Начиная работу над фильмом, у меня и мысли не было снимать новую экранизацию Бальзака. Извините, что ответ получается таким развёрнутым, но очень сложно всё объяснить по-другому.

После фильма «История Мари и Жюльена» мне захотелось снять фильм, который основан на современной истории — фильм «В следующем году в Париже», в котором Гийом [Депардьё] был бы партнёром Жанн [Балибар]. Это должен был получиться современный фильм, схожий с фильмом *Out 1*. Мы начали работу с Мартин Мариньяк,



*Гийом Депардьё и Жанн Балибар в фильме «Не трогай топор»*

размышляли о съёмках этого проекта, но я понял, что в нём никто не заинтересован. Ни французские, ни зарубежные телеканалы — никто, абсолютно никто не был заинтересован в финансировании фильма. И тогда я подумал: «Ладно, если эту историю никому не интересна, тогда снимем что-нибудь другое». Но была одна вещь, которая меня очень интересовала — я хотел снять этот фильм с Жанн и Гийомом и сожалел о том, что не смогу увидеть их в драматической истории вместе. Поэтому мы с Паскалем Бонитцером и Кристин Лоран<sup>199</sup> попробовали найти другую исто-

<sup>199</sup> Паскаль Бонитцер, Кристин Лоран — постоянные сценаристы и диалогисты фильмов Риветта: Бонитцер — с фильма «Любовь на земле» (*L'amour par terre*, 1984), Лоран — с фильма «Банда четырёх» (*La bande des quatre*, 1989) — *примечание переводчика*.



рию, в которой бы эти два актёра могли быть задействованы вместе, и потратили две недели, читая классическую литературу, чтобы найти хороший проект для них.

Мы долго размышляли о Генри Джеймсе, но он абсолютно не подходил для нашего проекта, поэтому мы всё же остановились на Бальзаке<sup>200</sup>. И в течение трёх ночей мы написали новую историю — даже быстрее, чем Бальзак написал новеллу «Герцогиня де Ланже» — которую и использовали, но это не было запланировано, а просто получилось само собой. Так что мы имеем этот «бальзаковский цикл», только потому, что он складывается сам по себе, части цикла сами находят нас...

[...]

---

200 Интересен комментарий между первым и вторым абзацем этой стенограммы, а именно утверждение Жака Риветта: «Мы снимаем фильмы, когда они готовы быть с нами». В нём продолжение философии, которой следует Риветт, начиная с создания документального фильма о Жане Ренуаре (документальный фильм из цикла «Режиссёры нашего времени» (*Cinéastes de notre temps*)). (Для развития некоторых из этих идей отсылаем к интервью «Переполненное время», расположенное на нашем сайте <http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/TXTINT-time.html> — см. Интервью 2 данной книги). Можно принимать слова Риветта несерьёзно, поскольку и до этого он много раз так говорил, но когда Бюль Ожье спросили о работе с Риветтом в его ранних фильмах и тех, которые он снимает сейчас, она заявила: «Он был очень точен и всегда готов помочь в операторской работе и работе с актёрами — помогая даже в отыскании слов и их декламации, что существенно отличается от его манеры во время съёмки «Безумная любовь» и «Селин и Жюли совсем заврались», я в этом уверена. Тогда всё было совершенно иначе». Нельзя сказать, что это — несовместимые утверждения, интересно рассмотреть их вместе. Ожье продолжает: «Не знаю, ошиблась ли я, вы должны спросить об этом Жака», что напомнило мне о её же словах из документального фильма Клер Дени о Риветте — «Жак Риветт, страж» (*Claire Denis Jacques Rivette — Le veilleur* (1990) — примечание переводчика), что она могла бы рассказать некоторые вещи о Жаке, но было бы нескромно произносить их вслух.

Возможно, я выразился не до конца ясно. Когда я вёл подготовку к другому фильму, то был убеждён, что в партнёры Жанн нужен столь же сильный и артистичный актёр, и поэтому мне нужны были именно Жанн и Гийом — это всё, что я хотел. Говоря о фильме «В следующем году в Париже», моём другом проекте, единственное, что я мог сказать — Бальзак вновь предстал пред нами. Мне подумалось, что нужно более точно придерживаться текста, поскольку я считаю его творение потрясающим произведением искусства. Я забыл начало моего ответа.

Бальзак оказался в этом проекте в его самой поздней стадии, так как я уже решил, что буду снимать фильм с Жанн и Гийомом, а уж потом, конечно, с Паскалем и Кристин мы работали над текстом Бальзака. Когда мы писали сценарий, то думали так: «Что нам необходимо сохранить в фильме, что оставить за кадром, что получится в итоге». И так далее — и вот что вышло. Мы попытались сохранить историю Бальзака и манеру её изложения настолько детально, насколько это возможно. И мне не стоит долго объяснять, что писать книгу и снимать фильм — это разные вещи. Но то, что мы попробовали сделать с Паскалем, Кристин, Жанн и Гийомом, — это найти элементы, которые дают произведениям Бальзака такую силу. Иногда у него встречаются очень длинные и сложные фразы, но они наполнены идеями, и мы хотели сохранить этот подвижный стиль письма непрерывную манеру изложения, которая, конечно же, время от времени становится очень резкой, ведь иногда просто нет другого способа самовыражения. Поэтому мы на свой манер попытались соответствовать Бальзаку как можно более точно.

**Пятый вопрос.** Вы говорите о соответствии тексту Бальзака, но тогда почему вы выбрали другое название? Из-за волнительной стороны любви?

**Жак Риветт.** Нет, нет, наоборот, чтобы следовать Бальзаку более точно, потому что, когда он написал эту историю, сначала опубликованную в журнале, а затем в книге, то именно это и было оригинальное название. Так что я использовал то название, которое было первым — «Не трогай топор». Бальзак выбрал другое название для этой новеллы намного позже, когда начал переиздание «Человеческой комедии» и других произведений, тексты которых он объединял друг с другом; но, конечно же, мы не снимали «Человеческую комедию» — на это не было времени. Мы работали лишь над этой одной, но очень ценной частью, которая сама по себе является историей, и которую Бальзак назвал «Не трогай топор», когда новелла ещё не входила в сборник. Таким образом, то название, которое мы решили использовать, и было оригинальным названием.

*Перевод с английского Алексея Тютюкина и Марины Радовелюк*

### **Comments at the 2007 Berlinale**

Комментарии на пресс-конференции Берлинале'2007, где в феврале состоялась премьера фильма Жака Риветта «Не трогай топор» (Стенограмма английского переводчика)

Доступ к оригиналу интервью:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/axecomments.html>

## Интервью 12

---

**Жан-Марк Лалан и Жан-Батист Морен**

**Тайное искусство**

**Фрагменты интервью с Жаком Риветтом**

[...]

**Лалан/Морен.** По-прежнему ли вас задевает приём ваших фильмов публикой? Вас задел плохой приём «Истории Мари и Жюльена» (*Histoire de Marie et Julien*, 2003)?

**Жак Риветт.** Всегда есть желание, чтобы фильм получил признание, но часто оно приходит через пять, десять лет. Это верно в случае фильма «История Мари и Жюльена», но мне кажется, сейчас я немного изменил свою точку зрения. Фильмы сегодня проживают совершенно другую жизнь, выходя на DVD, и, думаю, что это здорово — прежде всего, потому что это единственный способ, с помощью которого я по-прежнему смотрю фильмы.

**Лалан/Морен:** Какие фильмы вы посмотрели за последнее время на DVD?

**Жак Риветт.** Я очень разочарован новыми фильмами, которые посмотрел. Меня ужасает современный американский кинематограф, о котором я был очень высокого мнения. Меня очень сильно разочаровал Скорсезе. Думаю, что Коппола — гораздо более интересный режиссёр. Когда вы смотрите его фильм «От всего сердца» (*One from the Heart*, 1982), вы действительно проникаетесь сильнейшим притяжением кинематографа. К слову, меня часто поражает то, как режиссёры выстраивают понимание своего личного кинематографа, а потом уже неспособны от него отступить. Даже режиссёры, которые

мне очень нравились, такие, как Клинт Иствуд, меня разочаровали. Я не смог заставить себя пойти и посмотреть два его последних фильма<sup>201</sup>.

[...]

**Лалан/Морен.** Были ли группировки синефилов 50-х и особенно группа, относящаяся к «Кайе дю синема», схожи с тайными обществами?

**Жак Риветт.** Тайное общество — это всегда другие. Поэтому неслучайными были конфликты с другими группами, другими журналами, как, например, журналом «Позитиф» (*Positif*). Тайное общество? Да, конечно...

**Лалан/Морен.** История синефилов 50-х, рассматривая его из дня сегодняшнего — общества практически мифологического, представляется окутанной новеллистическим флёром, словно вышла из-под пера Бальзака. А тогда вы это ощущали?

**Жак Риветт.** Мы все были очень удивлены тем, что происходило, тем, что позже нарекли «Новой волной». Никто из нас — Франсуа [Трюффо], Жан-Люк [Годар], [Клод] Шаброль или [Эрик] Ромер — не прочувствовал столь значительной важности происходящего. Главное, что это доказало верность и своевременность того, о чём все мы думали и о чём Франсуа написал в его знаменитой статье «Об одной тенденции во французском кино», которая стала абсолютным прорывом. Таким образом журнал

---

<sup>201</sup> «Флаги наших отцов» (*Flags of Our Fathers*, 2006) и «Письма с Иводзимы» (*Letters from Iwo Jima*, 2006).

«Кайе дю синема» определялся искусством кино и искусством критики.

**Лалан/Морен.** Можете вы рассказать нам о вашем знакомстве с группой «Кайе»?

**Жак Риветт.** Основным нашим отличием от критиков журнала «Позитиф» было то, что все мы хотели снимать кино. Когда после приезда из Руана я познакомился с Франсуа, Жаном-Люком и другими, мы каждый вечер встречались во «Французской синематеке» (*Cinémathèque Française*) на авеню Мессин. Что отличало нас от других синефилов, пусть даже мы были сопливыми мальчишками (мне был 21 год, Франсуа — 17) — желание снимать кино. У нас вообще не было никаких идей, я, например, вообще не был ни с кем знаком. Благодаря Андре Базену Франсуа только-только освободился из военной тюрьмы, и мы собрались вместе, потому что хотели стать режиссёрами. Я был зачислен в Колледж Искусств, но не имел ни малейшего намерения изучать дисциплины, так как поступил лишь рады выгод, которые можно извлечь из преимуществ статуса студента.

**Лалан/Морен.** Желание снимать кино возникло во времена вашей руанской юности?

**Жак Риветт.** Я часто об этом рассказываю (смеётся). Виновником всего был Жан Кокто. Определяющим фактором был выход фильма «Красавица и Чудовище», но ещё больше на меня повлиял опубликованный дневник съёмок. Я прочитал много произведений Кокто, и они все мне понравились. В то время я не знал, чем бы хотел заняться, но когда прочёл его дневник, в котором он рассказал о работе с командой, обо всех

проблемах, с которыми столкнулся — с кожной болезнью, ранением Жана Марэ и так далее — я сразу же понял, что хочу делать. Я сказал себе, что кинематограф — это место, где может произойти всё, что угодно, где всё обсуждается со всеми, где изобретают какие-то вещи и затем их испытывают, воздействуют ли они или нет...

**Лалан/Морен.** Вы привнесли в «Кайе» страсть к интервьюированию и идею посещения площадки снимающегося фильма...

**Жак Риветт.** Прежде всего, это служило отличным предлогом для того, чтобы иметь возможность находиться на съёмочной площадке. Я приходил на съёмки «Мадам де...» Офюльса, и стоял там два или три дня в углу, наблюдая работу Офюльса и Даниель Дарьё, но, в конце концов, так ничего и не написал.

Идея проведения интервью была модной в то время, когда вышли длинные радиоинтервью с Жидом, Лето и другими. Над ними работал Клодель, редактировавший текст этих интервью для издательства «Галлимар» (*Gallimard*), из принципа ничего в них не исправляя. Я перелистывал только что вышедшую книгу интервью, и мы с Франсуа сказали друг другу: «Вот, что нам нужно делать!», и сразу пошли с магнитофоном, чтобы увидеться с Жаком Беккером.

[...]

**Лалан/Морен.** «Безумная любовь» — это серьёзный фильм о сложности и нестабильности отношений между мужчиной и женщиной. Но эта тема исчезла из вашего кинематографа до появления двух последних фильмов «История Мари и

Жюльена» и «Не трогай топор», где она снова становится центральной. Мы снова может видеть ту же обнажённость боли, связанной с любовью.

**Жак Риветт.** (Долгое молчание.) Да. (Смеётся.) Я всё же отвечу. Я, снимая «Безумную любовь», сказал [Жоржу де] Боггару, продюсеру, что собираюсь сделать фильм о ревности, которая не совсем реальна. Мы снимали его пять недель в самых сложных условиях.

В фильме отобразилось то, что я вынес из театра, а именно из постановок Марк'О, его актёров. Жан Эсташ был монтажёром на фильме «Идолы»<sup>202</sup>, как и на документальном фильме о Жане Ренуаре — «Жан Ренуар, покровитель», который я снял в 67-ом для серии «Режиссёры нашего времени» (*Cinéastes de notre temps*).

Я помню наши долгие обсуждения на тему истины и лжи. Из них следовало, что основным принципом кинематографа должна быть реальность, и даже больше того — правда. Я был против идеи, что нет иной правды, чем вымысел. В определённой мере, «Безумная любовь» — это фильм-вымысел, близкий по своему смыслу к тому, который раскрывается в фильме-правде «Мамочка и шлюха». Фильм Эсташа — точная автобиография, персонажи на экране были конкретными людьми, которых я знал в то время. Жан писал с твёрдым намерением быть чрезвычайно близким к биографическому материалу, найти наиболее точное его отображение. В «Грязной истории» это желание становится темой фильма.

---

<sup>202</sup> В «Идолах» ассистентом режиссёра Марк'О был Андре Тешине, а монтажёром — Жан Эсташ — *примечание переводчиков*.



**Лалан/Морен.** В фильме *Out 1*, 12-тичасовом культовом фильме, вы добавили к труппе Марк'О две более молодых индивидуальности, которые были открыты двумя вашими коллегами по «Новой волне»<sup>203</sup> — Жана-Пьера Леб и Жюльет Берто. *Out 1* — действительно великий фильм о молодёжной культуре 1968 года, хотя об этом никогда открыто не заявлялось.

**Жак Риветт.** Да, я снимал его через два года после событий 68-го, и пусть не делал никаких референций к тем событиям, персонажи постоянно отсылают к свершившемуся двумя годами ранее.

Относительно персонажей Жана-Пьера и Жюльет — они абсолютно не понимают мир, в котором развиваются. Но рядом с ними существует тайное общество «Тринадцати» ([Мишель] Лонсдаль, [Бюль] Ожье, Бернадетт Лафон), которое никогда не прекращает давать толкования тому, что происходит. Для меня совершенно очевидно, что это фильм о 68-ом, или даже скорее о временах непосредственно после 68-го.

**Лалан/Морен.** Вы были единственным режиссёром «Новой волны», который навёл мосты с авангардистским Нью-Йорком 60-х и, в частности, с Уорхолом...

**Жак Риветт.** В 60-е я продолжал посещать «Синематеку», что, например, Франсуа больше не делал. Именно там я и обнаружил авангардистские фильмы из Нью-Йорка. Я помню, как открыл для себя фильм «Девушки из Челси», который меня сильно впечатлил.

---

<sup>203</sup> Имеются в виду Франсуа Трюффо и Жан-Люк Годар — *примечание переводчиков.*

**Лалан/Морен.** Вы встречались с Уорхолом?

**Жак Риветт.** Всего один раз — в начале 70-х в *La Coupole*. У меня была намечена встреча с Бюль, так как мы вращались в одном обществе. Он был очень скованный, с взглядом сфинкса, сидел, словно аршин проглотил.

**Лалан/Морен.** Вы снимали «Карусель» с Джо Даллесандро, думая об Уорхолое?

**Жак Риветт.** Он был великолепен в трилогии фильмов Моррисси — «Плоть», «Жара» и «Мусор». Но идея задействовать его в фильме принадлежала Марии Шнайдер — она очень хотела, чтобы он стал её партнёром, потому что уже встречалась с ним в Риме...

Съёмки были очень сложные. Мария не всё делала, как было нужно — она находилась в том физическом состоянии, которое вряд ли упрощало работу, она то всё время спала, то вовсе не ложилась — но всё же слишком далеко не заходила. Я чувствовал себя Билли Уайлдером, ожидающим Мерилин [Монро] — в состоянии постоянной готовности, но всегда без уверенности, что она появится. Очень быстро Джо понял, что он ничего хорошего из фильма не вынесет. Отношения с прокатной компанией были очень натянутыми, и у нас в течение съёмок возникло множество проблем. Но он относился ко всем серьёзно и доброжелательно, поэтому я безгранично уважаю Джо Даллесандро.

**Лалан/Морен.** После этого вы перешли к съёмкам фильма «Северный мост», который критически рассматривает конец 70-х и крушение утопии 68-го.

**Жак Риветт.** Мы сняли его в ноябре 1980 года. В то время мы думали, что Жискара<sup>204</sup> имеет шанс стать президентом и пойти на второй срок. Вы не помните в точности конец правления Жискара, но гордиться было нечем. Министры кончали жизнь самоубийством<sup>205</sup>, министров убивали прямо у своего дома<sup>206</sup>, и всё завершилось серией скандалов, таких как «Дело о бриллиантах»<sup>207</sup> и «Дело самолётов-ищек», связанное с поиском местоположений запасов нефти<sup>208</sup>... Последний год правления Жискара был безумен. «Северный мост» — несколько полемический фильм об этой всепроникающей болезненности и ощущении нехватки воздуха, которые были присущи Франции поздних 70-х. Но фильм был выпущен спустя несколько

---

204 Валери Жискара д'Эстен (*Valéry Giscard d'Estaing*) — президент Французской республики (1974–1981) — *примечание переводчиков*.

205 Риветт имеет в виду министра Робера Булена (*Robert Boulin*), который 30 октября 1979 года был найден мёртвым в лесу Рамбуйе; официальная причина смерти: самоубийство — *примечание переводчиков*.

206 Риветт имеет в виду министра Жозефа Фонтане (*Joseph Fontanet*), в которого 1 февраля 1980 года из проезжающей машины стреляли неизвестные лица, 2 февраля министр скончался; причастные к убийству найдены не были — *примечание переводчиков*.

207 «Дело о бриллиантах» (*Affaire des diamants*) началось, когда еженедельник *Le Canard enchaîné* обвинил Валери Жискара д'Эстена в том, что он принял бриллианты, подаренные ему одиозным правителем Центральной Африканской Республики Жаном-Беделем Бокассой (*Jean-Bédél Bokassa*) — *примечание переводчиков*.

208 Скандальное дело 1984 года, в котором был замешан Валери Жискара д'Эстен и премьер-министр Раймон Барри (*Raymond Barre*). Его сущность заключалась в том, что около 150 миллионов долларов (по другим сведениям — 50 миллионов) были потрачены компанией *Elf-Aquitaine* на разработку самолётов-разведчиков («самолётов-ищек» (*sniffer planes*), оснащённых специальными устройствами «Дельта и Омега»), которые с воздуха определяют нахождение нефтяных месторождений под поверхностью океана. Ни одно нефтяное месторождение с помощью «самолётов-ищек» не было найдено — *примечание переводчиков*.

месяцев после победы Франсуа Миттерана и таким образом стал уже исторически устаревшим.

**Лалан/Морен.** Потрясающий переход от характерной представительницы 68-го года, которую играет Бюль Ожье, к другому поколению, уже не помнящего тех событий, которое воплощает Паскаль Ожье в образе никчемного маленького солдата<sup>209</sup>...

**Жак Риветт.** Эта идея должна была отсылать к Дону Кихоту и Санчо Панса. Перемещение из парижских кварталов ближе к периферийным областям — внутрь странных зон, которые всё же относятся к территории Парижа. Мы хотели показать всё, что находилось в процессе преобразования и реконструкции.

**Лалан/Морен.** Вас интересует текущая президентская гонка?

**Жак Риветт.** Это забавно. Если вы не смеетесь над этим — над чем же ещё тогда вы посмеетесь? Нет, честное слово, мне больше нечего об этом сказать.

**Лалан/Морен.** Каким образом ваши фильмы акцентируют внимание на политических мутаций внутри Франции, уже много обсуждалось. Что вы думаете о фильмах, которые рассказывают непосредственно о политике, утопии коллективного кинематографа 68-го, «Группе Дзига Вертов» Жана-Люка Годара?

---

<sup>209</sup> В английском тексте интервью это словосочетание оставлено без перевода (*petit soldat*), как отсылка к одноимённому фильму Годара — *примечание переводчиков*.

**Жак Риветт.** Фильмы, о которых вы говорите, были настолько коллективны, насколько режим в Пекине был демократией!

**Лалан/Морен.** Известно ваша связь с импровизацией — вы всегда были приверженцем коллективной практики, посредством которой которую актёр принимает участие в режиссировании...

**Жак Риветт.** Это утверждение истинно лишь для некоторых фильмов. Ни один из моих фильмов не был полностью построен согласно одних и тех же правил игры, даже если я несколько раз прибегал к бóльшей степени импровизации, когда, в частности, актёрам приходилось придумывать свои действия и реплики, а иногда даже привнося что-то своё в историю фильма. Иногда это было очень рискованно, но каждый раз иначе: часто я рисковал, держа рот на замке во время съёмок фильмов, но дважды в одном и том же случае — никогда. Но, как бы там ни было, я думаю, что кинематограф всегда коллективное дело, даже в случае Брессона.

**Лалан/Морен.** Это не соответствует тому, что написала Анн Вяземски в своем последнем романе<sup>210</sup>...

**Жак Риветт.** Я тоже его прочитал, и мне он очень понравился. И всё же и в нём видно, что съёмки — дело коллективное: иногда ослу не по душе делать то, что хочет Брессон<sup>211</sup>... (Смеётся.)

---

210 Речь идёт о романе *Anne Wiazemsky Jeune Fille (France, Gallimard, 2007)* — примечание переводчиков.

211 Речь идёт о фильме Робера Брессона «Наудачу, Бальтазар» (*Au hasard Balthazar, 1966*) — примечание переводчиков.

**Лалан/Морен.** Почему в титрах ваших фильмов всегда указывают: «Постановка Жака Риветта» [*Mise en scène — Jacques Rivette*]<sup>212</sup> вместо того, чтобы писать «Фильм Жака Риветта»?

**Жак Риветт.** Я ненавижу формулировку «фильм кого-то». Фильм — это всегда как минимум пятнадцать человек. Мне также не нравится определение «реализация» — термин, кажущийся мне весьма зловещим, наверное, потому что его корень — «реальность». Мизансценирование или постановка — это ещё и взаимопонимание режиссёра и актёров, так как совместная работа начинается с первого же кадра. Что для меня важно в фильме — это быть живым, быть наполненным настоящим, что по существу одно и то же. И это настоящее, запечатлённое с помощью фильма, обладает чем-то магическим. В это есть что-то глубоко загадочное. Это — алхимия, которой один владеет, а другой — нет. В самом начале съёмок всё ещё возможно, но как только вы сделали два-три шага, то уже придётся следовать за курсом, который принял фильм. Но и это интересно. Это — совместная работа, но в ней остаётся место для тайны. Можно утверждать, что и у актёра есть свои тайны, и тогда режиссёр становится зрителем.

**Лалан/Морен.** Значит, кинематограф для вас — это совместная работа людей, у которых есть тайны?

**Жак Риветт.** Да, так точнее. Думаю, что история фильма всегда заканчивается, когда о нём начинают говорить.

*Перевод с английского Алексея Тютюкина и Марины Радовелюк*

---

<sup>212</sup> В данном случае словосочетание *mise en scène* лучше переводить буквально, как «постановка», «мизансценирование», «разводка мизансцен» (по М. И. Ромму) — *примечание переводчиков.*

**Excerpts from Jacques Rivette Interview — L'art  
secret**

**Jean-Marc Lalanne and Jean-Baptiste Morain**

Впервые интервью опубликовано в *Les Inrockuptibles*  
(30 марта 2007 года).

Доступ к оригиналу интервью:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/inrock.html>

# **3. ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ**

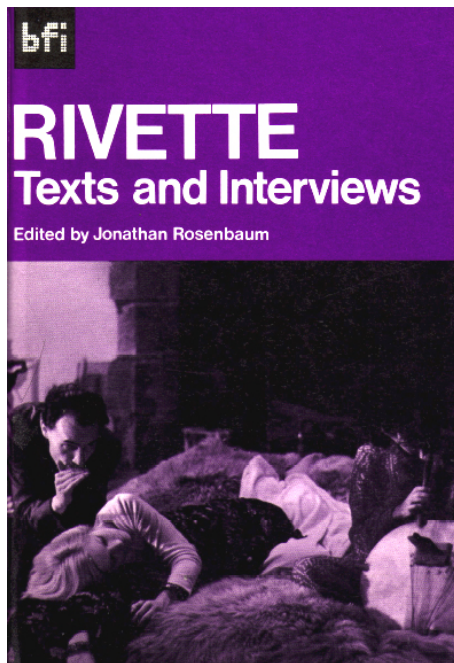


## Материал 1

---

### Риветт: Тексты и интервью<sup>213</sup>

#### Введение Джонатана Розенбаума



Обложка книги Jonathan Rosenbaum *Rivette: Texts & Interviews*

Не следует рассматривать эту книгу изолированно — нужно расценивать её как часть общих усилий, приложенных для того, чтобы сделать творчество Жака Риветта доступным во всех смыслах этого слова. Но это не значит, что данные тексты

<sup>213</sup> Данный материал и Материал 2 приведены в данной книге потому, что вместе с интервью 2, 3 и статьями 6, 8 и 14, они составляют книгу Джонатана Розенбаума (*Jonathan Rosenbaum Rivette: Texts & Interviews*, British Film Institute, 1977), исключая лишь «Биофильмографию» и «Библиографию».

и интервью рассматриваются всего лишь как дополнение к его фильмам: если весь корпус работ Риветта может рассматриваться как ряд возникающих мыслей о кинематографе, то критика, находящаяся в этой книге, нерасторжимо связана с критикой, представленной в его кинотворчестве. С этой точки зрения, нужно добавить, например, что риветтовский обзор 1957 года фильма Фрица Ланга «По ту сторону разумного сомнения» (*Fritz Lang Beyond a Reasonable Doubt*, 1956) помогает «объяснить» — и в нём это явно предугадывается — множество предубеждений, связанных с фильмом «Северо-западный ветер» 1976 года. Одна из задач этого сборника — рассмотреть «Северо-западный ветер», как ключ к пониманию этого важного текста Риветта о Ланге.

Прежде всего, эта книга издаётся специально для сопровождения нескольких фильмов, которые будут продемонстрированы в Национальном Кинотеатре с целью разместить творчество Риветта в рамках критического и рефлексивного контекста. И книга, и фильмы выходят в то время, когда большинство важных работ Риветта в Британии и в Америке недоступны — лишь «Париж принадлежит нам» и «Селин и Жюли совсем завались» в настоящий момент прокатываются в Соединённом королевстве (оба компанией «Современное кино»), а фильм «Безумная любовь» доступен в США. Изучив Библиографию (*Bibliography*) в конце этой книги, мы пришли к выводу, что, кроме нескольких коротких и/или неполных переводов, никакие другие работы Риветта ранее на английском языке не появлялись.

Нужно подчеркнуть, что за такое сложившееся полное пренебрежение отвечает множество независимых факторов. И дело тут не в экстраординарной длине фильмов «Безумная лю-

бовь», обеих версий *Out 1* и даже «Селин и Жюли совсем заврались» — недавний успешный прокат последнего фильма прошлой осенью в Лондоне ещё раз помог продемонстрировать, что бóльшая часть кинозрителей продолжает быть впереди многих постоянных кинообозревателей. В таком положении вещей в Британии или где-нибудь ещё нет ничего нового, но оно позволяет отметить, что если наиболее понятный и «коммерческий» фильм Риветта прошёл совершенно мимо части большинства влиятельных лондонских критиков, то шансов, что они поддержат такие экспериментальные работы, как *Out 1: Призрак* или «Северо-западный ветер», остаётся всё меньше.

Некоторые склонны считать, что в отличие от любого из его бывших коллег по «новой волне» — Годара, Трюффо, Шаброля и даже Ромера — Риветт никогда не проявлял большого или повышенного интереса к «продаже» его работ общественности, используя любой из тех маневров (уклоняясь от случайного интервью или появления на фестивале) детально разработанных связей с публикой, которые обычно применяют, чтобы добиться бóльшего успеха в навязывании имени режиссёра сознанию общественности. Он скорее походит на Годара, чем на Шаброля, Ромера и Трюффо, так как, начиная с фильма «Безумная любовь», рассматривает все свои фильмы как исследовательские «работы на данный момент», и этот процесс интересует его больше, чем готовый к продаже «продукт» или выгода от этой продажи. Искусство (или ремесло) Шаброля, Ромера, Брессона, Эйзенштейна, Тати или Хичкока в том, чтобы выполнить предначертанное, «реализовать» предзаданный паттерн. Начиная с фильма «Безумная любовь» Риветт заинтересован в том, чтобы объединить предзаданные элементы вместе с

непредвиденными и неконтролируемыми и посмотреть, что же произойдёт. И это каждый раз делает его работу неопределённой (и незаконченной), и здесь неуверенность зрителя напрямую связана с неуверенностью режиссёра.

Существует множество интерпретаций, которые возникают вследствие этого подхода, и хотя моей задачей не является подробное исследование каждой из них — данная критическая задача решается в других текстах, некоторые из которых цитируются в Биофильмографии (*Biofilmography*) как «рекомендованная критика» — однако некоторые из методов Риветта всё же могут быть кратко отмечены. Полнейшая «таинственность» всех его фильмов, несмотря на кардинально различные события, происходящие в них; например — заявление в конце первого интервью данного сборника, что «Кино — это необходимость очарования и изнасилования, то, как это действует на людей; это что-то довольно неясное, нечто видимое кому-то в кромешном мраке, где ты — отражение тех же вещей, что и во снах: там, где клише становится истиной»<sup>214</sup>. Независимо от обзора фильмов «Дуэль» и «Северо-западный ветер» здесь рассматриваются серьёзные политические и философские проблемы, которые в записях о Риветте я обычно старался не упоминать.

Так как начальное формирование Риветта должно было находиться в пределах экзистенциального католицизма и иллю-

---

<sup>214</sup> Джонатан Розенбаум приводит данную цитату в личном переводе, а не переводе Эми Гатефф: «Кинематограф — это всегда очарование и изнасилование, то, что как-то воздействует на людей; нечто непроницаемое, что смотрят в полной темноте; то, что вы видите — такие же вещи, как и во снах; усиливающееся отторжение «феноменологического мира»». В тексте цитата на русском приведена в переводе Сергея Асоскова (см. Интервью 2 данной книги) — примечание Алексея Тюткина.

зионизма, как в основном утверждают критические записи Андре Базена, чтобы утвердить «вкус и теорию» (которые, как нам напоминает Аннет Михельсон (*Annette Michelson*), «фундаментально антипоэтичны и решительно противоположны модернизму»<sup>215</sup>), возникает вопрос о становлении Риветта, как, впрочем, и Годара, в противоположность различным мнениям Базена. В первую очередь это можно увидеть во многих из его самых ранних критических работ, где эта оппозиция принимает различные формы. Критический разбор Риветтом в 1953 году Ховарда Хоукса (Мэнни Фарбер (*Manny Farber*) представил его на страницах «Нэйшн» (*The Nation*)) был выполнен в понятиях, которые снискали острое неодобрение Базена («Вы можете почувствовать опасность, которая заключается в эстетическом культе личности», «Авторская политика» (*La politique des auteurs*), «Кайе дю синема», апрель 1957 года). В риветтовском «Письме о Росселлини», напечатанном вместе с базеновской статьёй «В защиту Росселлини» (перевод в работе «Что такое кино?», второй том, *University of California Press*, 1971 год)<sup>216</sup>, отличия в критическом методе и корректности таковы, что в них едва можно заметить слова верного последователя. В то же время Риветт неутомимо издаёт не менее полемические исследования о Хичкоке, Премингере, Николасе Рэе и последнем американском фильме Ланга, воззрения которых не совпадали с симпатиями Базена. (В том же номере «Кайе», содержащим

<sup>215</sup> См. её «Введение» в «Теорию и практику кино» Ноэля Бёрча (Noël Burch *Theory of Film Practice*, *Seeker & Warburg*, 1973, с. 5–12) и её же обзор «Что такое кинематограф?» (*What is Cinema?*) в *Artforum* VI. № 10 (1968), с. 66–71 — возможно два наиболее ценных разъяснения Базена, переведенных на английский язык.

<sup>216</sup> Статья приведена в русском переводе книги Андре Базена «Что такое кино» (*Andre Bazin Qu'est-ce que le cinéma?*, 1958–62) — примечание переводчиков.

риветтовский обзор «По ту сторону разумного сомнения», на заседании «Совета десяти» (*Conseil des Dix*) Базен отметил, что «фильм не стоит того, чтобы о нём говорили»).

Рассматривая более подробно статью «Рука», должно стать более понятно, что причиной риветтовского обзора было прощитанное нападение на мнение о «возможности» (*vraisemblable*)<sup>217</sup>, которое близко к базеновской защите реализма. Этот сложный, но достойный внимания текст, кажется, имеет диалектическую связь с более ранним эссе Риветта о Росселлини — безоговорочно подтверждая «абсолютное презрение» Ланга к своим персонажам (что также подтверждено личным высказыванием Ланга об этом фильме в недавней книге Лотты Айснер о режиссёре) и особенно после признания Росселлини в любви к Ингрид Бергман. Здесь же он предлагает — после принятой базеновской «неореалистической» телевизионной эстетики (преимуществ «прямого кино» и открытой формы) — антиреалистическую эстетику, основанную на «непрямом» способе выражения Ланга и на его «совершенно непроницаемом мире» — такие же противоречия можно найти в первой статье Риветта, где неореалистические (базеновские) и экспрессионистские (анти-базеновские) влияния выступают на равных.

С одной стороны, здесь следует акцентировать феноменологическую сторону фильма «Париж принадлежит нам», кото-

---

<sup>217</sup> Как объяснено в редакторской сноске, использование Риветтом этого термина было обусловлено французским названием фильма Ланга, *Invraisemblable vérité* — разрешающим игру слов, которая не может быть соответствующе отражена в английском переводе. Чтобы понять дрейф аргумента Риветта и его значений, было бы правильно прочитать слово «разумный» (и его производные), как «правдоподобный», «вероятный» или даже «принятый на веру»; во французском языке подразумеваются все четыре значения этого слова.

рую часто отмечают современные рецензенты: желание засвидетельствовать настроение и опыт определённого места и времени (первоначальным заглавием фильма было «Июнь 1957 года»), которое продолжает представлять фильм, с учётом всех ограничений, скорее как фильм повышенной степени исторического пафоса. (И, несмотря на пост-синхрон, даже звуковая дорожка чётко пророчествует о городской паранойе последующих десятилетий — ближе к концу фильма обратите внимание на подслушанные в кафе замечания американца о Никсоне.) Феноменологический аспект одинаково присутствует и в отношении продолжительности фильма — дело не столько в длинных кадрах, сколько в подходе к съёмкам, выполненных совершенно непрактично: блуждания героини в её «поиске»; карабкающиеся вверх тёмные лестницы и узкие коридоры, ведущие вниз; и, что важнее всего, растянутые описания её действия ночью и утром после получения записки, в которой говорится о самоубийстве Жерара. В то же самое время, существует лангианский импульс, превращающий весь этот опыт в формалистский метафизический продукт, который распознаётся по прямой цитате эпизода «Вавилонская башня» (Вавилон) из «Метрополиса». Этот импульс меняет ход фильма совершенно в другом направлении, которое, открывая все непредвиденные искажения, обманутые ожидания и смены сюжета, наверное, могло бы быть определено как равноценное опровержению реальности. Напряжение между антитетическими подходами — вера и скептицизм, свобода и детерминизм, паранойя и хаос, «Париж принадлежит нам» и «Париж никому не принадлежит» — несомненно, это и есть тема фильма, и этим достигается цель «антитезисного» риветтовского фильма «Париж принадлежит нам».

Но, если Риветт не поощрял бы этот контраст на тематическом и стилистическом уровне, он не смог бы реализовать свои формальные возможности и идеи, когда он, несколько лет спустя, затеял авантюру с фильмом «Безумная любовь», опыт которого частично описан в первом интервью этого сборника. Между этими фильмами он вёл длительную борьбу по поводу фильма «Монахиня», который был наиболее политизированным из всех его фильмов, чьи экспериментальные аспекты (также описанные в первом интервью) несколько приглушены. Этот фильм, плохо это или хорошо, снизил его музыкальные притязания, показывая явное влияние некоторых из фильмов Отто Премингера 50-х и начала 60-х. Несомненно, являясь самым традиционным из фильмов Риветта в области метода и формы, в своей суровой верности он выразил благодарность к протестной теме Дидро (несмотря на адаптацию, в которой опущен вопрос начала романа — как однозначная шутка Дидро, придуманная, чтобы заманить старого друга обратно в Париж). Отличается он и замечательной работой Анны Каринá в роли Сюзанны Симонен и изобретательными риветтовскими мизансценами — о последних он думал так много, что решился взяться за них и исследовать заново в относительной изоляции от других формальных элементов не раньше чем через десять лет в фильмах «Дуэль» и «Северо-западный ветер».

Обращаясь к обеим версиям *Out*, рассмотренных во втором интервью, и являющихся неоспоримо важнейшим на данное время достижением Риветта — мы наблюдаем за работой, чьи отдельные формы (судя по имеющимся сведениям о более длинной версии) описывают иную формулу двух сторон риветтовской диалектики. Решение принять то, «что находится по ту сторону хорошего и плохого» и «сырую» «псевдо-документаль-



ную» импровизацию фильма актёрами, которые придумали своих собственных персонажей, достигает апогея в 45-минутной репетиции театральной труппы Мишеля Лонсдаля, в которой «вымысел постепенно пролиферирует», по-видимому приводит в 760-минутной версии к своего рода пародийному суммированию воззрений Базена о реализме. «На мой взгляд, *Out 1* тоже своего рода комедия» — отметил Риветт.

В споре и противопоставлении его с последующим монтажом 255-минутного *Out 1: Призрак*, существует анти-базеновская демонстрация того, что «сам принцип монтажа рискует оказаться принципом отказа и подавления — и не просто элизии, но весьма буквального вычитания, стирания, или даже помехи, «притеснения» (зрителя-подсматривающего (зрителя-вуайёра)», посредством чего «Монтировать — значит вовсе не добавлять, а отнимать (*изъятие* в действии), не делать, а отменить действие»<sup>218</sup>. Было бы справедливо отметить, что в предшествующей цитате Риветт описывает не *Out 1: Призрак*, который будет снят годом спустя, а фильм Веры Хитиловой «О чём-то ином» и обсуждает с Жаном Нарбони и Сильви Пьер монтаж, о чём и говорится в заключительном критическом тексте сборника. А приведенные в этой статье определённые комментарии о монтаже (не только относительно фильма Хитиловой, но и связанные с фильмами Годара «Сделано в США» и «Непримирившиеся» Штрауба) также предсказывают множество его собственных методов, особенно в первом и последнем часах *Out 1: Призрак*, что трудно (хотя бы частично) не заметить в краткой версии.

---

<sup>218</sup> Цитаты даны в переводе Всеволода Митителло (см. авторское примечание 4 к Статье 14) — примечание Алексея Тюткина.

Заключительный текст Риветта, который включен в этот сборник, написан не для публикации, а для представления Национальному центру кинематографии как запрос на государственную поддержку проекта «Дочери огня» (*Les filles du feu*, впоследствии переименованные в «Сцены из параллельной жизни»). Он включён сюда не как критическая работа или манифест или как «обзор будущей игры»<sup>219</sup>, а исключительно для более широкого ознакомления с планами и интересами Риветта. В идеале, сборник такого типа должен был быть длиннее. Более всестороннее ознакомление с критикой Риветта, наверное, включало бы его тексты (или замечания в обсуждениях круглых столов) о фильмах «Летняя игра», «400 ударов», «Хиросима, любовь моя», «Завещание Орфея», «Великолепие в траве», «Процесс Жанны Д'Арк», «Месье Верду», «Мюриель», «Жюдекс» Франжю, и, как минимум, часть его статей о Хоуксе, Хичкоке, Мидзогути, Премингере и Ренуаре — процитированы лишь некоторые примеры. Также стоит отметить, что, как самый фанатичный синефил своего поколения, Риветт был, как это не парадоксально, человеком, который помог начать серию интервью в «Кайе» с людьми, которые находились за пределами мира кинематографа — Роланом Бартом (1963), Пьером Булезом и Клодом Леви-Строссом (1964).

В процессе редактирования этой книги на ранней стадии было решено, что главенство будет представлено: 1) интервью и текстам, которые не издавались на английском языке и 2) тем текстам, которые в определённой степени раскрывают идейные ценности Риветта. С этой целью за короткий срок были

<sup>219</sup> Например, как здесь отмечено, уже намечилось изменение в порядке фильмов: «Мститель» стал Частью III («Северо-западный ветер»), в то время как «музыкальная комедия» с участием танцевальной труппы Каролин Карлсон в настоящий момент планируется как четвёртый фильм.

рассмотрены те три статьи Риветта, которые не были включены в Биофильмографию и здесь не упоминаются. Фильм «Селин и Жюли совсем заврались», который уже привлёк довольно широкую аудиторию и детально обсуждался Риветтом в интервью, опубликованном в журналах *Sight and Sound* и *Film Comment*, не гарантировал обсуждения на таком же уровне, что и фильм «Безумная любовь» и две версии *Out*; и даже если такие обсуждения были, всё равно нет подробных интервью о фильме на французском. Увы, в данный момент то же самое можно сказать о фильмах «Дуэль» и «Северо-западный ветер» — это существенный пробел, так как оба фильма уже были истолкованы не очень правильно<sup>220</sup>.

Учитывая тот факт, что эти фильмы представляют только вторую и третью части тетралогии, чьё возможное завершение всё ещё находится под вопросом (после катастрофического коммерческого и критического приёма «Дуэлли» во Франции и до проката «Северо-западного ветра»), было бы преждевременно сделать попытку расширенного рассмотрения этих работ в данном сборнике, однако включенный сюда конспект немного заполняет этот пробел. Я могу лишь на свой страх и риск утверждать, что по прошествию времени оба фильма будут признаны как важнейшие продолжения и продвижения исследований Риветта, даже, если с этой точки зрения, мы возвращаемся к иллюзионистским предпосылкам ранних работ

---

220 В то время как «Дуэль» можно было бы с коммерческой точки зрения описать, как фильм, «нацеливающийся» на особый вид аудитории, которой больше не существует, более амбициозные и радикальные методы «Северо-западного ветра» предлагают принять факт «потерянной аудитории» и в дальнейшем освободиться от этих условных рамок, и таким образом вернуться к такому виду экспериментирования и «чистому поиску», который был забыт Риветтом после *Out 1: Призрак*.

Риветта, от которых он так отдаляется, что это приводит его к отказу от форм повествовательной неопределённости, на которую когда-то опирались его фильмы.

Можно добавить, что обе работы представляют собой смелое отрицание «своевременности» в принятом смысле — отрицание, вследствие которого возникли определённые политические вопросы, связанные с вышеизложенным в этом введении, когда речь шла о значении формализма Риветта и о прогрессирующем снижении интереса к «живому опыту». Вместо того, чтобы попытаться здесь ответить на эти вопросы, я лишь заявлю, что, серьёзно изучив другие части иллюзионистского нарратива, я обнаружил в этих фильмах бóльшее влияние политики — непосредственно преподнесенной так, что видимое и смотрящий принимают или теряют смысл сказанного — чем во многих произведениях таких исключительно иллюзионистских режиссёров, как Фассбиндер, Херцог, Пакула или Рози. А ответ Риветта в одном из его самых ранних интервью (*Telerama*, 1 апреля 1962 года), возможно, совершенно здесь не уместен: его спросили, верит ли он «в присутствие духов», а он ответил: «Может быть, но только на конкретном примере. Если это означает, что я — материалист, думаю, я становлюсь таким всё больше и больше».

В завершение, несколько замечаний о последующих страницах. За исключением первого интервью, где было пропущено краткое и несущественное введение, все остальные представленные здесь части завершены. Интервью предшествуют текстам, потому что я почувствовал, что с их помощью можно легче понять идеи Риветта, чем при чтении текстов, которые требуют гораздо более внимательного подхода, и при всём при этом каждая секция выстроена хронологически.

«Как и все мы из «Кайе», он был тем, кто был наиболее чётко нацелен, чтобы стать режиссёром». «Разбираясь в кино намного лучше меня, Риветт снимает мало; о нём не говорят, или почти не говорят... Если бы он снял десяток фильмов, он бы пошёл намного дальше меня». Возможно, эти два утверждения соответственно Трюффо и Годара помогают объяснить, почему Риветт был первым из критиков «Кайе», который решился снимать фильм. Они, возможно, также служат, чем-то вроде фона к несколько повышенному тону «Письма о Росселлини», которое завершается громким заявлением, объявляющим приближающийся режиссёрский дебют Риветта, который произойдёт годом позже, когда он снимет фильм «Шах и мат» (*Le coup du berger*). В своей монографии о Росселлини (*Movie Paperbacks*, 1970), Хосе Луис Гуарнер заявляет, что этот кусок является «самой прекрасной статьёй, написанной о Росселлини», так как наиболее полно демонстрирует особую манкость и влияние фильма «Путешествие в Италию» на Годара и Трюффо, также как и на Риветта. Но, рассматривая это эссе в соответствующей исторической перспективе, следует отметить, что оно было написано тогда, когда распространение и репутация «Кайе» были чрезвычайно маргинальными; размножение в нём «внутренних» ссылок чётко говорит о том, что журнал на самом деле был адресован небольшой группе друзей.

Это также относится и к эссе «Рука», написанного двумя годами позже, когда «Шах и мат» уже был выпущен в прокат, а Риветт с Жаном Грюо написали сценарий для фильма «Париж принадлежит нам». В данном случае, Риветт рассчитывал на свежие воспоминания читателей о недавно показанном фильме Ланга, но так как, наверное, современные читатели об этом знают мало, обзор мог показаться им абстрактнее, чем он есть

на самом деле. Например, если «кто-то узнаёт о марке косметики» — речь идёт о косметике убитой женщины — «то лишь для целей сюжета». И в сюжете есть сфабрикованные улики, которые указывают на вину персонажа Даны Эндрюса (*Dana Andrews*), который помолвлен с Джоан Фонтейн (*Joan Fontaine*) — по общему мнению, газетный редактор использует эту ложь относительно Эндрюса и отца Фонтейн для того, чтобы продемонстрировать, как можно невинного человека легко приговорить к смертной казни. После того, как Эндрюса судят за убийство, отец Фонтейн погибает в автомобильной аварии, в которой пропадают и фотографии, доказывающие невинность Эндрюса, и при таком стечении обстоятельств находится другой документ, раскрывающий иные подробности. Однако, незадолго до оправдательного приговора, Эндрюс признаётся Фонтейн, что на самом деле это он совершил убийство. В конце концов, это её провоцирует, и в последнюю минуту она разрешает флиртующему с ней следователю позвонить губернатору, чтобы он отменил помилование. «Судорожно сжатая рука в предпоследнем кадре» подсказывает Риветту, что это — крупный план руки губернатора, которая лежит на столе рядом с документом о помиловании, который он только что отказался подписать. Фактически, видны две руки, с обеих сторон документа: одна из них — сжата, другая — расслаблена. И заключительный кадр — прямая спина невозмутимого Эндрюса, которого охранники ведут в камеру.

В оригинальном издании «Кайе» после того, как журнал изменил формат и стал больше размером, эссе «Монтаж» набрано в соседних вертикальных колонках — две колонки на страницу; на соседних двух страницах основной текст занимает колонку, в то время как сноски и/или фотографии размещены

в другой колонке. К сожалению, в этом сборнике невозможно воспроизвести или приблизиться к оригинальному импровизированному стилю блоков на странице (*mise en page*) — эффект более близкий коллажу, чем к рассматриваемому монтажу — но, как минимум, сделана попытка удержать основной текст и сноски в пределах такой дистанции между ними, чтобы попытаться сохранить оригинальный замысел. Читателям не стоит удивляться, если они найдут сноски более интересными, чем сами тексты, к которым они относятся: некоторые описания в стиле Стерна в «Письме о Росселлини», гаргантюанская (*gargantuan*) сноска в «Руке» и выступление в кабаре из фильма «Селин и Жюли» — некоторые прекрасные моменты в работах Риветта имеют тенденцию принимать форму хаотичного отдаления от темы.

Учитывая тот факт, что прошло одиннадцать лет с написания эссе «Рука», можно различить некоторые признаки развития и изменения его мышления. Если в его более ранних трудах (по сравнению с работами Годара) можно почувствовать не столько страсть к парадоксальности, сколько толерантность, то его замечания в эссе «Монтаж» предлагают нечто близкое к абсорбции и ассимиляции противоположностей — нечто, что Гегель, возможно, назвал бы синтезом. Почти то же самое можно было бы сказать о «Безумной любви», премьера которой прошла в Париже незадолго до того, как Нарбони, Пьер и Риветт посетили конференцию в Экс-ан-Прованс, посвящённую монтажу.

Основной целью раздела после Биофильмографии и Библиографии было предоставить любую возможную информацию о карьере Риветта — поэтому в эти разделы помещено всё безо всякого отбора. Единственное исключение — «рекомендованная критика» после финальных титров каждого фильма —

взвешенный выбор, который, в некоторой степени, также произволен, потому что я не прочёл работы всех возможных кандидатов. Несколько ссылок о Риветте также могут быть найдены в библиографии Джеймса Монако «Новая волна» (James Monaco *The New Wave*), но я не упомянул большинство обзоров, которые посвящены фильмам «Селин и Жюли» и «Дуэльль», включая и мой собственный обзор, потому что они не могут считаться окончательными. Некоторые из них дают возможность хорошего старта, но моё твёрдое убеждение, что лучшая критика Риветта — та, что ещё не написана, как и то, что лучшие риветтовские фильмы — те, которые ещё предстоит посмотреть.

Идея и многие из выбранных работ в этой книге в значительной степени были вдохновлены похожим сборником «Кинематограф Жака Риветта» (*Il cinema di Jacques Rivette*), который перевёл и отредактировал Адриано Эйприл для 10-го «Фестиваля нового кино» в Песаро, 12–19 сентября 1974 года — это была самая первая книга, посвященная Риветту. Я очень благодарен этой пионерской обстоятельной работе Эйприла. Кроме того, за содействие, советы и поощрения в связи с этим проектом, я должен особо поблагодарить Чарльза Кэмерона Болла, Иена Кристи, Ричарда Комбса, Яна Доусона, Эми Гаттефф, Дженни Гибсон, Конни Гринбаум, Эдуардо де Грегорио, Джона Хьюза (за цитаты его интервью с Риветтом), Лоренцо Мана, Тома Милна (особенно), Жака Риветта, Джеймса Столлера, Стефана Чалгаджиефф, Поля Виллмена и Дэвида Уилсона.

Джонатан Розенбаум, февраль 1977

*Перевод с английского Алексея Тюткина и Лизы Степанян*



**Introduction to Rivette: Texts & Interviews**  
**Jonathan Rosenbaum**

Впервые опубликовано в *Rivette: Texts & Interviews*  
(Британский киноинститут, 1977), С. 1–8.

Доступ к оригиналу материала:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/JR-introduction.html>

## Материал 2

**Жак Риветт**

**О съёмках «Дочерей огня» (*Les filles du feu*)**

---



*Эрмин Карагёз и Жюльет Берто в фильме «Дуэль»*



*Джеральдин Чаплин и Бернадетт Лафон в фильме «Дуэль»*

Почему четыре фильма одновременно? Прежде всего потому, что создатель фильма не может находиться со своими персонажами на том же уровне отношений, что и Бальзак, и это является единственным способом установления определенной «циркуляции» между этими фильмами с определёнными персонажами и декорациями, снова и снова появляющимися от фильма к фильму под различными углами зрения — противоположными или дополняющими.

Но главное — посмотреть, что произойдёт, если четыре истории, соответствующие жанры которых теоретически сильно разнятся, снять на одном дыхании, на одном эмоциональном всплеске; как взаимодействие от обоюдного влияния четырёх кинопроизведений будет развивать взаимосвязь между актёрскими составами, их позиции и отношения — и то, что можно было бы в них изменить (акцентировать, повлиять, трансформировать) с учётом этого взаимодействия. Несомненно, при создании четырёх фильмов «один за другим», ограниченном временными рамками, необходимо изобрести другие методы, которые должны преобразить настоящую природу этих фильмов.

Для начала, отгалкиваясь от основного принципа каждой из историй, предстоит построение нетрадиционного сценария для основы — конструкции, структура которой состоит из совокупности приблизительно пятнадцати последовательных эпизодов. Развиваясь во времени параллельно, все четыре истории целиком делятся на три основные части или действия, соответствующие трём лунным фазам (от новолуния к полнолунию, снова возвращаясь к новолунию и затем снова к полнолунию — с соответствующим этому периоду числом смен дня и ночи), которые очерчивают границы сорока дней Карнавала.

Затем, в течение съёмок, к каждому блоку эпизодов будет применён метод, разработанный с целью разрушения не только традиционных драматических техник, но и недавно разработанных методик импровизации, со всем их многословием и клише, которые они влекут за собой (нерешительность, провокации и так далее). Этот метод также направлен на создание *стиля*, основанного на действиях, движениях, отношениях, другими словами — на актёрской жестикуляции. Предназначение этих фильмов заключается в изобретении нового подхода к кинематографическому действию, в котором речь, усечённая до чётких фраз и точных формул, должна играть роль *поэтической пунктуации*. Такой подход не будет ни возвратом к немому кинематографу, ни к пантомиме и хореографии — в нём будет нечто другое, когда движение тел, их контрапункт и местоположение в пределах экранного пространства, станет основой мизансцены.

Для того чтобы не дать нам возможности окончательно пересечь границу, которая отделяет традиционное действие от того, которое мы ищем, в течение съёмок постоянно будут присутствовать музыканты (в каждом фильме будут использованы соответствующие музыкальные инструменты), импровизирующие на протяжении съёмок эпизода — их импровизация будет зависеть от актёрской игры, которая, в свою очередь, также будет изменяться в соответствии с находками музыкантов, записанными сразу же, наряду с диалогами и соответствующими студийными шумами.

Взаимодействие четырёх фильмов будет вдвойне усилено нарастающим от фильма к фильму акцентированием предло-

женных принципов мизансценирования: начиная с первого фильма («Мари и Жюльен» (*Marie and Julien*)), они будут функционировать в виде странного инородного элемента в границах драматической конструкции, всё ещё соответствующей правилам романтической литературы — затем будет фантазийно-пугающий фильм и фильм-мюзикл — а в четвёртом фильме («Мститель» (*The Revenger*)) различные аспекты должны сплестись в едином пароксизме (все персонажи из окружения наших трёх героинь будут исполнены танцовщиками труппы Каролин Карлсон<sup>221</sup>).

Три параметра, на основе которых наши актёры попытаются базировать свою работу: создать собственное пространство через движения своего тела; заполнить и пересечь пространство, навязанное декорациями и областью, которая определена камерой; перемещаться и действовать в пределах и в соответствии с музыкальным пространством.

*Перевод с английского Алексея Тютюкина и Марины Радовелюк*

## **For the Shooting of Les Filles du Feu Jacques Rivette**

Напечатано в книге «Риветт: Тексты и Интервью» (*Rivette: Texts & Interviews*, British Film Institute, 1977), С. 89–90.

Доступ к оригиналу:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/lesfillesdufeu.html>

---

<sup>221</sup> Каролин Карлсон (Carolyn Carlson) — американская танцовщица и хореограф финского происхождения — *примечание переводчиков.*

## **Материал 3**

---

**Гилберт Адер, Майкл Грэм, Джонатан**

**Розенбаум**

**Дочери огня — Риветт×4**

По плану, съёмки, начавшиеся ранней весной, происходят в следующем порядке: 2, 4, 1, 3 — фильмы снимаются не так, как впоследствии будут монтироваться и выпускаться. На практике всё начинается в конце июля; от схем трёхнедельных съёмок отказываются сразу же после того, как отдельные фильмы начинают разрастаться — по масштабам, если не по продолжительности — и Жак Риветт только-только готовится снимать третий фильм, первый в серии.

Некоторые базовые правила: каждый фильм показывает время действия Карнавала — сорок дней с последнего зимнего новолуния до первого весеннего полнолуния, это тот срок, когда богиням разрешено взаимодействовать со смертными. Эти «дочери огня» — название позаимствовано у Нерваля — существуют в двух обличьях: Дочери Солнца (феи) и Дочери Луны (призраки). Фильм номер один — история любви, в которой есть герой-смертный (Альберт Финни (*Albert Finney*)) и героиня-призрак (Лесли Карон (*Leslie Caron*)). Номер два, фильм-нуар, рассказывает о противостоянии призрака (Жюльет Берто) и феи (Бюль Ожье), каждая из которых разыскивает алмаз, благодаря которому она может продолжать жить и после сорока отмеренных ей дней; в результате этой борьбы гибнут трое смертных женщин. Номер три — музыкальная комедия, сочиненная для Анны Каринá и Жанны Моро, в ней фея игриво вертит тремя смертными мужчинами. Номер четыре — трагедия в духе якобинской эпохи — показывает двух мстительных призра-

ков (Джеральдин Чаплин и Кика Маркам) в борьбе против феипирата (Бернадетт Лафон) и толпы смертных между ними.

Некоторые богини могут вновь появиться в других обличьях в более поздних фильмах, но каждый фильм задуман как самостоятельное произведение. Живая музыка и появление музыкантов в кадре будут увеличиваться по продолжительности и частоте от фильма к фильму. Впервые со времени съёмок «Монахини» всё будет записываться на 35 мм пленку, и соотношение

сторон кадра останется таким же, как и прежде — 1×1:85.

Следует отметить, что эти отчёты не представляют собой рассказ о конечном результате, но лишь описывают процесс съёмки (*tournages*). Съёмочные методы Риветта радикально меняются от одного проекта к другому, что делает невозможными какие-либо предсказания, и с самого начала Дочери Огня постоянно эволюционировали. Таким образом, многое из того, что предполагалось в этих записках, возможно, будет корректироваться, и надо помнить, что это рассказ не о конечном результате, но об определенной стадии создания фильма.

## 1

### Париж. 14 апреля

Прибыв поздним утром в парк Монсури (*Montsouris*), что неподалёку от университетского городка, я натолкнулся на Риветта и его команду, которые как раз снимали финальную сцену фильма «Холодные глаза» (*L'oeil froid*) (предварительное название, которое позже превратилось в «Вива» (*Viva*)<sup>222</sup>, которое тоже, в конце концов, было изменено), что-то вроде пред-

---

<sup>222</sup> «Холодные глаза» (*L'oeil froid*) и «Вива» (*Viva*) — рабочие названия для фильма «Дуэль» (1976).

рассветной дуэли между Эрмин Карагёз (смертной Люси) и Жюльет Берто (призраком Лену) на фоне величественного дерева. В этой сцене Люси держит громадных размеров бриллиант, сияющий невероятно ярким кроваво-красным светом — эффект, созданный при помощи батареек и невидимых проводов. Красная магия, говорит мне Риветт между дублями по-английски, хохоча.



*Люси (Эрмин Карагёз) в концовке «Дуэлли»*

Обе актрисы известны по *Out 1* и «Призраку» — наиболее протяжённым риветтовским экспериментам в области того, что он называет «дикой импровизацией» (*improvisation sauvage*), но в этот раз они совсем не импровизируют. Все 27 сцен в фильме были продуманы Риветтом и его сценаристом Эдуардо Де Грегорио заранее, последний вместе с Марилу Паролини пишут диалоги всего за несколько часов — иногда минут — перед тем, как актё-



ры заучат строчки и произнесут их перед камерами, и если кто и имеет право вносить изменения, то это только Риветт.

В этой сцене нет диалогов, и пока Карагёз, одетая в красный пиджак и джинсы, угрожающе сверкает глазами в камеру, Берто в летящем плаще стоит за пределами кадра, и выглядит действительно как привидение. Её появления — как в случае и с другими богинями — сопровождаются порывами ветра — и внутри помещений и за их пределами; предполагается, что её облик по мере развития фильма будет становиться всё бледней, в то время как губы — всё ярче, пока контраст не достигнет кульминации, и она не станет подобна призрачной принцессе в картине Кэндзи Мидзогути «Сказки туманной луны после дождя» (*Ugetsu monogatari*, 1953).

Та расслабленная дружественная атмосфера, которая царит на площадке, во многом результат того, что члены группы уже почти сроднились за то время, что они работают с Риветтом. Карагёз снималась в двух предыдущих фильмах Риветта, Берто — в трёх, а Бюль Ожье — в четырёх, Паролини работала над сценарием «Безумной любви» (*L'amour fou*, 1969), Де Грегорио — над сценарием «Селин и Жюли совсем заврались» (*Celine et Julie vont en bateau*, 1974) и неснятой картины «Феникс» (*Phenix*), и они оба сотрудничали с Бертоллуччи во время работы над сценарием к «Стратегии паука» (*La strategia del ragno*, 1970); у фильма тот же продюсер, что и в *Out 1* и «Призраке» — Стефан Чалгаджиефф, а фотограф на площадке — это сестра актрисы Берто<sup>223</sup>.

---

223 Имя, данное Жюльет Берто (*Juliet Berto*, 1947–1990) при рождении — Анни Жаме (*Annie Jamet*), её сестра Мун (Моник) Жаме (*Moune (Monique) Jamet*) — фотограф на площадке («Дуэль» — её дебют в этой роли) у Риветта, Руиса, Джармуша, Каурисмяки, Зюкка, Бонитцера, Феррери и многих других режиссёров — примечание переводчика.

Во время ланча в забегаловке неподалёку, Риветт быстро пробегает глазами дневной диалог, написанный от руки, меняет порядок двух предложений, отдает его Де Григорио обратно, чтобы он подготовил копии для актёров, и продолжает говорить о тех фильмах, которые он посмотрел на выходных. Он отслеживает кинематограф чуть ли не с религиозным пылом, как заправский кинокритик — что нечасто встречается среди режиссёров, и даже съёмки фильма (*tournage*) не заставят его отказаться от привычки следить за кинопроцессом. Говорят, что когда в Париже впервые показывали «Золотую карету» Ренуара (*Le carrosse d'or*, 1952), Риветт провёл в кинотеатре целый день, начиная с первого сеанса и заканчивая последним — подтверждение его страсти к длительным просмотрам, нашедшей своей отражение в хронометраже последних его четырёх фильмов.

Пока съёмочная группа обустраивается в зеленом Лабиринте Сада растений<sup>224</sup> (*Jardin des Plantes*), — место съёмки представляет собой дорожку, по спирали уводящую за холм, с которой можно видеть посетителей парка и оранжереи — готовясь ко дню пересъёмки, Де Григорио рассказывает о фильмах, к которым есть отсылки в снимаемой картине. Перед началом съёмок актёры и съёмочная группа собрались для просмотра «Седьмой жертвы» (*The Seventh Victim*, 1943), возможно наиболее эллиптического и тревожащего фильма Вэла Льютона<sup>225</sup> (три месяца спустя, перед съёмками следующего фильма, Риветт будет демонстрировать труппе «Мунфлит»

---

224 Сад растений Парижа (*Jardin des plantes de Paris*) — открытый для публики ботанический сад в Париже — примечание переводчика.

225 Джонатан Розенбаум называет лишь продюсера фильма Вэла Льютона (*Val Lewton*), но не называет режиссёра Марка Робсона (*Mark Robson*) — примечание переводчика.

Фрица Ланга (*Moonfleet*, 1955)), и законы, по которым развиваются фильмы-нуар, здесь всегда держат в уме. Завтрашние съёмки в близлежащей оранжерее частично подсказаны картиной Хоукса «Вечный сон» (*The Big Sleep*, 1946), в то время как будущая сцена в аквариуме отсылает к «Леди из Шанхая» [Орсона Уэллса] (*The Lady from Shanghai*, 1947); что до «Целуй меня насмерть» [Роберта Олдрича] (*Kiss Me, Deadly*, 1955), то эта картина цитируется на всем протяжении фильма.



*Люси (Эрмин Карагёз) и Ленí (Жюльет Берто) в Саде растений*

Сегодня снимается встреча Ленí и Люси, которая происходит приблизительно в середине фильма; в общем, сцена представляет собой отрывистый диалог — то, как они встречаются, проходят по витиеватой дорожке и углубляются в

парк связано резкими монтажными склейками. Снятая ещё в самом начале съёмок, эта сцена частично переснималась с другими диалогами; теперь у Риветта, наконец, появилась возможность взглянуть на рабочие материалы и продумать мизансцену. Время клонится к закату, место съёмки темнеет из-за нависших ветвей деревьев — как и все прочие призраки в тетралогии, Ленú лучше всего чувствует себя по ночам, в то время как Вива и другие солнечные богини предпочитают дневной свет.

Ближе к вечеру начинается лёгкий дождь, но съёмки продолжают и после официального окончания рабочего дня — теперь группа снимает в странной маленькой постройке на вершине холма, в которой довольно тесно. Времени на согласование съёмок именно в этом месте, выбранном Риветтом наугад, не хватило, и пока камера кружит вокруг Ленú и Люси, обходя их со всех сторон, мы все пребываем в некотором беспокойстве.

### **15 апреля**

В душной оранжерее Вива (Бюль Ожье), солнечная богиня, встречает Жанну (Николь Гарсиа), ещё одну смертную, которую раньше — когда она работала кассиршей в зале для танцев — звали Эльсой. Будет ли эта сцена встречи двух блондинок дублировать встречу двух брюнеток — Ленú и Люси в бывшем царстве теней в Лабиринте, которая по замыслу происходит двумя сценами ранее? Ожье, одетая в серый бархатный костюм, поверх которого повязан розовый шарф, чёрные перчатки, с тростью в руках (внутри трости скрыт злобный клинок), приветствует Жанну, закутанную в плащ, подобный тем, которые носят героини фильмов-нуар, украшенный жёлтым шарфом. Но если костюмы актрис соответственно воздушный и земной,

выражения их лиц зачастую противоречивы и таят в себе подтекст — противоречие, которое мы наблюдали и во время вчерашних съёмок, когда Люси внезапно казалась мистической или Ленí становилась всё более человеческой.

И опять героини перемещаются во время разговора, и камера покорно следует за их движениями. Вильяму Любчански — оператору фильма «Скрипки бала» [Мишеля Драша] (*Les violons du bal*, 1974) и мужу Николь, которая вместе с Риветтом монтировала «Безумную любовь» и *Out 1* — приходится пробираться вместе с камерой, искусно маневрируя сквозь сплетения растений. В одном месте от падения его удерживает ассистент, затем он разворачивается в другую сторону, пока женщины идут навстречу друг другу по дорожкам, которые пересекаются в самом сердце этого острова растений, а затем расходятся в разные стороны. Эта сцена — по сути тоже пересъёмка того, что было снято тремя неделями раньше, и среди прочих изменений, внесённых в оригинальную сцену, уменьшен хронометраж — теперь сцена длится 50 секунд вместо 103. Жанна начинает все свои реплики с цитат из «Рыцарей Круглого Стола» Кокто (*Chevalier de la Table Ronde*, 1937) — слова Кокто вообще довольно часто используются в этом диалоге — и продолжает, всё больше погружаясь в сонное заморожённое состояние, её глаза стекленеют, пока невидимые птицы отчаянно щебечут вокруг неё. К тому моменту, как они меняются местами, она выглядит как сомнамбула: «Эльса... Жанна? Они мертвы. Есть только я. Неуязвима для железа»<sup>226</sup>.

---

226 В окончательной версии фильма эта реплика Вивы звучит иначе: «Жанна, Эльса... какая разница. Грязный клуб или жуткий отель — какая разница. Жанна, Эльса... обе ничто. Слушай. Тебя здесь нет.» — примечание переводчика.



*Эльса (Николь Гарсиа) и Вива (Бюль Ожье) в оранжерее*



*Вива (Бюль Ожье) и преследующая её Люси (Эрмин Карагёз)*

Позавтракав, съёмочная группа направляется на окраину Парижа, в серый район неподалёку от проспекта Иври — Риветт любит это место за его мрачность, рассказывает кто-то, хотя место выбрано ассистентом режиссёра, Бертраном ван Эффентере (*Bertrand Van Effenterre*). Постер с каким-то поп-певцом накрыт брезентом, чтобы создать задник для съёмок первой сцены, в которой Люси преследует Виву. Композиция сцены, замечает Любчански, напоминает картины бельгийского художника Дельво; Вива спускается по крутой лестнице, приближаясь к камере, пока Люси прячется за углами зданий, украдкой преследуя Виву, стаккатными перебежками перемещаясь от одного дома к другому.

Следующая сцена снимается на соседней — ещё более мрачной — улице с дряхлыми домами начала XX века и облупившейся краской, а Вива и Люси снова приближаются к камере издали. Но в этот раз происходит нечто из ряда вон: дородная женщина средних лет с волосами цвета то ли пепла, то ли опилок, не замечающая ни актёров, ни съёмочную группу, появляется на улице уже после того, как начался дубль, наклоняется и заглядывает в расщелину для писем — словно оживший люмьеровский герой. Она немного отходит назад, оглядывается: заметит ли она камеру с одной стороны и приближающуюся актрису с другой? Риветт с трудом сдерживает себя, все затаили дыхание. Она снова заглядывает в щель, и как только она проходит, у Карагёз появляется гениальная идея использовать ее как временное укрытие... Любчански утверждает, что дубль получился; абсолютно точно, что повторить его невозможно. Женщина продолжает прогуливаться, всё ещё не понимая, что оказалась в фильме, а я подхожу к отверстию для писем, чтобы

узнать, на что же она там так паялилась. Ответ: совершенно ни на что.

Опять начинает накрапывать, становится темнее, Люси и Вива проходят по разные стороны подземного перехода за пределами кадра; к тому моменту, как они пересекают пешеходный мост над железнодорожными путями и появляются перед камерой, дождь уже неистовствует — Любчански и камера защищены, все же остальные промокли до нитки. Даже при условии того, что актёры не импровизируют на съёмках, импровизация всё же остается весомым элементом сценария, режиссуры — можно сказать, дух импровизации витает в воздухе, притягивая на площадку ничего не подозревающих статистов и чуть ли не сами силы природы.

### **16 апреля**

Плутание по Аустерлицкому вокзалу (*Gare d'Austerlitz*), в самых грязных его углах, заставленных металлическими ящиками для хранения вещей — это место выбрал сам Риветт. Камера передвигается на 10 метров влево, когда входит Люси, и следит за ней со среднего плана. Следующий план — она открывает ящик ключом, достаёт маленькую коробочку, трясёт ее (внутри лежит бриллиант). Третий эпизод начинается с крупного плана, затем камера обгоняет Люси метров на 15, пока она возвращается тем же путём, что и пришла; стоит ей выйти из кадра, камера снова едет вперед — Вива как раз спускается по винтовой лестнице, расположенной прямо в кадре. Следует помнить, что эта крохотная запутанная сцена — всего лишь часть гораздо более запутанного действия.





*Люси (Эрмин Карагёз) на Аустерлицком вокзале*

Между дублями Риветт развлекает сам себя, бодро зачитывая из книги рецензий Трюффо, которую кто-то принёс с собой. Вот очень приблизительный перевод этого текста: «В «8 1/2» Феллини показывает, что режиссёр это тот человек, которого с утра до ночи донимают вопросами, на которые он или не может или не хочет отвечать. Его голова полна разнообразных идей, впечатлений, только что появившихся желаний, в то время как от него требуют быть определённым, называть точные даты, имена и места».

*Джонатан Розенбаум*

**2**

Я представляю на суд читателя не более чем разрозненные факты, выступая в роли рядового наблюдателя, так как пребываю в уверенности, что любая попытка анализа с моей

стороны была бы нечестной и напоминала собой ком перепутанных проводов. Я нечастый гость на съемках, но что мне больше всего бросилось в глаза при работе над «Вивой», это ощущение наличия двух отчётливых, развивающихся прямо перед зрителем сюжетов: один из них имеет отношение к фильму, второй, более запутанный и таинственный, относится к самим съёмкам, поначалу он раздроблен, но в скором времени — и даже скорее, чем я предполагал, — достигает накала и являет свои драматические коллизии — наряду с комическими разрядками, конечно же.

Мы в отеле Мёри (*Hôtel Meurice*), в роскошном старинном здании на улице Риволи (*Rue de Rivoli*), конечном пункте исключительно запутанного пути — из Сада Растений к дансхоллу для простых людей, от аквариума к логову игроков, — путь, проделанный Риветтом и его актёрами; я наблюдаю за съёмками. Здесь, обосновавшись в одной из комнат отеля, завешанной зеркалами, находится съёмочная команда — все преимущественно молоды, на всех джинсы, все заняты установкой осветительных приборов, проверкой того, как диги<sup>227</sup>, будто поплавки, висят над съёмочной площадкой, или собирают камеру, — в то время, как Вильям Любчански сидит рядом с тяжёлыми рельсами, по которым камера впоследствии будет перемещаться. И там же, в дальнем конце этих рельс, скрестив ноги, сидит Риветт — невозмутимый посреди всех этих чудовищных приготовлений.

Сцена, над созданием которой все трудятся, довольно запутана. Эльса (Николь Гарсиа) нервно спрашивает на ресепшн о месье Пьерро, клерк предлагает ей присесть и отправляется

---

<sup>227</sup> Диг (дуга интенсивного горения) — вид дугового осветительного прибора, применяющегося при киносъёмках — *примечание переводчика.*

на поиски неуловимого гостя. После съёмок этой сцены одним долгим планом, за камерой Любчански на небольшом расстоянии следует Бюль Ожье в роли Вивы — вся в жемчужно-сером бархате и как будто светящаяся неземными силой и угрозой, в то время как другая девушка (Эльса) смертельно бледна, — начинает медленно приближаться к тому месту, где сидит Эльса, проходит мимо пустого стула, потом поворачивается — не более внезапно, чем оборачивается Эльса — чтобы обнаружить, что пустой стул вдруг оказался магическим образом занят Вивой — актриса незаметно скользнула на него чуть ли не в следующее мгновение, после того, как он исчез из кадра. Когда я смотрю эту сцену, в которой Вива с жутковатой простотой занимает главенствующее место в истории, я всё время вспоминаю подобные по красоте моменты и в «спорте»: например, казалось бы небрежные движения в бильярде, поражающие даже тех, кто ничего не понимает в игре. После четырёх или пяти дублей, Риветт, наконец, удовлетворен, клерк возвращается на место, а актрисы — к своим собственным отражениям.

Во время подготовки следующей сцены, в которой Вива коварно пытается вытянуть из Эльсы информацию о природе её отношений с загадочным месье Пьерро, мне удастся поговорить с Жаном Винером — пианистом, импровизирующем на всем протяжении фильма. В двадцатых Винер играл в «Быке на крыше» (*Boeuf sur le Toit*, 1919), водил дружбу с Кокто и Стравинским, «открыл» джаз и был седьмым членом «Шестёрки» (*Les Six*)<sup>228</sup>. Очевидно польщённый возможностью ещё раз стать

---

228 «Бык на крыше» (*Boeuf sur le Toit*, 1919) — балет Дариюса Мийо; «Шестёрка» (*Les Six*) — дружеский коллектив французских композиторов, объединившихся под эгидой Эрика Сати и Жана Кокто. В группу входили Луи Дюрей, Дариюс Мийо, Артюр Онеггер, Жорж Орик, Франсис Пуленк и Жермен Тайфер — примечание переводчика.

частью авангарда, даже настолько не похожего на его собственное поколение, он признаётся, что хотя он полностью согласен с идеей импровизации во время съёмок, с тем, что его развеселая (ну или меланхоличная) карусель вальсов и фокстротов звучит одновременно с диалогами, его несколько озадачили сцены в которых он сам — «старый лысый человек за пианино» (*un vieux monsieur chauve au piano*) — присутствует в кадре. Он ещё более растерян, получив объяснения Риветта: «учитывая сложность движения камеры, это было самое простое решение».



*Жюльет Берто, Николь Гарсиа и Жан Винер*

Поскольку подготовка сцены затянулась — частично из-за вездесущего зеркала, создающего нежелательные блики, частично из-за риветтовской озабоченности чистотой мизансцены,— Винер садится за пианино, наигрывая попури из Гершвина и Керна, которые лишь добавляют атмосферу немо-

го кино — и без того присутствующую в пышных декорациях отеля Мёри, населенных призраками авиаторов, шпионов и спящих Мадонн.

Сцена Николь Гарсиа, и она блестяще её отыгрывает. Вынужденная Вивой, Эльса признаёт, что она не то, чем кажется, что ее имя не Эльса, но Жанн, что она была едва «дружна» с Пьерро, и что она просто хостесс в обшарпанном зале для танцев... (это Гарсиа произносит, уронив голову на руки)... танцев (пауза) (поворачивается от камеры и пристально глядит прямо на Виву) ... Лё румбá! Ее монолог, как и большинство сцен в сценарии, был написан всего за несколько часов до начала съёмки — сценарий отмечен тревожностью со-сценариста Риветта аргентинца Эдуардо де Грегорио, что ощущается не только в выборе именно «румбы».

Гарсиа, новичок в группе Риветта (*bande a Rivette*), полна с трудом сдерживаемого нервного напряжения — разительный контраст с Ожье, чей мужской наряд и обходительные манеры напоминают — во всяком случае мне — некую странную комбинацию Жорж Санд и Джорджа Сандерса. Здесь, как и везде, камера Любчански не останавливается ни на секунду, вглядываясь в призрачное лицо Эльсы, будто вырывая из неё признание. Очевидно, что касается операторской работы, этот фильм (как и три предыдущие части «Дочерей огня») будет наиболее взвешенной, обдуманной работой Риветта, отсылающей к Мидзогути на длинных планах и, конечно же, Максу Офюльсу при съёмке быстрых динамичных сцен. Чем всё это обернётся по завершении работы, мне неизвестно, и, как я подозреваю, неизвестно и самым посвященным в проект людям. Я уже не поражаюсь той свободе, которую Риветт допускает на съемках, почти не участвуя в них. Мое мнение таково: основ-

ные решения Риветтом уже приняты, одно из них, заключается в том, чтобы использовать в съёмках как можно меньше любого сорта импровизации, которой Риветт знаменит — за исключением музыки, которая может оказать влияние на игру актёров, как плохая или хорошая публика в театре оказывает подобное влияние.

Но, сказав так, я вижу, что Риветт всё же остаётся Риветтом; и последняя наблюдаемая мною сцена, в которой две богини, Вива и Элизабет (последнюю играет дочь Винера Элизабет в восхитительном алом плаще) высмеивают наивные притязания смертных, является хорошим примером того, как один дубль может служить репетицией для следующего — актрисы собирают или отбрасывают детали с такой головокружительной скоростью, что когда дубль окончен, у меня нет никакого представления о том, какой из них войдет в финальную версию, а какой нет.



*Бюль Ожье и Элизабет Винер*

Обстановка: стол накрытый для двоих в небольшом помещении, на столе мороженое, шампанское, десерты (*petits fours*). Две молодые женщины, веселясь, кружат вокруг стола, открывают шампанское, стреляя пробками, кормят друг друга липкими шоколадными эклерами, издавая странные звуки навроде «врум врум врум» — как в фильме «Целуй меня на смерть» — и все это под бодрый аккомпанемент Винера. Это напоминает детскую игру в борьбу за последний стул. Как бы то ни было, первый дубль выходит убогим и плоским, второй оказывается набором разрозненных сцен. И только с третьего актрисы попадают в ритм сцены, начинают ощущать те возможности, которые она им дарит, да так, что внезапно они перестают мешать друг другу, загораживать друг друга перед медленно движущейся камерой. Риветт ничего не подсказывает им ни словами ни какими-либо гримасами, но между дублями ему удается предостеречь их от определённых выдумок — и в конце концов дубль оказывается именно таким, каким он его задумал.

Чем бы ещё ни был этот фильм, он одновременно хроника своего создания. У Риветта место съёмок превращается в театр непредсказуемости, формирующей результат подобно тому, как движения спящего человека указывают на характер его снов, и как следует из интервью, направляющими для развития идей Риветта служат сами съёмки — точная форма, из которой вроде бы должно происходить содержание, отвергается — во всяком случае, до монтажа. В прошлом («Безумная любовь», *Out 1*) основным режиссёрским устремлением Риветта было зафиксировать процесс роста — это заставляет меня предположить, что, несмотря на всю невообразимость хронометража

тринадцатичасовой версии *Out 1*, это всё же мелочь по сравнению с шестинедельной версией — то есть продолжительностью съёмки (*tournage*). И в «Виве» — фильме, где движения камеры расписаны заранее, но диалоги пишутся за вечер до начала съёмки, где актерам предписаны очень конкретные действия, но где музыка импровизируется, — никто не знает, чего ему ожидать.

*Гилберт Адер*

### 3

Как и любой другой фильм Риветта, «Мститель»<sup>229</sup> обретает форму постепенно, возникая из бесконечного количества идей и счастливых случайностей. Наряду с пробуждённым Эдуардо де Грегорио интересом Риветта к пьесе Сирила Тёрнера «Трагедия мстителя» и теми традициями, которые сложились во время Карнавала, значение играли незанятость Джеральдин Чаплин и Бернадетт Лафон, а также танцоров труппы Каролин Карлсон. Надо помнить, что Риветт зачастую выстраивает фильмы вокруг определённых людей — «Селин и Жюли» начинались как фильм для Жюльет Берто. Любое решение, принятое относительно того или иного актёра, соответственно, обладает исключительной важностью. Далее, выбор Бретани для съёмки фильма продиктован как определёнными правилами, ограничивающими рабочую неделю шестью днями за пределами Парижа, так и смутным желанием провести некоторое время за городом. Как только разнообразные идеи вступают во взаимодействие с практическими соображениями, нарратив, повествование фильма начинает требовать определения. Даже после начала съёмки Риветт подвергается громадному влиянию

---

<sup>229</sup> Рабочее название для фильма «Северно-западный ветер» (1976).



того, что сокрыто в актёрах, чего они могут достичь. Обнаружив, что актёр способен на вещи, о которых он и не подозревал, Риветт может добавить сцену в последнюю минуту (если, конечно, на то осталось время — самая ценная и редкая субстанция). Один из талантов Риветта заключается в том, что он может приступить к репетициям сцены без какой-либо чёткой идеи того, как она будет сыграна перед камерой. Конечный результат — это неизменно плод сотрудничества с актёрами.

В этом фильме элементы мизансцен, использованные костюмы, танцы, аллюзии кажутся настолько не связанными между собой, что начинает подозревать, будто Риветт нарочно решил объединить наиболее несхожие вещи. В большинстве случаев движения камеры отсылают к последними фильмами Миклоша Янчо и к экспериментам Феллини в «Риме» (*Roma*, 1972), но те вещи, которые камере приходится запечатлевать, погружают зрителя в мир Де Милля или даже Рауля Уолша — автора «Пирата Чёрная борода» (*Blackbeard, the Pirate*, 1952). Получается, что нарочито условные костюмы, своеобразные интерьеры удерживают актёров и сам сюжет в некотором подобии кинематографического лимба. Резкое противопоставление неоднородных, эксцентрично выбранных частей пьесы со сценами, напоминающими музыкальную комедию, бросают вызов попыткам понять тот сорт синтеза, который в конце концов и происходит.

Даже после наблюдения за различными сторонами съёмки в течение десяти дней — что довольно долго, — всё равно невозможно понять, что получится в итоге. Нельзя исключить

и альтернативный вариант: Риветт соединяет остро контрастирующие эффекты из желания держать зрителя в постоянном состоянии дискомфорта, пока механизм монотонно ходит туда-сюда. Учитывая контекст, невозможно не вспомнить также и известные пьесы времен Ренессанса, где интонация была такой сложной и противоречивой, никогда не становясь по настоящему трагической или комической, что они едва прочитывались, как единое произведение, оставляя зрителей в растерянности. В подобных условиях импровизационным диалогам и любым возникающим при импровизации промедлениям и мёртвому времени<sup>230</sup> — эффекты, которые Риветт столь блестяще использовал в прошлом,— места нет. И хотя спонтанность всё ещё не принесена в жертву, движения камеры настолько сложны, что от актёров требуется великая дисциплина.

Кроме того, во время обсуждения сценария Риветт давал Паролини и де Грегорио фантастическую свободу. Наверное, более точно будет сказать, что он положился на тот материал, который ему поставляли оба независимо друг от друга. Буквально все диалоги, за исключением стихов Тёрнера и одной короткой сцены, были созданы двумя авторами. Это оказалось идеальной формой сотрудничества: будучи теснейшим образом знакомыми с работой Риветта и его методами, Паролини и де Грегорио пробудили в нем интерес к вещам, которые он иначе мог оставить без внимания.

В самых общих чертах фильм повествует о пиратской банде под предводительством Джулии (Бернадетт Лафон) и проникшими в их отряд с целью мести Мораг (Джеральдин Ча-

---

230 «Мёртвое время» (*temps morts*) — термин, введённый критиками «Кайе» для обозначения статичных, не связанных с развитием сюжета сцен — *примечание переводчика.*

плин) и ее сообщницы Эрики (Кика Маркам). Пока Мораг несёт опустошение среди пиратов, становится ясно, что она — лунная богиня, ведущая войну с богиней солнечной — которая, конечно, не кто иная как Джулия. В насильственных смертях нет недостатка, в лучших традициях якобинской эпохи убийства происходят одно за другим до тех пор, пока не остаётся ни одного выжившего. Утопленники и перерезанные горла, отравления и смерть от удара молнии. Для Эрики был приготовлен особый конец — в фильме лишь загадочно говорится о её «затмении».

Первые две недели съёмок проходили в здании XV века Шато де ля Рош-Жагю (*Château de la Roche-Jagu*). И внутри и снаружи шато так сильно реконструировалось, что сделалось похоже на дом, построенный эксцентричным миллионером, желающим иметь средневековый замок как с картинки Парамант или компании *Radio-Keith-Orpheum (RKO)*. К достоинствам — помимо флёра старого Голливуда, что хранит в себе это здание, относится и то, что в нём достаточно места для любых движений камеры.

В то время как пьеса Тёрнера была отправной точкой для Риветта и его сценаристов, те трансформации, которые она претерпела на разных стадиях подготовки и съёмки настолько масштабны, что от исходной пьесы мало что осталось. Риветт сохранил сочность насилия, типичного для сцен ужасов времен короля Якова I, но довольно сильно реформировал текст «Трагедии мстителя» (*The Revenger's Tragedy*). В какой-то момент Мораг и Эрика разыгрывают для Джулии и её банды определённую сцену из пьесы — выбранную потому, что в ней происходит убийство — намёк на погибшего от их рук сообщника Джулии. Но даже здесь аллюзии простираются от Тёрнера к «Гамлету»; вы-

бранный кусок разыгран перед прогневшим королевским двором в надежде разбудить зверя, но, за исключением нескольких фрагментов стихов, упомянутых актрисами — строки некоторых насильно приделаны к строкам других — сцена происходит при отсутствии слов, слышны только разнообразные вскрики, визги и вздохи. Подобное прочтение пародирует мелодраматические эффекты; Эрика гоняется за Мораг по комнате, атакуя ее разнообразными смертельными видами оружия.



*Бернадетт Лафон и Кика Маркам в сцене пьесы «Трагедия мстителя»*

Музыка играет ещё более важную роль в «Мстителе», нежели в «Виве». Здесь трое музыкантов<sup>231</sup> играют должно быть на дюжине музыкальных инструментов — от вполне традици-

---

<sup>231</sup> «трое музыкантов...» — трио Жан Коэн-Солал (*Jean Cohen-Solal*), Робер Коэн-Солал (*Robert Cohen-Solal*) и Даниэль Понсар (*Daniel Ponsard*) — примечание переводчика.

онных флейт и скрипок до более экзотических инструментов из Африки и Южной Америки. Восприимчивость музыкантов удивительна: раз за разом их музыкальный выбор оказывается верным. Они восхитительным образом влияют на происходящее и — в свою очередь — подпитываются от ритма и интонаций самих актёров. В сценах без слов они усиливают все вскрики актрис, играя музыку XVII века в пост-венской манере. Никто не пытается скрыть их от камер. Более того, у них есть свои «костюмы», и зачастую они составляют собой живописную фигуру.

День прошел в съёмках предыдущего по сценарию куска, в котором пираты реагируют на небольшую сценку. Их веселье сменяется серьёзностью как только они понимают, что одна из них мертва. Джулия, в отличие от Клавдия, невиновна в убийстве, совершенном Эрикой и Мораг, и только-только начинает наслаждаться происходящим — но вдруг понимает, что сценка имеет отношение к текущим событиям. Она натянута смеется вместе со своими двумя любовниками, Якобом (Юмбер Бальсан<sup>232</sup>) и Людовико (Ларрио Эксон). Потрясенные её черствостью (а из голливудских фильмов мы знаем, что пираты могут быть очень чувствительными и иметь высокую мораль), грабители вдруг поднимают бунт; но Джулия подавляет его в зачатке — просто перезая горло женщины-пирата. И хотя Бюль Ожье сильно истекала кровью в «Селин и Жюли», это убийство, разыгранное для пушщего эффекта, никак не ассоциируется с Риветтом. Хитрая система резиновых трубок и небольших клапанов помогла создать эффект обильно пролившейся крови.

---

<sup>232</sup> Юмбер Бальсан (*Humbert Balsan*) (1954–2005) — продюсер и актёр; у Риветта он ещё сыграл роль рыцаря в фильме «Карусель» — *примечание переводчика*.

Крики жертвы — появившиеся исподволь — добавляют сцене невозможности. Все вместе создает эффект чего-то ужасного и очень тревожного.

Сцена, в которой реплики были взяты напрямиком из пьесы Тёрнера, добавляет ещё больше штрихов к методу Риветта в создании мизансцен. Актрисы выбрали дюжину стихов из разных сцен пьесы, которые они должны были декламировать, как будто подбадривая друг друга для того, чтобы их вендетта состоялась. На одном из верхних этажей шато, освещенным таким образом, чтобы имитировать рассвет, Эрика и Мораг должны были расхаживать по всей длине комнаты и говорить свои реплики поочередно почти как заклинания, приближаясь к камере. Когда все было готово, Риветт вдруг выказал свое неудовольствие относительно самой идеи сцены. В следующие два часа сцена обсуждалась и постепенно стала совсем другой: от декламации нараспев полностью отказались, и строчки были произнесены близко к тому, как они были бы произнесены на английской театральной сцене. Пока Мораг нервно прохаживается туда сюда, Эрика сидит на кровати в подавленном состоянии. Обе актрисы крайне напряженно отыграли последнюю сцену под аккомпанемент обрывистых тревожных звуков. Получившаяся сцена гораздо более сдержана, чем первоначально задуманная, и исключительно драматична.

*Майкл Грэм*

#### **4**

**25–29 июня.**

Форт ля Латте (*Fort-la-Latte*), крепость XII века, расположенная на побережье Бретани неподалеку от Сен-Каста (*St. Cast*), окруженная морем (остров соединен с материком разво-

дным мостом), что пенится вокруг камней — зелёное и полупрозрачное у берега, на горизонте становящееся голубым и дымчатым. Последний раз киношники работали в этом эффектном месте почти 20 лет назад — снимая «Викингов», и в соседнем сарае до сих пор хранится несколько плакатов с тех съёмок.

По сравнению с тем, что я наблюдал несколько месяцев назад, «Мститель» (опять же, название рабочее) кажется более сумасшедшей и тревожной картиной; в этот раз разнородные элементы смешиваются с бóльшими риском и вызовом. Как и в случае с «Вивой», съёмочная группа обладает весьма разнообразным опытом: Маркам играла Анну, самую светскую из сестёр в фильме Трюффо «Две англичанки и континент» (*Les deux Anglaises et le continent*, 1971), Чаплин работала у таких разных режиссёров, как например Саура, Лин и Олтман, Лафон — опытный ветеран «Новой волны» и *Out 1*. Четверых из шайки Джулии играют танцоры — в том числе Арно (Анн-Мари Рейно), её лейтенанта, а её шута, Фьао играет пианист Анн-Мари Фижаль, Бальсан был Гавейном в брессоновском «Ланцелоте Озёрном» (*Lancelot du Lac*, 1974), а Даниэль Розенкранц<sup>233</sup> играла у Шаброля в «Вечеринке удовольствий» (*Une Partie de Plaisir*, 1975), роль же Элисы, грабителя-подростка, играет Элизабет Медвецки, дочь Лафон<sup>234</sup>.

Вместо того чтобы попытаться объять необъятное, рассказывая о нескольких съёмочных днях, я ограничусь описанием двух самых изощрённых сцен, съёмки которых проходили

---

<sup>233</sup> Даниэль Розенкранц (*Danièle Rosencranz*), в замужестве Жегофф (*Danièle Gégauff*) — была продюсером *Out 1* и у Риветта ещё сыграла в фильме «Карусель» роль Элизабет — *примечание переводчика*.

<sup>234</sup> Дочери Бернадетт Лафон — Полин (1963–1988) и Элизабет (род. в 1960) Лафон (по отцу — Медвецки) — актрисы — *примечание переводчика*.

внутри крепости. Но, возможно, имеет смысл процитировать два абзаца из брошюры о «Дочерях огня», написанной Риветтом несколькими месяцами ранее (перевод мой — *Джонатан Розенбаум*):

«Цель этих фильмов заключается в том, чтобы отыскать новый подход к съёмкам, где речь, урезанная до самых необходимых фраз, точных формул, будет играть роль «поэтической» пунктуации. Это не возвращение к немому кино, не пантомима, не хореография, но что-то ещё, где движения тел, их столкновения, само их расположение в кадре станет основой мизансцен».

«Создать движениями тел особое пространство, завладеть им и проложить свой собственный путь, навязанный декорациями и шириной кадра, двигаться, действовать внутри одновременно музыкального пространства: это те три фактора согласного которым наши актеры и актрисы должны строить свою работу над фильмом.»<sup>235</sup>

На зубчатой стене: «ответ» Джулии на исполнение Мораг и Эрикой сцены из Тёрнера: она решается поставить свой собственный спектакль — драку на мечах между Якобом и Людовико, призванную убедить Эрику, которая влюблена в первого, что всё по-настоящему. Это ключевая сцена, в которой Мораг теряет сообщницу в лице Эрики, но я наблюдаю только самое начало, в котором объединяются два предыдущих съёмочных дня и от которого веет тревогой.

Сцена начинается с того, что Якоб и Людовико поднимаются каждый со своей стороны на зубчатую стену, проходят мимо музыкантов и репетируют драку на мечах — репетицией

---

<sup>235</sup> См. эти же фрагменты текста в другом переводе в Материале 2 данной книги — *примечание переводчика*.



этой сцены они занимались в свободное время вместе с тренером в течение нескольких последних дней — прежде чем отступить в свой угол для отдыха. Камера движется вместе с ними, за исключением того момента, когда они впервые занимают свои места — тут она отходит, средний план сменяется общим.

Следующие два кадра, каждый примерно по 90 секунд, показывают выход Мораг, Арно и Фьяо и их шалости, как они играют в жмурки на том же месте, где до этого происходила репетиция драки. Камера следит за тем, как они пританцовывают вокруг Мораг, у которой завязаны глаза. И хотя Чаплин видит сквозь свою повязку, для тех, кто стоит за камерой это неочевидно, и в воздухе чувствуется напряжение, когда она почти приближается к краю стены. а Арно и Фьяо толкают её. как



вредные дети.

*Элизабет Медвецки и трио музыкантов*

Заметно, что музыканты импровизируют на съёмках, как и в перерывах между ними, и каждый следующий прогон сцены отличается от предыдущего. В следующей сцене, также продолжающейся около 90 секунд, эта независимость непредсказуемым образом им аukaется: со зловещей усмешкой на лице появляется Элиза и, проходя мимо музыкантов, игриво бьет в гонг и стучит в барабан. (Днём позже я узнаю от одного музыканта, что это была идея Риветта.) За ней идут Эрика и Джулия, и флейта вступает в игру одновременно с приглушенным звуком барабанов, камера отъезжает назад, чтобы запечатлеть их выход, останавливаясь на лице Эрике, тупо глядящей в никуда.

Следующий кадр: Людовико крадется за её спиной с обнажённым мечом, готовый к убийству, и вот он пронзает её со спины. Она резко вскрикивает, словно просыпаясь от кошмара, поворачивается и отступает. Дело происходит во второй половине дня, и сильный ветер с моря хлещет по телам противников (несколькими часами ранее он же придавал любовной сцене на холме между Мораг и Якобом ощущение, будто они персонажи «Грозового перевала»), в воздухе разлито напряжение, и игра музыкантов от сцены к сцене становится все более тревожной, словно предполагая, что без кровавой жертвы не обойдётся...

В башне: Мораг и Эрика кружат вокруг тела убитого брата Мораг Шэйна — который, по необъяснимым причинам, выглядит точно так же, как Якоб, и которого играет тот же актёр — повторяя строки из Тёрнера (на английском), которые затем прозвучат в той сцене, которую они разыграют перед

Джулией и её людьми. На этот раз их чтение носит ритуальный характер, их голоса перекрывают один другой, Эрика звучит, как эхо Мораг, повторяя одну и ту же фразу несколько раз подряд:

Так вот мой страшный замысел: не думай,  
Что это — бутафория, забава,  
Нет, череп этот должен отомстить  
Сам за себя, за ту, которой герцог  
Дал как-то яду — адовое зелье!<sup>236</sup>

Музыканты играют за кадром, они в тесной сырой комнате, освещённой яркими огнями, и их мрачные звуки — протяжный низкий бас, подкрепляемый звоном тарелок, — соответствует паузам в декламациях и движениях Чаплин и Маркам. После пяти дублей аккомпанемент становится чуть ли не гипнотическим, и я почти не удивляюсь, когда позже Маркам говорит мне, что она почти не осознавала играющую музыку, так полно она была поглощена действием и замешана в него.

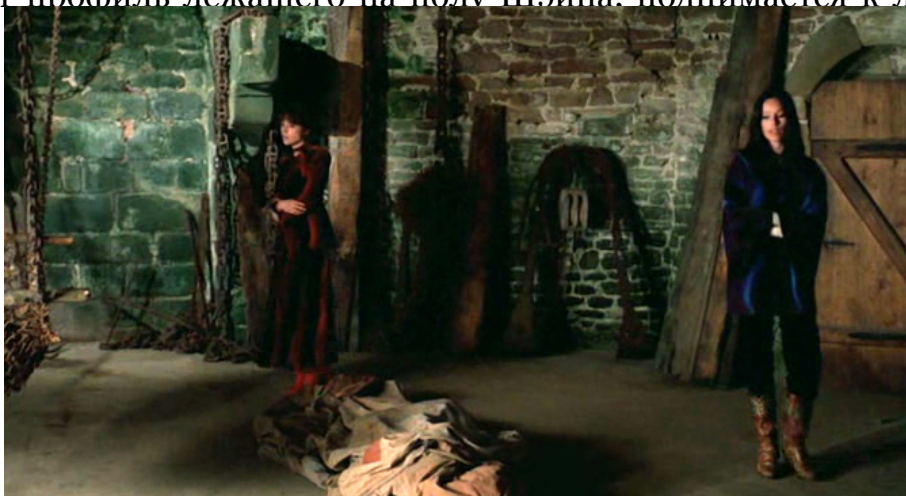
Актрисы кружат вокруг завёрнутого с ног до головы в парусину тела по непредсказуемым траекториям, и мои усилия записать их движения в блокнот оканчиваются полной неразберихой. Каждый дубль лучше предыдущего, Риветт замедляет действие и растягивает его: первый дубль длится 112 секунд, второй 140. Помощница режиссёра сообщает мне, что самый долгий дубль пока что длится 230 секунд, но это почти ничто в сравнении с некоторыми, длящимися более чем в 10 раз дол-

---

<sup>236</sup> Фрагмент пьесы Сирила Тёрнера «Трагедия мстителя» приведен в переводе С. Э. Таска — *примечание переводчика*.

ше, кадрами театральной группы Мишеля Лонсдаля в 13-ти часовом *Out 1*, снятом на 16 мм.

Сцена заканчивается тем, что обе актрисы преклоняют колени перед телом, и Мораг достает свой нож (после того, как Риветт говорит «Снято!», в группе всегда появляются улыбки). В следующей сцене актрисы разрывают ткань, чтобы поглядеть на Шэйна — съёмки ведутся с широкого угла, камера становится подвижной: подталкиваемая сзади, она описывает фигуру, напоминающую латинскую S — начиная с верхнего края, исследует профиль лежащего на полу Шэйна, полнимается к лицу



Мораг — для подобного маневра Маркам должна бесшумно перемещаться при любом приближении камеры. В этот раз нет музыки, только звук рвущейся ткани — Бальсан и его мощное тело открываются после нескольких дублей.

*Кика Маркам и Джеральдин Чаплин у тела*

Как Майкл Грэм уже предположил ранее, риветтовское погружение в сцену часто начинается с ошибки, и получается, что для него и его сценаристов обычное дело просить совета и систематически отвергать любые предложения, пока он, наконец, не придёт к тому, чего хотел. Когда я спрашиваю Джеральдин Чаплин о его режиссуре, она описывает схожий процесс: «Риветт действительно не знает, чего он хочет. Но он точно знает, чего он *не хочет* — в том числе это касается деталей. Он очень строг. Вы должны изобрести тридцать пять разных штук и потом показать их ему, словно вы продаете ковёр, вот тогда он скажет: «Ладно, давайте сделаем так». Но это выматывает.»

Такая форма пассивно-агрессивного поведения приводит к тому, что съёмочная команда вырабатывает особый стиль совместных действий для каждого из его проектов, но в каждом случае манера поведения более соответствует критику-наблюдателю, привыкшему гораздо более критически осмыслять то, что он видит вокруг себя, нежели создавать что-то новое из ничего (*ex nihilo*) для того, чтобы показать кому-то еще — желание экспериментировать, пробовать, происходящее из чистого любопытства, вопроса «А что если?..». Возможно, именно поэтому он придаёт такую важность монтажу, области, где вопросы могут задаваться ещё и ещё. Будет интересно посмотреть, что Риветт сможет выжать из своих фильмов при помощи монтажа, когда столько съёмок осуществлено на длинных планах, сюжет исключительно запутан, и очевидно, что материала для полнометражного фильма недостаточно. Что бы ни получилось в результате, мы можем предположить, что конечный итог только усилит вопрос о происхождении произведений, кото-

рый поднимал каждый из его фильмов, начиная с «Безумной любви».

Если внимательно отнестись к структуре, композиции, движениям камеры, движениям актёров и всем другим физическим координатам мизансцен в «Дочерях огня», наше представление о том, какими должны быть «фильмы Риветта» безусловно претерпит изменение, и в процессе будут ставить всё больше вопросов, которые они уже начали ставить. То воодушевление, сопровождающее проект-приключение Риветта, больше похожее на прыжок в неизвестное,— будучи формой напряжения и расслабления, начинающихся как только они впервые были задуманы, потом растущие и углубляющиеся во время съёмок и монтажа, упорно сохраняется даже и после завершения фильма, продолжаясь в голове каждого, кто его увидел и понял.

*Джонатан Розенбаум*

*Перевод с английского Александры Стуккей*

**Gilbert Adair, Michael Graham, Jonathan Rosenbaum**

**Les Filles du Feu: Rivette×4**

Впервые опубликовано в журнале *Sight and Sound*, Vol. XLIV, № 4 (осень 1974 года). — С. 195–198.

Доступ к оригиналу:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/rivettex4.html>

## Материал 4

---

Джон Хьюз

### Диалог с самим собой<sup>237</sup>

**Вопрос:** Это самоинтервью может показаться несколько претенциозным некоторым читателям *Film Comment*, ты так не думаешь? В конце концов, ты же предлагаешь написать обзор книги «Жак Риветт: Тексты и интервью» (под редакцией Джонатана Розенбаума, *London: British Film Institute*, 1977, \$3,95, мягкая обложка). И ты какое-то время был очарован психоаналитическими экспериментами Риветта в кино...

**Ответ:** Кинематограф Риветта противоположен «Стеклому сердцу» (*Heart of Glass*, 1976) Херцога, в котором актёры загнипнотизированы; Риветт подготавливает и проводит актёров внутри своего рода осознанного состояния сна, что позволяет ему показать в кино Бессознательное. Тогда как Херцог способен продемонстрировать нам только своё собственное бессознательное, которое кажется скорее надоедливо мономакиальным. Таким образом идея самоинтервью оказывается логичней, чем ты думаешь. Риветт привнёс элемент случайности, непредсказуемости открытой формы в современное кино. И, без сомнения, книга Розенбаума как бы-риветтовская — в своих акцентах на гигантских интервью из «Кайе» или *La nouvelle critique*, в которых напечатаны ранние, ужасно схоластические очерки Риветта о Росселлини и Ланге, служащие историческими деликатесами для читателя-аналитика. Следо-

---

<sup>237</sup> Данное «автоинтервью» было напечатано после интервью Хьюза с Риветтом «Режиссёр как психоаналитик» (см. Интервью 6 данной книги); позже оба эти интервью были перепечатаны в *Rouge 4* (2004) под общим названием *John Hughes On (And With) Jacques Rivette* с вступительным словом Джонатана Розенбаума — примечание переводчика.

вательно, необходимо познакомиться с тем, что обычно вытеснено из книги рецензий. К примеру, несколько месяцев назад, на скамейке возле озера в Центральном Парке, Бернадетт Лафон сказала мне, что Риветт «как прожектор освещает глубины бессознательного» и что игра в его фильмах будто «собираение паззла, который не может быть собран должным образом до тех пор, пока фильм не будет снят». Разве это не более важно, чем пытаться вынести *несуждение* о блестящей *некниге* Розенбаума?

**Вопрос:** Этот дикий блеск в твоих глазах, когда ты упомянул Бернадетт Лафон, убеждает меня, что мы должны вернуться к книге. Например, ты всё так же согласен с теорией Розенбаума о диалектике Росселини-Ланг в фильмах Риветта? Разве борьба Бернадетт Лафон и Джеральдин Чаплин в «Северо-западном ветре» (*Noroît*, 1976) — в действительности не битва между Лангом и Росселлини в душе Риветта?

**Ответ:** Ты можешь назвать это битвой между политиками фантазии и фантазией политик — Росселлини-Годар против Риветта-Трюффо. Но я думаю, что подход Розенбаума ограничен пост-авторским (*post-auteurist*) суждением, которое пристаёт к его стилю как водоросли к мерцающей волне. В то же время он открыл свои теории в алеаторном принципе Риветта. Благодаря приведенным переводам интервью о «Безумной любви» и *Out 1*, он начинает книгу, погрузив нас в праксис Риветта того времени, когда тот давал интервью после завершения фильма. Идеальный читатель должен понять, что *ни* одна теория не может охватить то, что Риветт тогда делал. Это так же относится к теории кино, как и прогулка вдоль озера в Центральном парке или чтение кельтской легенды о кроваво-



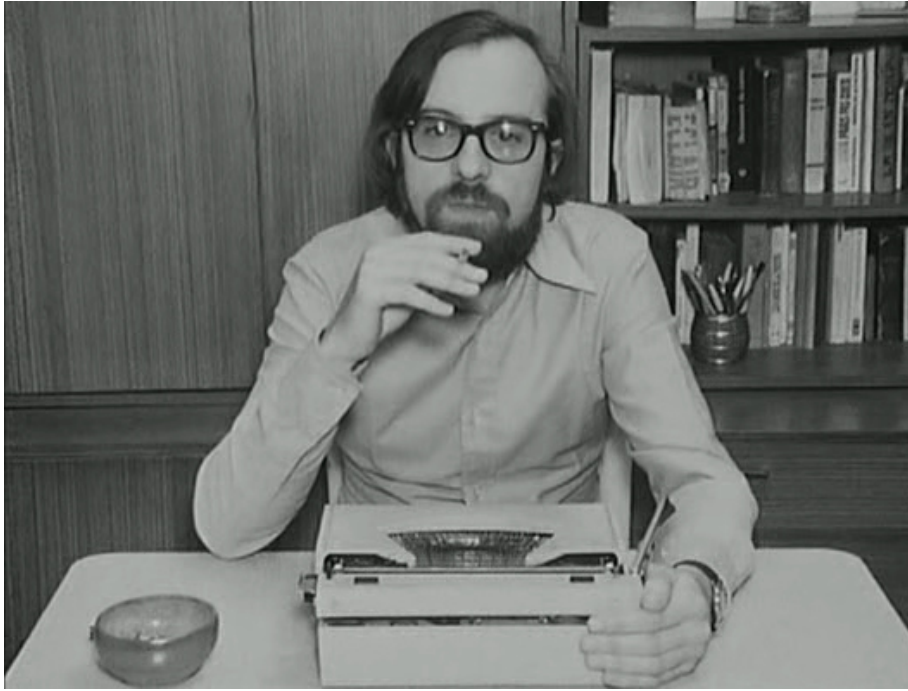
красном драгоценном камне. Принципы Риветта изучают то, что далеко от литературной критики или забот об авторе (*auteurist*). Он немного похож на Рокантена из «Тошноты» Сартра. Риветт отказался от декартовой комплексности кино-речи, как это было исследовано и формализовано критиками «Кайе» и их последователями, и, подобно Годару, вошёл в мир таинственного трепета на фоне проявления обыденности.

Одним словом, материализм. Годар и Риветт — великие, диалектически противоположные наследники росселиневских поисков кинематографического материализма: Годар с его безумной страстью к логике и революционной ясности; Риветт, помощник Тёмных Богов Бессознательного. Можно сказать, что «*Out 1: Призрак*» (*Out 1: Spectre*, 1974) — это правое полушарие современного кино, а «*Номер два*» (*Numéro deux*, 1975) являет собой левое полушарие. Правда и в том, что чёрно-белые фотографии в «Призраке» — годаровские, как эпизод со стариками в фильме «Номер два» — риветтовский. Розенбаум вскрывает диалектику танталовых мук близости, в том числе (как один из пунктов биофильмографии) в печально известной оценке Полем Жегоффом (*Paul Gégauff*) психотического разрыва Годара и Каринá — как очевидный источник вдохновения «Безумной любви»<sup>238</sup>.

---

238 «Кажется вероятным, что следующий инцидент с Годаром и Анной Каринá, описанным Полем Жегоффом, вдохновлён климатическими сценами распада в «Безумной любви»:

«Наконец дверь открылась. Что за сцена! Жан-Люк, совершенно голый, в ледяной, в хлам разгромленной комнате. Он заставил фортепиано разлететься в щепки, перерезал струны, отпилит ножки у мебели, сорвал картины, разорвал гравюры, разрезал портьеры и гардины, разбил вдребезги телефон, окна, залил чернилами индийский ковёр, уничтожил вазы, бюсты — и всё это методично, скорее в духе Бонапарта, чем Аттилы, и в гораздо меньшей степени ради мести, чем справедливости. Одежда Анны и его одежда лежала на полу — ключьями, с рукава-



*«Типичный представитель «Кайе»» по Джону Хьюзу  
(Люк Мулле в фильме «Анатомия отношений»  
Люка Мулле и Антонетт Пиццорно)*

---

ми, разрезанными бритвой, запачканная вином и пересыпанная битым стеклом. Первые слова Жана-Люка казались оправданием: «Как бы там ни было, это ведь мебелирашка». Именно тогда, привыкая к полутьме, я заметил Анну на каком-то возвышении в дальнем углу комнаты, тоже совершенно голую, с цилиндром на голове — единственной вещью выжившей в этой бойне. Медленно размахивая руками, она танцевала какую-то похотливую джигу. Пару часов Жан-Люк сидел в обессиленном молчании — точь-в-точь, как в русском романе, несмотря на восхищение стройными линиями своей жены. «Я хотел предложить вам стакан чего-нибудь», — сказал он, — «только никаких стаканов не осталось». И позже: «Идите и купите нам пару плащей, чтобы мы могли выйти отсюда». («Привет, озорники!» (*Salut les coquins!*), *Lui* № 84, январь 1971, с. 106) («Риветт: Тексты и Интервью», С. 94–5).

**Вопрос:** Согласен ли ты с Джеймсом Монако (*James Monaco*), который видит Годара и Риветта как Брехта и Арто от кино? Должно быть, брехтианские структуралисты из «Кайе» испытали огромное потрясение, когда Риветт, во время интервью о «Безумной любви», заявил, что «кино — это необходимость очарования и изнасилования...»

**Ответ:** Я думаю, что из автобиографии Барта мог бы получиться замечательный фильм. Или фильм о сексуальных фантазиях критиков «Кайе». Фактически, такой фильм был уже снят — это «Анатомия отношений» (*Anatomie d'un rapport*, 1976) Люка Мулле, где типичного представителя «Кайе» преследуют фантазии о коробке с плёнкой, которую он роняет в отверстие ливневой канализации...

**Вопрос:** Да, все мы знаем, что у тебя грязные мыслишки...

**Ответ:** Моя проблема в отношении Брехта состоит в том, что он был слишком... чистым. Особого рода героизм, о котором мы не должны спрашивать у Риветта. Как ты относишься к аллегорической простоте «Кавказского мелового круга»<sup>239</sup>, которая связывает многих — от Ланга до Риветта (и Годара, против его воли).

Сегодня ближе всего к «чистоте» Брехта в кино находится, вероятно, «Отец-хозяин» [Паоло и Витторио Тавиани] (*Padre padrone*, 1977). Но есть и другие «Брехты». Существует перспективно-онтологический Брехт фильмов «Правила игры» [Жана Ренуара] (*La règle du jeu*, 1939), «Непримирившиеся»

---

<sup>239</sup> «Кавказский меловой круг» (*Der Kaukasische Kreidekreis*) — пьеса Бертольда Брехта, написана 1945, издана в 1948, переработана в 1953–54 — примечание переводчика.

[Жана-Мари Штрауба] (*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht*, 1965) и «Эпоха Козимо Медичи» [Роберто Росселлини] (*L'età di Cosimo de Medici*, 1973). Существует мистически-экологический Брехт фильма «Две или три вещи, которые я знаю о ней» (*2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967) и последующих фильмов Годара. И есть психоаналитический Брехт у Бунюэля, Феллини, Риветта и фильма «Империя чувств» [Нагиса Осима] (*Ai no korîda*, 1976), как и «кастрационное» приближение к «эпическому театру» на уровне финального ураганного эпизода у водопада в «Джонни Гитар» [Николаса Рэя] (*Johnny Guitar*, 1954).

И я должен отметить последний раздел из интервью по поводу *Out 1*, в котором Риветт говорит о том, что «... идею игры, удовольствия можно также найти и у Ренуара, Руша, да и у Годара. <...> Да, вокруг этого строится вся последняя часть эссе Брехта «Малый органон для театра» (*Kleines Organon für das Theater*, 1949)»<sup>240</sup>. Но это правда, что Риветт, как и Ник Рэй, очень мало понимает в марксизме. И вместе с ними Руш, который недавно снял фильм в Нью-Йорке<sup>241</sup>, на котором я имел честь быть помощником оператора. Тем не менее, режиссёрская идея Руша о «танцующем Сократе», безусловно, брехтианская — в отношении шаманизма. Когда я спросил Руша об этом, то он сказал: «Я взял идею у Ницше. Эти «пляшущие Сократы» очень редки на Западе. Но в Африке я встречал таких людей повсеместно». Возможно, рушевские «мастера-сумасшедшие» — пророки нового марксизма...

---

240 Цитата дана в переводе Марины Радовелюк; подробнее см. Интервью 3 данной книги — примечание переводчика.

241 Фильм Жана Руша «Дионис» (*Dionysos*, 1986) — примечание переводчика.

**Вопрос:** Что будет твоим сталиноидным противникам в области кинорежиссуры, которые думают об этом? И какое отношение это имеет к Риветту?

**Ответ:** Кто такой Риветт? Это дождь за окном, сумасшедший друг только что позвонивший мне издалека, из заброшенной фермы в дебрях Британской Колумбии, шум дождя, напоминающий мне океан, океан, напоминающий мне «Северо-западный ветер», «Северо-западный ветер» напоминающий мне Бернадетт Лафонт, которая заставляет меня думать о горах, где она родилась. Бернадетт сказала, что Риветт это Мао и его фильмы — Культурная революция. Почему? Потому что Риветт вернулся к тому, что Руш называет «потерей дионисийской традиции греческой трагедии». Эксперименты Риветта с актёрами, его «прекрасными животными», представляют собой атаку на последний золотой самородок буржуазного общества: отдельное эго. Ложь в том, что мало научиться убегать. И фильмы Риветта помогают нам найти путь к бегству. Это простое понимание того, что каждый из нас — это много людей. В нас сосуществуют лангианские боги и богини вместе с джойсовским бормотанием, что росселлиниевский фильм «Путешествие в Италию» (*Viaggio in Italia*, 1953) был первым в чарте.

*Перевод с английского Сергея Асоскова*

## **Autodialogue**

**John Hughes**

Впервые опубликовано в *Film Comment* (май-июнь, 1957).

Доступ к оригиналу материала:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/JH-autodialogue.html>

## Материал 5

---

### Жиль Делёз

### Три круга Риветта

С самого начала фильма показывается первый круг или его сегмент. Будем называть его круг А, так как появившись однажды, он проходит через весь фильм. Этот круг — театральная школа под руководством Констанс (Бюль Ожье), в которой девушки репетируют пьесы (Маривó, Корнель, Расин), которые позже будут сыграны. Особой сложностью для девушек является выражение подлинных чувств — чувств гнева, любви, отчаяния — при наличии текста, который является авторским, а не их собственным. *Роли* — вот первый смысл постановки фильма.

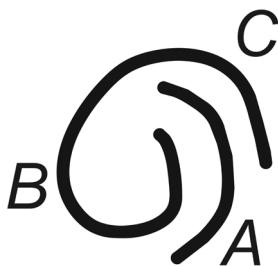
Сесиль, одна из девушек, уезжает из дома в пригороде, в котором остаются жить остальные четыре девушки — уезжает, чтобы быть с любимым мужчиной. Девушки живут в доме, где испытывают воздействие ролей, которые они репетируют, остаточные настроения и движения, влияние их личных любовных похождений, о которых они упоминают вскользь, а также сложные межличностные отношения. Всё это складывается определённым образом, как если бы они проживали свою жизнь в этом доме словно некое действие, связанное с театром, проникшее из театра, в которой они продолжают играть роли, выстраивая их на основе собственных жизней. Последовательность ролей, предложенных фильмом, не сохраняется — скорее в нём присутствует случайная цепь отношений и действий, которые связаны с несколькими историями, которые не пересекаются, но происходят одновременно. Это второй смысл постановки фильма — *отношения и действия*, которые связаны с жизнями четырёх девушек. И их индивидуальности постоянно вдох-

новляют Риветта — их комические и трагические, меланхолические и сангвинические, утончённые и неуклюжие, и, особенно, *лунные* и *солнечные* типажи. Всё это заключено во второй круг *B*, находящийся внутри первого, так как он частично зависит от него, воспринимая его воздействия. Однако и второй круг *B* постоянно воздействует с первым, удаляясь от театра только затем, чтобы постоянно к нему возвращаться.



Девушек преследует мужчина, роль которого сложно определить: самозванец, шпион, флик, преступник — при всём при этом, он ещё и представляется любовником Сесиль. Зачем он всё это делает? Замешаны ли в этом похищенные документы, торговля оружием, судебный скандал? Нет, ему нужны ключи от сейфа. Он пытается соблазнить каждую из девушек, и с одной у него это получается. Остальные три пытаются его убить — первая совершает убийство театрально, вторая — хладнокровно, а третья — импульсивно (она забьёт его насмерть). Эти три действия — самые замечательные моменты в фильме Риветта. И в этом третий смысл постановки фильма — *маски*, маски политического или полицейского заговора глобального свойства, заговора, который находится вне наших пределов, но которого никто не сможет избежать. Это третий круг — круг *C*, который взаимодействует с двумя другими. Он продлевает вто-

рой круг и плотно с ним сплетается, и их взаимоотношения постоянно будоражат действия девушек, приводя их к общему знаменателю своим постоянным воздействием. Он также разворачивается над сегментом театра, покрывая его, словно связывая куски бесконечных репетиций. Возникает такое чувство, что Констанс с самого начала является важнейшим элементом этого заговора, так как неизвестно, чем она занималась до работы в театре. Бросает ли она театр, где возможно скрывала парня Сесиль, который, может быть, был и её любовником? Что вообще известно о девушках? У одной — американский возлюбленный, у которого такое же имя, что и у «флика»; у второй девушки такое же имя, как и у её таинственно пропавшей сестры; португальской девушке Люсии, которая является квинтэссенцией Лунного типа, посчастливилось найти ключи (и картина, которая у неё есть, возможно, является подлинником<sup>242</sup>)... Все три круга сплетаются и взаимодействуют, двигаясь и организуясь относительно друг друга без потери собственной загадочности.



Все мы являемся частями некоего представления и играем роли, о которых и не догадываемся. Мы превращаемся в персонажей, которые подчиняются кому-то другому, чьим от-

---

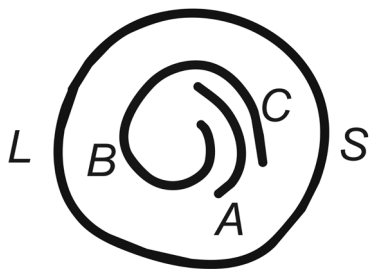
<sup>242</sup> Речь идёт о картине Рафаэля «Св. Георгий, побеждающий дракона» — примечание переводчика.



ношениям и действиям мы не хозяева. Как маски, мы служим заговору, о котором забыли. Так Риветт видит мир — и это его уникальное личное видение. Риветту нужен театр для существования кинематографа — отношения и действия девушек показывают театральность кинематографа, который, контрастируя с театральностью театра, противопоставляется ей однозначно и весьма чётко. И если политические, судебные и полицейские заговоры необходимы и достаточны, чтобы показать, что настоящий мир стал плохим кинофильмом, то именно в этом заключается работа кинематографа, презентующего нам часть реальности или мира. Проект Риветта — кинематограф, который противостоит театральности того театра, реальность которого взята из мира, который стал фальшивым, — кинематограф Риветта спасает от театра и заговоров, угрожающих уничтожением.

Если три круга взаимодействуют, то они делают это в местах, которые определены Риветтом, как места, где Природа не живёт, но выживает с неожиданным изяществом — задворки театра, дом в пригороде, глухие пригородные закоулки. Модные журналы ухитрились создать перманентно восхищённые представления о таких местах, но все забыли, что эти места словно бы пропитаны грёзами Риветта — в них зреют заговоры, молодые девушки живут вместе и занимаются театром. Но это также и те места, в которых мечтатель всё ещё может поймать день и ночь, схватить солнце и луну — *в большом внешнем круге, который управляет другими кругами, разделяя их свет и тень.*

В определённом смысле, Риветт никогда не снимал ничего, кроме отблесков лунных (Люсия) и солнечных (Констанс) изменений. Люсия и Констанс не являются персонажами — они



являются силами, поэтому эта двойственность не может быть разделена на добро и зло. Отныне Риветт обращает внимание на те места, где Природа выжила, он делает это, чтобы проверить состояние существования лунного и солнечного. Кинематограф Риветта всегда был близок поэтике Жерара Нерваля — как и Нерваль, Риветт путешествует по руинам галлюцинаторного Иль-де-Франс, рассказывает истории его собственных Дочерей огня и одержим зыбким чувством приближающегося безумия. И это не вопрос влияния — именно это столкновение с безумием делает Риветта одним из наиболее вдохновлённых авторов и выдающихся поэтов кинематографа.

**Gilles Deleuze**

**Rivette's Three Circles**

Впервые опубликовано в *Cahiers du cinéma*, № 416 (февраль, 1989). — С. 16–23.

Доступ к оригиналу:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/threecircles.html>

## **4. ЖАК РИВЕТТ В «СОВЕТЕ ДЕСЯТИ»**

## Введение Джозефа Копполы

В ноябрьском номере «Кайе дю синема» 1955 года была открыта новая рубрика «Совет десяти» (*Le conseil des dix*)<sup>243</sup>. Десять обозревателей оценивали фильмы, выпущенные в прокат в предшествующем месяце. На заглавной странице номера объясняется процесс оценивания: «В этом номере у нас было намерение по возможности приблизить субъективное мнение наших критиков (которых в то же время можно узнать по их обычным подписям) к окончательной и объективной оценке, которую вправе ожидать наши читатели. Наша идея — предложить десяти тщательно отобранному людям список основных фильмов, выпущенных в течение месяца. Каждый условным знаком укажет: ПУЛЯ — фильм не заслуживает того, чтобы его посмотрели; одна звезда — фильм заслуживает, чтобы его посмотрели, «если вам нравятся подобные фильмы»; две звезды — фильм заслуживает, чтобы его посмотрели; три звезды — фильм «однозначно» заслуживает, чтобы его посмотрели. Если фильм не получил оценки — это означает, что наш корреспондент от оценивания воздержался, так

---

243 Франсуа Трюффо. Интервью журналу *Cahiers du Cinéma*, 1980 год: «Помнится, однажды в воскресенье в гостях у Базена я придумал систему решётки с оценками фильмов в виде звёздочек, которую Дониоль [Жак-Дониоль Валькроз] окрестил «Совет Десяти», но с того момента, как я отснял первые три метра плёнки, я стал противником столь поспешного способа вынесения приговора: оценивать чужую работу крестиками, цифрами, кружочками и нулями — что за наглость! Я солидарен с Дюрас или Зиди, когда их оскорбляют из принципа, судя их работу не по исполнению, а по их намерениям» (из книги «Трюффо о Трюффо: Фильмы моей жизни», Москва, 1987. — 455 с.). Название «Совет Десяти» явно отсылает к государственному образованию, которое контролировало политическую и социальную структуру Венецианской республики — *примечание переводчика*.

как или его не видел, или отказывается от высказывания личного мнения».

Одним из десяти обозревателей на первом «совете» был будущий редактор «Кайе» и кинорежиссёр Жак Риветт; в «совете» также заседали Франсуа Трюффо и Ален Рене. Это был первый из девятиста шести советов, в которых участвовал до сентября 1966 года Риветт. В общей сложности «совет десяти» в «Кайе» собирался сто тридцать восемь раз до того, как прекратил эту практику после майско-июньского номера 1968 года.

В июле 1963 года Риветт получил должность редактора «Кайе»<sup>244</sup>. Неавторизованное примечание в конце ежемесячника *Petit journal du cinéma*, которое ему приписывается, и которое, скорее всего, написал именно он, описывает «совет» не как «суд», окончательный приговор которого не подлежит обжалованию и который таким образом выносит свой окончательный вердикт, а как того, кто даёт советы, как и вы, когда встречаете на улице друга, который спрашивает вас: «А что сейчас есть такого «необходимого для просмотра» (*must see*)? И стоит ли смотреть это на самом деле?» А вы быстро отвечаете ему между красными сигналами светофора: «Да, это действительно стоит посмотреть». Или же: «Если тебе больше нечем заняться и тебе нравятся подобные вещи». Или даже так: «Сиди лучше дома и смотри телевизор или слушай Веберна — это тебя не впечатлит». Или: «Иди сегодня вечером. Отмени свои планы на ужин или свидание с Альбертиной».

---

244 Жак Риветт работал редактором «Кайе» с 1963 по 1965 год, сменив в кресле главного редактора Эрика Ромера — примечание переводчика.

Единственное исключение в этом правиле составляет рейтинг четыре звезды, то есть «шедевр» — ставка на проверку временем, личное маленькое удовольствие, онтологическая, политическая или феноменологическая уверенность в фильме или же всё сразу.

Девяносто шесть «советов», в которых участвовал Риветт, рассмотрели тысячу шестьсот восемьдесят фильмов — здесь представлены записи тех фильмов, которые советовал Риветт. Я попытался составить список всех тех фильмов, который он оценил в три или четыре звезды. Кроме того, я попытался составить список всех фильмов режиссёров, к которым, как известно, он был неравнодушен (например, Роберт Олдрич, Николас Рэй, Роберт Маллиган), режиссёров, которых обычно именуют режиссёрами «французского качества» (*qualité française*) (например, Клод Отан-Лара и Рене Клеман), а также тех случаев, которые показались мне интересными.

Примечание: Оценка «Четыре звезды» до 1956 года ещё не была введена, поэтому до этого времени эта категория обозначена (×).

### **Материалы «Совета десяти»**

НОЯБРЬ, 1955

Количество оцениваемых фильмов: 17

Фильмы, получившие 4 звезды: (×)

Фильмы, получившие 3 звезды: 3

Фильмы, получившие 2 звезды: 1

Фильмы, получившие 1 звезду: 2

Фильмы, получившие «пулю»: 3

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 8

3 звезды: Роберт Олдрич «Целуй меня насмерть» (Robert Aldrich *Kiss Me, Deadly*, 1955), Александр Астриук «Дурные встречи» (Alexander Astruc *Les mauvaises rencontres*, 1955), Николас Рэй «В укрытии» (Nicholas Ray *Run for Cover*, 1955)

2 звезды: Рене Клер «Большие манёвры» (René Clair *Les grandes manœuvres*, 1955)

1 звезда: Элиа Казан «К востоку от рая» (Elia Kazan *East of Eden*, 1955), Джон Стёрджес «Плохой день в Блэк Роке» (John Sturges *Bad Day at Black Rock*, 1955)

«Пуля»: Хуан Антонио Бардем «Смерть велосипедиста» (J. A. Bardem *Muerte de un ciclista/Death of a Cyclist*, 1955), Делберт Манн «Марти» (Delbert Mann *Marty*, 1955), Энтони Манн «Стратегическое воздушное командование» (Anthony Mann *Strategic Air Command*, 1955)

Воздержался: Жан Деланнуа «Бродячие собаки без ошейников» (Jean Delannoy *Chiens perdus sans collier*, 1955), Федерико Феллини «Белый шейх» (Federico Fellini *Lo sceicco bianco/The White Shiek*, 1952), Джон Берри «Я — сентиментальный» (John Berry *Je suis un sentimental*, 1955)

## ДЕКАБРЬ, 1955

Количество оцениваемых фильмов: 18

Фильмы, получившие 4 звезды: (×)

Фильмы, получившие 3 звезды: 3

Фильмы, получившие 2 звезды: 3

Фильмы, получившие 1 звезду: 0

Фильмы, получившие «пулю»: 4

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 8

3 звезды: Ховард Хоукс «Земля фараонов» (Howard Hawks *Land of the Pharaohs*, 1955), Ричард Брукс «Школьные джунгли» (Richard Brooks *The Blackboard Jungle*, 1955), Роберт Олдрич «Большой нож» (Robert Aldrich *The Big Knife*, 1955)

2 звезды: Кинг Видор «Человек без звезды» (King Vidor *Man without a Star*, 1955), Кинг Видор «Аллилуйя!» (King Vidor *Hallelujah!*, 1929), Аллан Дуон «Серебряная жила» (Allan Dwan *Silver Lode*, 1954)

«Пуля»: Ив Чампи «Герои устали» (Yves Ciampi *Les héros sont fatigués*, 1955), Дэвид Лин «Летняя пора» (David Lean *Summertime*, 1955), Эдвард Дмитрык «Солдат удачи» (Edward Dmytryk *Soldier of Fortune*, 1955)

## ЯНВАРЬ, 1956

Количество оцениваемых фильмов: 17

Фильмы, получившие 4 звезды: (×)

Фильмы, получившие 3 звезды: 4

Фильмы, получившие 2 звезды: 0

Фильмы, получившие 1 звезду: 3

Фильмы, получившие «пулю»: 1

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 9

3 звезды: Альфред Хичкок «Поймать вора» (Alfred Hitchcock *To Catch a Thief*, 1955), Макс Офюльс «Лола Монте» (Max Ophüls *Lola Montès*, 1955), Антони Манн «Человек из Ларами» (Anthony Mann *The Man from Laramie*, 1955), Карл Теодор Дрейер «Слово» (Carl Theodore Dreyer *Ordet*, 1955)



«Пуля»: Аньес Варда «Пуэнт-Курт» (Agnès Varda, *La Pointe-Courte*, 1955)

Воздержался: Акира Куросава «Семь самураев» (Akira Kurosawa, *Shichinin no samurai/Seven Samurai*, 1954)

ФЕВРАЛЬ, 1956

Количество оцениваемых фильмов: 16

Фильмы, получившие 4 звезды: (×)

Фильмы, получившие 3 звезды: 0

Фильмы, получившие 2 звезды: 3

Фильмы, получившие 1 звезду: 2

Фильмы, получившие «пулю»: 6

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 5

2 звезды: Лукино Висконти «Чувство» (Luchino Visconti *Senso*, 1954), Сэмюэл Фуллер «Дом из бамбука» (Sam Fuller *House of Bamboo*, 1955), Кинг Видор «Северо-западный проход» (King Vidor *Northwest Passage*, 1940)

1 звезда: Джозеф Х. Льюис «Большой ансамбль» (Joseph H. Lewis *The Big Combo*, 1955), Рауль Уолш «Высокие мужчины» (Raoul Walsh *The Tall Men*, 1955), Стюарт Хейслер «Я умирал тысячу раз» (Stuart Heisler *I Died a Thousand Times*, 1955)

«Пуля»: Жан-Поль Ле Шануа «Папа, мама, моя жена и я» (Jean-Paul Le Chanois *Papa, maman, ma femme et moi...*, 1955), Роберт Уайз «Елена Троянская» (Robert Wise *Helen of Troy*, 1956), Клод Отан-Лара «Ночная Маргарита» (Claude Autant-Lara *Marguerite de la nuit*, 1955), Киего Кимура «Принцесса Сен» (Kiego Kimura *The Princess Sen*, 1955), Александр Маккендрик «Убийцы леди» (Alexander Mackendrick *The Ladykillers*, 1955)

МАРТ, 1956

Примечание внизу длинного списка работы «совета» — Риветт среди прочих фильмов «горячо рекомендует» фильм Федерико Феллини «Мошеничество» (Federico Fellini *Il bidone*, 1955).

АПРЕЛЬ, 1956

Внизу таблицы работы «совета» написано, что фильм Эдгара Дж. Улмера «Обнажённый рассвет» (Edgar G. Ulmer *The Naked Dawn*, 1955) «весьма рекомендуется к просмотру» группой, которая включает в себя Риветта.

ИЮНЬ, 1956

Риветт среди других фильмов «рекомендует» фильм Анри-Жоржа Клузо «Тайна Пикассо» (Henri-Georges Clouzot's *Le mystère Picasso*, 1956) и «советует» фильм Отто Премингера «Человек с золотой рукой» (Otto Preminger *The Man with the Golden Arm*, 1955).

ИЮЛЬ, 1956

Количество оцениваемых фильмов: 14

Фильмы, получившие 4 звезды: (×)

Фильмы, получившие 3 звезды: 3

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 2

Фильмы, получившие «пулю»: 2

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 5

3 звезды: Орсон Уэллс «Мистер Аркадин» (Orson Welles, 1955), Альфред Хичкок «Спасательная шлюпка» (Alfred Hitchcock *Lifeboat*, 1944), Жан Ренуар «Тони» (Jean Renoir *Toni*, 1934)



*Кадр из фильма Орсона Уэллса «Мистер Аркадин»*

2 звезды: Фрэнк Тэшлин «Артисты и модели» (Frank Tashlin *Artists and Models*, 1955), Фрэнк Тэшлин «Лейтенант носит юбки» (Frank Tashlin *The Lieutenant Wore Skirts*, 1956)

«Пуля»: Ингмар Бергман «Улыбка летней ночи» (Ingmar Bergman *Sommarnattens leende/Smiles of a Summer Night*, 1955)

Воздержался: Чарльз Чаплин «Золотая лихорадка»  
(Charles Chaplin *The Gold Rush*, 1925)

АВГУСТ-СЕНТЯБРЬ, 1956

Количество оцениваемых фильмов: 17

Фильмы, получившие 4 звезды: (×)

Фильмы, получившие 3 звезды: 3

Фильмы, получившие 2 звезды: 3

Фильмы, получившие 1 звезду: 4

Фильмы, получившие «пулю»: 0

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 7

3 звезды: Стенли Донен, Джин Келли «Всегда хорошая погода» (Stanley Donen, Gene Kelly *It's Always Fair Weather*, 1955), Винсенте Миннелли «Бригадун» (Vincente Minelli *Brigadoon*, 1954), Ричард Квин «Моя сестра Эйлин» (Richard Quine *My Sister Eileen*, 1955)

2 звезды: Рауль Уолш «Восстание Мэми Стоувер» (Raoul Walsh *The Revolt of Mamie Stover*, 1956), Марк Робсон «Тем тяжелее падение» (Mark Robson *The Harder They Fall*, 1956), Жан-Пьер Мельвиль «Боб — прожигатель жизни» (Jean-Pierre Melville *Bob le flambeur/Bob the Gambler*, 1956)

1 звезда: Рене Клеман «Жервеза» (René Clément *Gervaise*, 1965), Бадд Боттичер «Великолепный матадор» (Budd Boetticher *The Magnificent Matador*, 1955)

В примечании внизу таблицы Риветт «рекомендует» фильм Жана Ренуара «Елена и её мужчины» (Jean Renoir *Elena et les hommes/Elena and Her Men*, 1956)

ОКТАБРЬ, 1956

Количество оцениваемых фильмов: 15

Фильмы, получившие 4 звезды: (×)

Фильмы, получившие 3 звезды: 3

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 1

Фильмы, получившие «пулю»: 3

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 6

3 звезды: Энтони Манн «Последняя граница» (Anthony Mann *The Last Frontier*, 1955), Фриц Ланг «Пока город спит» (Fritz Lang *While the City Sleeps*, 1956), Роберто Росселлини «Страх» (Roberto Rossellini *La paura*, 1954)

1 звезда: Отто Премингер «Трибунал Билли Митчелла» (Otto Preminger *The Court-Martial of Billy Mitchell*, 1955)

«Пуля»: Мауро Болоньини «Влюблённые» (Mauro Bolognini *Gli Innamorati/Wild Love*, 1955), Марчелло Пальеро «Прогулка в рай» (Marcel Pagliero *Walk into Paradise*, 1956)

## ЯНВАРЬ, 1957

В примечании внизу таблицы Риветт «рекомендует» фильм Роже Вадима «И Бог... создал женщину» (Roger Vadim *Et Dieu... créa la femme/And God... Created Woman*, 1956)

## ФЕВРАЛЬ, 1957

Количество оцениваемых фильмов: 15

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 0

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 2

Фильмы, получившие «пулю»: 5

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 6

2 звезды: Николас Рэй «Горячая кровь» (Nicholas Ray *Hot Blood*, 1956), Аллан Дуон «Компаньон Теннесси» (Allan Dwan *Tennessee's Partner*, 1955)

1 звезда: Стюарт Хейслер «Горящие холмы» (Stuart Heisler *The Burning Hills*, 1956), Уолтер Лэнг «Король и я» (Walter Lang *The King and I*, 1956)

«Пуля»: Винсенте Миннелли «Жажда жизни» (Vincente Minelli *Lust for Life*, 1956), Ричард Квин «Кадиллак из чистого золота» (Richard Quine *The Solid Gold Cadillac*, 1956)

Воздержался: Анри Декуэн «Фоли-Берже» (Henri Decoin *Folies-Bergère*, 1956)

МАРТ, 1957

Количество оцениваемых фильмов: 15

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 1

Фильмы, получившие «пулю»: 2

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 7

4 звезды: Николас Рэй «Больше, чем жизнь» (Nicholas Ray *Bigger Than Life*, 1956)

3 звезды: Сергей Эйзенштейн, Григорий Александров «Время солнца» (Sergei Eisenstein, Gregory Alexandrov *Time in the Sun*, 1940), альманах разных режиссёров «Любовь в городе» (various — sketch film *L'amore in città/L'Amour a la ville*, 1953)

2 звезды: Саша Гитри «Убийцы и воры» (Sacha Guitry *Assassins et voleurs*, 1957)



*Кадр из фильма Николаса Рэя «Больше, чем жизнь»*

АПРЕЛЬ, 1957

Примечание внизу таблицы свидетельствует, что «Не тот человек» Альфреда Хичкока (Alfred Hitchcock *The Wrong Man*, 1956) выигрывает по количеству голосов «приверженцев Хичкока» (*sic!*), но это и так уже было понятно». В ещё одной пометке Риветт «горячо рекомендует» фильм Фрэнка Тэшлина «Эта девушка не может иначе» (Frank Tashlin *The Girl Can't Help It*, 1956).

ИЮНЬ, 1957

Количество оцениваемых фильмов: 19

Фильмы, получившие 4 звезды: 3

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 3

Фильмы, получившие 1 звезду: 2

Фильмы, получившие «пулю»: 4

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 5

4 звезды: Фрэнк Тэшлин «Эта девушка не может иначе» (Frank Tashlin *The Girl Can't Help It*, 1956), Кэндзи Мидзогути «Повесть Тикамацу» (Kenji Mizoguchi *Chikamatsu monogatari/The Crucified Lovers*, 1954), Фрэнк Тэшлин «Голливуд или пропал» (Frank Tashlin *Hollywood or Bust*, 1956)



Афиша к фильму Фрэнка Тэшлина «Эта девушка не может иначе»

3 звезды: Отто Премингер «Святая Жанна» (Otto Preminger *St. Joan*, 1957), Альфред Хичкок «Не тот человек» (Alfred Hitchcock *The Wrong Man*, 1956)

2 звезды: Саша Гитри «Трое составляют пару» (Sacha Guitry *Les trois font la paire*, 1957), Григорий Чухрай «Сорок первый» (Grigory Chukhrai *The Forty-first*, 1956), Джек Арнольд «Невероятно худеющий человек» (Jack Arnold *The Incredible Shrinking Man*, 1957)



1 звезда: Даниэл Тарадаш «Центр бури» (Daniel Taradash *Storm Center*, 1956)

«Пуля»: Жюль Дассен «Тот, кто должен умереть» (Jules Dassin *Celui qui doit mourir*, 1957), Кон Итикава «Бирманская арфа» (Kon Ichikawa *Biruma no tategoto/The Burmese Harp*, 1956), Раймон Руло «Салемские колдуньи» (Raymond Rouleau *Les sorcières de Salem/The Crucible*, 1956)

Воздержался: Майкл Андерсон «Вокруг света за 80 дней» (Michael Anderson *Around the World in 80 Days*, 1956), Роберт Уайз «Кто-то там наверху любит меня» (Robert Wise *Somebody Up There Likes Me*, 1956), Жан-Поль Ле Шануа «Дело доктора Лорана» (Jean-Paul Le Chanois *Le cas du Dr. Laurent*, 1957)

#### АВГУСТ-СЕНТЯБРЬ, 1957

Количество оцениваемых фильмов: 13

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 1

Фильмы, получившие 2 звезды: 1

Фильмы, получившие 1 звезду: 0

Фильмы, получившие «пулю»: 3

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 7

4 звезды: Николас Рэй «Подлинная история Джесси Джеймса» (Nicholas Ray *The True Story of Jesse James*, 1957)

3 звезды: Ричард Брукс «Последняя охота» (Richard Brooks *The Last Hunt*, 1956)

2 звезды: Бадд Боттичер «Семь человек с этого момента» (Budd Boetticher *Seven Men from Now*, 1956)



*Кадр из фильма Николаса Рэя «Подлинная история Джесси Джеймса»*

ОКТАБРЬ, 1957

Количество оцениваемых фильмов: 16

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 0

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 3

Фильмы, получившие «пулю»: 4

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 7

2 звезды: Сидни Люмет «Двенадцать разгневанных мужчин» (Sidney Lumet *Twelve Angry Men*, 1957), Ричард Сейл «Брошенный корабль/Семь волн отсюда» (Richard Sale *Seven Waves Away/Abandon Ship*, 1957)

1 звезда: Фред Циннеман «Оклахома!» (Fred Zinneman *Oklahoma!*, 1955)

«Пуля»: Роберт Россен «Остров Солнца» (Robert Rossen *Island in the Sun*, 1957), Андре Кайят «Око за око» (André Cayatte *Oeil pour oeil*, 1957)

НОЯБРЬ, 1957

Количество оцениваемых фильмов: 17

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 4

Фильмы, получившие 2 звезды: 1

Фильмы, получившие 1 звезду: 2

Фильмы, получившие «пулю»: 2

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 7

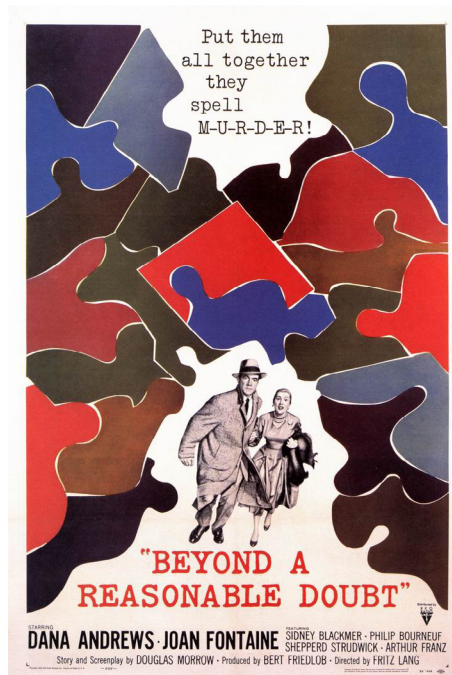
4 звезды: Фриц Ланг «По ту сторону разумного сомнения» (Fritz Lang *Beyond a Reasonable Doubt*, 1956)

3 звезды: Фрэнк Тэшлин «Испортит ли успех Рока Хантера?» (Frank Tashlin *Will Success Spoil Rock Hunter?*, 1957), Элиа Казан «Лицо в толпе» (Elia Kazan *A Face in the Crowd*, 1957), Луис Бунюэль «Попытка преступления» (Luis Buñuel *Ensayo de un crimen/The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz*, 1955), Лео МакКери «Незабываемый роман» (Leo McCarey *An Affair to Remember*, 1957)

2 звезды: Федерико Феллини «Ночи Кабирии» (Federico Fellini *Le notti di Cabiria/Nights of Cabiria*, 1957)

1 звезда: Рене Клер «Порт де Лила» (René Clair *Portes des Lilas*, 1957), Джон Форд «Крылья орлов» (John Ford *The Wings of Eagles*, 1957)

«Пуля»: Леопольдо Торре Нильссон «Дом ангела» (Leopoldo Torre Nillson *La casa del ángel*, 1957), Анри-Жорж Клузо «Шпионы» (Henri-Georges Clouzot *Les espions*, 1957)



*Афиша к фильму Фрица Ланга «По ту сторону разумного сомнения»*

ДЕКАБРЬ, 1957

Количество оцениваемых фильмов: 16

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 3

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 0

Фильмы, получившие «пулю»: 2

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 8

4 звезды: Чарльз Чаплин «Король в Нью-Йорке» (Charles Chaplin *A King in New York*, 1957)



Кадр из фильма Чарльза Чаплина «Король в Нью-Йорке»

3 звезды: Ингмар Бергман «Вечер шутов» (Ingmar Bergman *Gycklarnas afton/Sawdust and Tinsel*, 1953), Ален Рене «Вся память мира» (Alain Resnais *Toute la mémoire du monde*, 1956 (к/м)), Кэндзи Мидзогути «Улица стыда» (Kenji Mizoguchi *Akasen chitai/Street of Shame*, 1956)

2 звезды: Жан Руж «Безумные начальники» (Jean Rouch *Les maîtres fous*, 1955 (к/м)), Блейк Эдвардс «Мистер Кори» (Blake Edwards *Mister Cory*, 1957)

## ЯНВАРЬ, 1958

Количество оцениваемых фильмов: 17

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 3

Фильмы, получившие 2 звезды: 0

Фильмы, получившие 1 звезду: 2

Фильмы, получившие «пулю»: 4

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 8

3 звезды: Роберт Маллиган «Страх вырывается наружу» (Robert Mulligan *Fear Strikes Out*, 1957), Сатьяджит Рей «Непокорённый» (Satyajit Ray *Aparajito*, 1957), Николас Рэй «Горькая победа» (Nicholas Ray *Bitter Victory*, 1957)

1 звезда: Фред Циннеман «Шляпа, полная дождя» (Fred Zinneman *A Hatful of Rain*, 1957), Генри Кинг «И восходит солнце» (Henry King *The Sun Also Rises*, 1957), Стенли Крамер «Гордость и страсть» (Stanley Kramer *The Pride and the Passion*, 1957)

## МАРТ, 1958

Количество оцениваемых фильмов: 17

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 3

Фильмы, получившие 1 звезду: 4

Фильмы, получившие «пулю»: 4

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 3

4 звезды: Фриц Ланг «Живём только один раз» (Fritz Lang *You Only Live Once*, 1937)

3 звезды: Мартин Ритт «Калифорнийские семьи» (Martin Ritt *No Down Payment*, 1957), Энтони Манн «Жестяная звезда» (Anthony Mann *The Tin Star*, 1957)

2 звезды: Стенли Донен «Поцелуй их за меня» (Stanley Donen *Kiss Them for Me*, 1957), Дуглас Сирк «Интерлюдия» (Douglas Sirk *Interlude*, 1957), Виктор Викас «Заблудившийся автобус» (Victor Vicas *The Wayward Bus*, 1957)

1 звезда: Билли Уайлдер «Свидетель обвинения» (Billy Wilder *Witness for the Prosecution*, 1957), Джордж Сидни «Приятель Джо» (George Sidney *Pal Joey*, 1957)



*Генри Фонда в фильме Фрица Ланга «Живём только один раз»*

АПРЕЛЬ, 1958

Количество оцениваемых фильмов: 14

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 1

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 3

Фильмы, получившие «пулю»: 3

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 4

4 звезды: Отто Премингер «Здравствуй, грусть» (Otto Preminger, *Bonjour Tristesse*, 1958)

3 звезды: Ричард Брукс «Нечто ценное» (Richard Brooks *Something of Value*, 1957)

2 звезды: Норбер Карбонно «Время яиц вкрутую» (Norbert Carbonnaux *Le temps des oeufs durs*, 1958), Винсент Шерман «Одежды из джунглей» (Vincent Sherman *The Garment Jungle*, 1957)



Джин Сиберг и Дэвид Нивен в фильме  
Отто Премингера «Здравствуй, грусть»



1 звезда: Анджей Вайда «Канал» (*Andrzej Wajda Kanal*, 1956)

«Пуля»: Чарльз Видор «Прощай, оружие» (*Charles Vidor A Farewell to Arms*, 1957), Джошуа Логан «Сайонара!» (*Joshua Logan Sayonara!*, 1957), Марк Робсон «Пэйтон Плейс» (*Mark Robson Peyton Place*, 1957)



*Кадр из фильма Ингмара Бергмана «Седьмая печать»*

МАЙ, 1958

Количество оцениваемых фильмов: 14

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 3

Фильмы, получившие 1 звезду: 4

Фильмы, получившие «пулю»: 3

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 1

4 звезды: Ингмар Бергман «Седьмая печать» (Ingmar Bergman *Det sjunde inseglet/The Seventh Seal*, 1957)

3 звезды: Джордж Кьюкор «Девушки» (George Cukor *Les Girls*, 1957), Жак Беккер «Монпарнас, 19» (Jacques Becker *Montparnasse, 19*, 1958)

2 звезды: Анри Декуэн «Кошка» (Henri Decoin *La chatte*, 1958), Ко Накахира «Безумный плод» (Ko Nakahira *Juvenile Jungle*, 1958)

«Пуля»: Эдвард Дмитрык «Молодые львы» (Edward Dmytryk *The Young Lions*, 1958), Фил Карлсон «Братья Рико» (Phil Karlson *The Brothers Rico*, 1957)

## ИЮНЬ, 1958

Количество оцениваемых фильмов: 12

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 1

Фильмы, получившие 1 звезду: 3

Фильмы, получившие «пулю»: 4

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 1

4 звезды: Лукино Висконти «Белые ночи» (Luchino Visconti *Le notti bianche/White Nights*, 1957)

3 звезды: Ингмар Бергман «Летняя игра» (Ingmar Bergman *Sommarek/Illicit Interlude*, 1951), Джордж Эббот, Стенли Донен

«Пижамная игра» (George Abbott, Stanley Donen *The Pajama Game*, 1957)

2 звезды: Рене Клеман «Этот жестокий век» (René Clément *This Angry Age*, 1958)



*Кадр из фильма Лукино Висконти «Белые ночи»*

1 звезда: Жак Тати «Мой дядя» (Jacques Tati *Mon Oncle*, 1958), Ричард Брукс «Братья Карамазовы» (Richard Brooks *The Brothers Karamazov*, 1958)

ИЮЛЬ, 1958

Количество оцениваемых фильмов: 11

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 1

Фильмы, получившие 2 звезды: 1

Фильмы, получившие 1 звезду: 3

Фильмы, получившие «пулю»: 2



*Кадр из фильма Орсона Уэллса «Печать зла»*

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 3

4 звезды: Орсон Уэллс «Печать зла» (Orson Welles *Touch of Evil*, 1958)

3 звезды: Дон Сигел «Малыш Нельсон» (Don Siegel *Baby Face Nelson*, 1957)

2 звезды: Франсуа Виллерс «Живая вода» (François Villiers *L'Eau vive*, 1958)

1 звезда: Михаил Калатозов «Летят журавли» (Mikhail Kalatozov *The Cranes Are Flying*, 1957), Мартин Ритт «Долгое жаркое лето» (Martin Ritt *The Long, Hot Summer*, 1958), Джон Форд «День Гидеона» (John Ford *Gideon's Day*, 1958)

## АВГУСТ, 1958

Количество оцениваемых фильмов: 11

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 1

Фильмы, получившие 2 звезды: 1

Фильмы, получившие 1 звезду: 4

Фильмы, получившие «пулю»: 2

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 3

3 звезды: Джозеф Лео Манкевич «Тихий американец» (Joseph L. Mankiewicz *The Quiet American*, 1958)

2 звезды: Генри Хэтэуэй «Легенда о потерянном» (Henry Hathaway *Legend of the Lost*, 1957)

1 звезда: Джозеф фон Штернберг «Пилот реактивного самолёта» (Joseph von Sternberg *Jet Pilot*, 1957), Винсенте Миннелли «Паутина» (Vincente Minelli *The Cobweb*, 1955), Винсенте Миннелли «Чай и симпатия» (Vincente Minelli *Tea and Sympathy*, 1956), Генри Хэтэуэй «Из ада в Техас» (Henry Hathaway *From Hell to Texas*, 1958)

«Пуля»: Мартин Ритт «На окраине города» (Martin Ritt *Edge of the City*, 1957), Сидни Шелдон «История Бастера Китона» (Sidney Sheldon *The Buster Keaton Story*, 1957)

Воздержался: Дон МакГуайр «Осторожный преступник» (Don McGuire *The Delicate Delinquent*, 1957)

## НОЯБРЬ, 1958

Количество оцениваемых фильмов: 19

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 3

Фильмы, получившие 2 звезды: 3

Фильмы, получившие 1 звезду: 6

Фильмы, получившие «пулю»: 3

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 3

4 звезды: Жан Ренуар «Великая иллюзия» (Jean Renoir *La grande illusion/The Grand Illusion*, 1937)



*Жан Габен в фильме Жана Ренуара «Великая иллюзия»*

3 звезды: Ингмар Бергман «Женские грёзы» (Ingmar Bergman *Kvinnodröm/Dreams*, 1955), Артур Пенн «Пистолет в левой руке» (Arthur Penn *The Left-Handed Gun*, 1958), Джон Кромвэлл «Богиня» (John Cromwell *The Goddess*, 1958)

2 звезды: Александр Астрюк «Жизнь» (Alexander Astruc *Une vie*, 1958), Дуглас Сирк «Запятнанные ангелы» (Douglas Sirk *Tarnished Angels*, 1957), Клеман Дюур «Жизнь вдвоём» (Clement Duhour *La vie à deux*, 1958)

1 звезда: Клод Отан-Лара «В случае несчастья» (Claude Autant-Lara *En cas de malheur*, 1958), Марсель Карне «Обманщики» (Marcel Carné *Les tricheurs*, 1958), Энтони Манн «Богова доля» (Anthony Mann *God's Little Acre*, 1958)

«Пуля»: Делберт Манн «Любовь под вязами» (Delbert Mann *Desire Under the Elms*, 1958)

## ЯНВАРЬ, 1959

Количество оцениваемых фильмов: 20

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 3

Фильмы, получившие 2 звезды: 5

Фильмы, получившие 1 звезду: 6

Фильмы, получившие «пулю»: 5

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 1

3 звезды: Ингмар Бергман «Женские грёзы» (Ingmar Bergman *Kvinnodröm/Dreams*, 1955), Ингмар Бергман «Женщины ждут» (Ingmar Bergman *Kvinnors väntan/Secrets of Women*, 1952), Франсуа Трюффо «Сорванцы» (François Truffaut *Les mistons*, 1957 (к/м))

2 звезды: Микеланджело Антониони «Крик» (Michelangelo Antonioni *Il grido*, 1957), Стенли Донен «Милый сэр» (Stanley Donen *Indiscreet*, 1958), Крис Маркер «Письмо из Сибири» (Chris Marker *Lettre de Sibérie*, 1957),

Джон Форд «Восход луны» (John Ford *Rising of the Moon*, 1957)

1 звезда: Луи Маль «Любовники» (Louis Malle *Les amants*, 1958), Рональд Ним «Из первых рук» (Ronald Neame *The Horse's Mouth*, 1958)

«Пуля»: Клод Отан-Лара «Игрок» (Claude Autant-Lara *Le joueur*, 1958), Джон Хьюстон «Варвар и гейша» (John Huston *The Barbarian and the Geisha*, 1958)

Воздержался: Жан Руш «Сын воды» (Jean Rouch *Les fils de l'eau*, 1958)

ФЕВРАЛЬ, 1959

Количество оцениваемых фильмов: 12

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 0

Фильмы, получившие 2 звезды: 4

Фильмы, получившие 1 звезду: 1



Кадр из фильма Энтони Манна «Человек с запада»



Фильмы, получившие «пулю»: 4

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 2

4 звезды: Энтони Манн «Человек с запада» (Anthony Mann *Man of the West*, 1958)

2 звезды: Джон Форд «Последнее «Ура!»» (John Ford *The Last Hurrah*, 1958), Ричард Флайшер «Викинги» (Richard Fleischer *The Vikings*, 1958), Джошуа Логан «Юг Тихого океана» (Joshua Logan *South Pacific*, 1958)

1 звезда: Джон Хьюстон «Корни неба» (John Huston *The Roots of Heaven*, 1959)

МАРТ, 1959

Количество оцениваемых фильмов: 14

Фильмы, получившие 4 звезды: 1



Кадр из фильма Альфреда Хичкока «Головокружение»

Фильмы, получившие 3 звезды: 3

Фильмы, получившие 2 звезды: 3

Фильмы, получившие 1 звезду: 2

Фильмы, получившие «пулю»: 5

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 0

4 звезды: Альфред Хичкок «Головокружение» (Alfred Hitchcock *Vertigo*, 1958)

3 звезды: Арун Тазиеф «Вулкан» (Haroun Tazieff *Les rendez-vous du Diable*, 1958), Дуглас Сирк «Время любить и время умирать» (Douglas Sirk *A Time to Love and a Time to Die*, 1958), Сэмюэл Фуллер «Убегая от стрелы» (Sam Fuller *Run of the Arrow*, 1957)

2 звезды: Ричард Брукс «Кошка на раскалённой крыше» (Richard Brooks *Cat on a Hot Tin Roof*, 1958)

«Пуля»: Эдвард Дмитрык «Округ Рэйнтри» (Edward Dmytryk *Raintree County*, 1957), Жюль Дассен «Закон» (Jules Dassin *La legge/La loi*, 1958), Стэнли Крамер «Не склонившие головы» (Stanley Kramer *The Defiant Ones*, 1958)

АПРЕЛЬ, 1959

Количество оцениваемых фильмов: 14

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 1

Фильмы, получившие 2 звезды: 1

Фильмы, получившие 1 звезду: 1

Фильмы, получившие «пулю»: 10

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 0

4 звезды: Ингмар Бергман «У истоков жизни» (Ingmar Bergman *Nära livet/Brink of Life*, 1958)



*Ингрид Тулин в фильме Ингмара Бергмана «У истоков жизни»*

3 звезды: Клод Шаброль «Красавчик Серж» (Claude Chabrol *Le beau Serge*, 1958)

«Пуля»: Винсенте Миннелли «Жижи» (Vincente Minelli *Gigi*, 1958), Жан Деланнуа «Гингетт» (Jean Delannoy *Guingette*, 1959), Карло Райм «Маленький профессор» (Carlo Rim *Le petit prof*, 1959), Жюльен Дювивье «Женщина и паяц» (Julien Duvivier *La femme et le pantin*, 1959), Марк Робсон «Постоялый двор ше-

стой степени счастья» (Mark Robson *The Inn of the Sixth Happiness*, 1958), Делберт Манн «За отдельными столиками» (Delbert Mann *Separate Tables*, 1958), Сатъяджит Рей «Философский камень» (Satyajit Ray *Parash Pathar/The Philosopher's Stone*, 1958)

МАЙ, 1959

Количество оцениваемых фильмов: 21

Фильмы, получившие 4 звезды: 2

Фильмы, получившие 3 звезды: 5

Фильмы, получившие 2 звезды: 3

Фильмы, получившие 1 звезду: 5

Фильмы, получившие «пулю»: 5

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 1

4 звезды: Сергей Эйзенштейн «Иван Грозный» (Sergei Eisenstein *Ivan the Terrible*, 1944), Кэндзи Мидзогути «Сказки туманной луны после дождя» (Kenji Mizoguchi *Ugetsu monogatari*, 1953)

3 звезды: Клод Шаброль «Кузены» (Claude Chabrol *Les cousins*, 1959), Жан Руш «Я — негр» (Jean Rouch *Moi un noir*, 1958), Николас Рэй «Ветер над равнинами» (Nicholas Ray *Wind Across the Everglades*, 1958), Жорж Франжю «Головой об стену» (Georges Franju *La tête contre les murs/Head Against the Wall*, 1958), Ингмар Бергман «Тюрьма» (Ingmar Bergman *Fängelse/The Devil's Wanton*, 1949)

1 звезда: Ричард Квин «Колокол, книга и свеча» (Richard Quine *Bell, Book and Candle*, 1958)

«Пуля»: Уильям Уайлер «Большая страна» (William Wyler *The Big Country*, 1958)



*Кадр из фильма Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный»*



*Кадр из фильма Кэндзи Мидзогути «Сказки туманной луны после дождя»*

## ИЮНЬ, 1959

Количество оцениваемых фильмов: 14

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 5

Фильмы, получившие 1 звезду: 1

Фильмы, получившие «пулю»: 6

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 0

3 звезды: Ингмар Бергман «Земляничная поляна» (Ingmar Bergman *Smultronstället/Wild Strawberries*, 1957), Жак Баратье «Гоха» (Jacques Baratier *Goha*, 1958)

2 звезды: Фрэнк Тэшлин «Качай и прощай, крошка» (Frank Tashlin *Rock-a-Bye, Baby*, 1958), Клод Бернар-Обер «Потроха Солнца» (Claude Bernard-Aubert *Tripes au soleil*, 1959), Роберт Уайз «Я хочу жить!» (Robert Wise *I Want to Live!*, 1958), Мортон ДаКоста «Тетушка Мэйм» (Morton DaCosta *Auntie Mame*, 1958)

1 звезда: Жан-Пьер Моки «Подонки» (Jean-Pierre Mocky *Les dragueurs*, 1959)

«Пуля»: Жюльен Дювивье «Мари-Октябрь» (Julien Duvivier *Marie-October*, 1959), Мартин Ритт «Черная орхидея» (Martin Ritt *The Black Orchid*, 1958), Майкл Кёртиц «Гордый бунтарь» (Michael Curtiz *The Proud Rebel*, 1958)

## ИЮЛЬ, 1959

Количество оцениваемых фильмов: 14

Фильмы, получившие 4 звезды: 2

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 3

Фильмы, получившие «пулю»: 5

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 0

4 звезды: Ален Рене «Хиросима, любовь моя» (Alain Resnais *Hiroshima mon amour*, 1959), Франсуа Трюффо «400 ударов» (François Truffaut *Les quatre cents coups/The 400 Blows*, 1959)



*Кадр из фильма Алена Рене «Хиросима, любовь моя»*

3 звезды: Ховард Хоукс «Рио Браво» (Howard Hawks *Rio Bravo*, 1959), Делберт Манн «Середина ночи» (Delbert Mann *Middle of the Night*, 1959)



*Кадр из фильма Франсуа Трюффо «400 ударов»*

2 звезды: Винсенте Миннелли «И подбежали они» (Vincente Minelli *Some Came Running*, 1958), Карел Земан «Тайна острова Бэк-Кап» (Karel Zeman *Vynález zkázy/The Fabulous World of Jules Verne*, 1958)

1 звезда: Курт Нойманн «Муха» (Kurt Neumann *The Fly*, 1958)

«Пуля»: Мартин Ритт «Шум и ярость» (Martin Ritt *The Sound and the Fury*, 1959), Ричард Флайшер «Насилие» (Richard Fleischer *Compulsion*, 1959), Джек Клейтон «Комната наверху» (Jack Clayton *Room at the Top*, 1958)

АВГУСТ, 1959

Количество оцениваемых фильмов: 14

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 0

Фильмы, получившие 2 звезды: 3

Фильмы, получившие 1 звезду: 4

Фильмы, получившие «пулю»: 4



Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 2

4 звезды: Кэндзи Мидзогути «Принцесса Ян Гуй Фэй» (Kenji Mizoguchi *Yôkihi/The Empress Yang Kwei Fei*, 1955)

2 звезды: Бадд Боттичер «Одинокий всадник Бьюкенен» (Budd Boetticher *Buchanan Rides Alone*, 1958), Ховард В. Кох «Последняя миля» (Howard W. Koch *The Last Mile*, 1959), Витторио Коттафави «Восстание гладиаторов» (Vittorio Cottafavi *La rivolta dei gladiatori/The Warrior and the Slave Girl*, 1958)

1 звезда: Марсель Камю «Чёрный Орфей» (Marcel Camus *Orfeu Negro/Black Orpheus*, 1959), Ричард Вильсон «Аль Капоне» (Richard Wilson *Al Capone*, 1959), Льюис Майлстоун «Высота Порк Чоп Хилл» (Lewis Milestone *Pork Chop Hill*, 1959)

## СЕНТЯБРЬ, 1959

Количество оцениваемых фильмов: 12

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 1

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 1

Фильмы, получившие «пулю»: 4

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 3

4 звезды: Фриц Ланг «Индийская гробница» (Fritz Lang *Das indische Grabmal/Hindu Tiger*, 1959)

3 звезды: Лео МакКери «Собирайтесь вокруг флага, ребята!» (Leo McCarey *Rally 'Round the Flag, Boys!*, 1958)

2 звезды: Фриц Ланг «Бенгальский тигр» (Fritz Lang *Der Tiger von Eschnapur/Tiger of Bengal*, 1959)

## ОКТАБРЬ, 1959

Количество оцениваемых фильмов: 18

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 3

Фильмы, получившие 1 звезду: 4

Фильмы, получившие «пулю»: 9

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 0

3 звезды: Марк Робсон «Суд» (*Mark Robson Trial*, 1955), Роберт Олдрич «Десять секунд до ада» (*Robert Aldrich Ten Seconds to Hell*, 1959)

2 звезды: Дэвид Фридкин «Жаркая летняя ночь» (*David Friedkin Hot Summer Night*, 1957), Робер Оссейн «Ночь шпионов» (*Robert Hossein La nuit des espions/Double Agents*, 1959), Марио Моничелли «Злоумышленники, как всегда, остались неизвестны» (*Mario Monicelli I soliti ignoti/Big Deal on Madonna Street*, 1958)

1 звезда: Эдвард Ф. Клайн «Не давай молокососу передышки» (*Edward Cline Never Give a Sucker an Even Break*, 1941), Джордж Стивенс «Дневник Анны Франк» (*George Stevens Diary of Anne Frank*, 1959), Бадд Боттичер «Вестбаунд» (*Budd Boetticher Westbound*, 1959)

«Пуля»: Роже Вадим «Опасные связи» (*Roger Vadim Les liaisons dangereuses*, 1959), Кристиан-Жак «Бабетта идёт на войну» (*Christian-Jaque Babette s'en va-t-en guerre/Babette Goes to War*, 1959)

## НОЯБРЬ, 1959

Количество оцениваемых фильмов: 14

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 4

Фильмы, получившие «пулю»: 2

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 3

4 звезды: Отто Премингер «Анатомия убийства» (Otto Preminger *Anatomy of a Murder*, 1959)



*Кадр из фильма Отто Премингера «Анатомия убийства»*

3 звезды: Билли Уайлдер «Некоторые любят погорячее» (Billy Wilder *Some Like it Hot*, 1959), Джон Форд «Кавалеристы» (John Ford *The Horse Soldiers*, 1959)

2 звезды: Лукино Висконти «Одержимость» (Luchino Visconti *Ossessione*, 1943), Жан-Пьер Мельвиль «Двое на Ман-

хеттене» (Jean-Pierre Melville *Deux hommes dans Manhattan/Two Men in Manhattan*, 1959)

1 звезда: Ингмар Бергман «Лицо» (Ingmar Bergman *Ansiktet/The Magician*, 1958), Сергей Бондарчук «Судьба человека» (Segei Bondarchuk *Destiny of a Man*, 1959)

Воздержался: Ив Аллегре «Честолюбие» (Yves Allegret *L'ambitieuse*, 1959)

ДЕКАБРЬ, 1959

Количество оцениваемых фильмов: 15

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 1

Фильмы, получившие 1 звезду: 3

Фильмы, получившие «пулю»: 4

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 4

4 звезды: Жан Ренуар «Завтрак на траве» (Jean Renoir *Le déjeuner sur l'herbe*, 1959)

3 звезды: Роберто Росселлини «Генерал делла-Ровере» (Roberto Rossellini *Il General Della Rovere*, 1959), Альфред Хичкок «На север через северо-запад» (Alfred Hitchcock *North by Northwest*, 1959)

2 звезды: Энтони Куинн «Флибустьер» (Anthony Quinn *The Buccaneer*, 1958)

1 звезда: Анджей Вайда «Пепел и алмаз» (Andrzej Wajda *Popiół i diament/Diamonds and Ashes*, 1958), Фрэнк Капра «Дыра в голове» (Frank Capra *A Hole in the Head*, 1959), Роберт Россен «Они приехали в Кордур» (Robert Rossen *They Came to Cordura*, 1959)

«Пуля»: Клод Отан-Лара «Зеленая лошадь» (Claude Autant-Lara *La jument verte*, 1959)

#### ЯНВАРЬ, 1960

Количество оцениваемых фильмов: 13

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 0

Фильмы, получившие 2 звезды: 3

Фильмы, получившие 1 звезду: 3

Фильмы, получившие «пулю»: 4

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 2

4 звезды: Орсон Уэллс «Гражданин Кейн» (Orson Welles *Citizen Kane*, 1941)

2 звезды: Клод Шаброль «На двойной поворот ключа» (Claude Chabrol *À double tour*, 1959), Хэл Роач, Чарли Роджерс «Фра Дьяволо» (Hal Roach, Charley Rogers *The Devil's Brother/Bogus Bandits/Fra Diavolo*, 1933), Ингмар Бергман «Урок любви» (Ingmar Bergman *En Lektion i kärlek/A Lesson in Love*, 1954)

1 звезда: Исиро Хонда «Мистериане» (Ishiro Honda *Chikyû Bôeigun/The Mysterians*, 1957)

#### ФЕВРАЛЬ, 1960

Количество оцениваемых фильмов: 14

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 0

Фильмы, получившие 2 звезды: 4

Фильмы, получившие 1 звезду: 3

Фильмы, получившие «пулю»: 3

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 3

4 звезды: Робер Брессон «Карманник» (Robert Bresson *Pickpocket*, 1959)



*Кадр из фильма Робера Брессона «Карманник»*

2 звезды: Фрэнк Тэшлин «Мальчик-гейша» (Frank Tashlin *The Geisha Boy*, 1958), Луис Бунюэль «Лихорадка приходит в Эль-Пао» (Luis Buñuel *La fièvre monte à El Pao/Republic of Sin*, 1959)

«Пуля»: Стэнли Крамер «На берегу» (Stanley Kramer *On the Beach*, 1959), Кинг Видор «Соломон и Шеба» (King Vidor *Solomon and Sheba*, 1959)

МАРТ, 1960

Количество оцениваемых фильмов: 19

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 1

Фильмы, получившие 2 звезды: 1

Фильмы, получившие 1 звезду: 7

Фильмы, получившие «пулю»: 4

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 6

3 звезды: Пьер Каст «Прекрасный возраст» (Pierre Kast *Le bel âge*, 1960)

2 звезды: Роберт Пэрриш «Чудесная страна» (Robert Parrish *The Wonderful Country*, 1959)

1 звезда: Роберт Олдрич «Холмы гнева» (Robert Aldrich *The Angry Hills*, 1959), Жак Дониоль-Валькроз «Слюнки текут» (Jacques Donoill-Valcroze *L'eau à la bouche*, 1960), Роберт Уайз «Ставки на завтра» (Robert Wise *Odds Against Tomorrow*, 1959), Гай Хэмилтон «Ученик дьявола» (Guy Hamilton *The Devil's Disciple*, 1959)

«Пуля»: Джон Стёрджес «Последний поезд из Ган Хилл» (John Sturges *Last Train from Gun Hill*, 1959), Хосе Феррер «Я обвиняю» (José Ferrer *I Accuse!*, 1958)

АПРЕЛЬ, 1960

Количество оцениваемых фильмов: 17

Фильмы, получившие 4 звезды: 2

Фильмы, получившие 3 звезды: 0

Фильмы, получившие 2 звезды: 0

Фильмы, получившие 1 звезду: 6

Фильмы, получившие «пулю»: 6

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 3

4 звезды: Жан Кокто «Завещание Орфея» (Jean Cocteau *Le testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!*/The Testament of Orpheus, 1960), Жорж Франжю «Глаза без лица» (Georges Franju *Les yeux sans visage*/Eyes Without a Face, 1959)



*Кадр из фильма Жана Кокто «Завещание Орфея»*



1 звезда: Кэрол Рид «Наш человек в Гаване» (Carol Reed *Our Man in Havana*, 1959)

МАЙ, 1960

Количество оцениваемых фильмов: 17

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 3

Фильмы, получившие 2 звезды: 1

Фильмы, получившие 1 звезду: 2

Фильмы, получившие «пулю»: 5

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 5

4 звезды: Жан-Люк Годар «На последнем дыхании» (Jean-Luc Godard *À bout de souffle/Breathless*, 1960)

3 звезды: Фриц Ланг «Мунфлит» (Fritz Lang *Moonfleet*, 1955), Николас Рэй «Девушка с вечеринки» (Nicholas Ray *Party Girl*, 1958), Сатьяджит Рей «Песнь дороги» (Satyajit Ray *Pather Panchali*, 1955)

2 звезды: Жак Беккер «Дыра» (Jacques Becker *Le trou*, 1960)

1 звезда: Рене Клеман «На ярком солнце» (René Clément *Plein soleil*, 1960), Блейк Эдвардс «Операция «Нижняя юбка»» (Blake Edwards *Operation Petticoat*, 1959)

«Пуля»: Джозеф Лео Манкевич «Внезапно, прошлым летом» (Joseph L. Mankiewicz *Suddenly, Last Summer*, 1959), Клод Соте «Взвесь весь риск» (Claude Sautet *Classe tout risque*, 1960), Анри Декуэн «Кошка выпускает коготки» (Henri Decoin *La chatte sort ses griffes*, 1960)

ИЮНЬ, 1960

Количество оцениваемых фильмов: 17



*Кадр из фильма Жана-Люка Годара «На последнем дыхании»*

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 3

Фильмы, получившие 2 звезды: 5

Фильмы, получившие 1 звезду: 3

Фильмы, получившие «пулю»: 4

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 2

3 звезды: Клод Шаброль «Милашки» (Claude Chabrol *Les bonnes femmes*, 1960), Сэмюэл Фуллер «Запрещено!» (Sam Fuller, *Verboten!* 1959), Стенли Донен «Пусть девушка решает сама» (Stanley Donen *Give a Girl a Break*, 1953)

2 звезды: Федерико Феллини «Сладкая жизнь» (Federico Fellini *La dolce vita*, 1959), Робер Оссейн «Злоумышленники» (Robert Hossein *Les scélérats*, 1960), Жорж Лотнер «Пан или пропал» (George Lautner *Marche ou crève*, 1960), Клод Отан-Лара «Регаты Сан-Франциско» (Claude Autant-Lara *Les régates de San Francisco*, 1960), Стенли Донен «Еще раз с чувством» (Stanley Donen *Once More, with Feeling!*, 1960)

1 звезда: Арам Авакян, Берт Штерн «Джаз в летний день» (Bert Stern, Aram Avakian *Jazz on a Summer Day*, 1960)

«Пуля»: Анри Декуэн «Нежность и жестокость Элизабет» (Henri Decoin *Tendre et violente Elisabeth*, 1960), Мишель Драш «В воскресенье не хоронят» (Michel Drach *On n'enterre pas le dimanche*, 1960)

Воздержался: Жан Деланнуа «Барон де Л'Экюз» (Jean Delannoy *Le Baron de L'Ecluse*, 1960)

ИЮЛЬ, 1960

Количество оцениваемых фильмов: 18

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 1

Фильмы, получившие 2 звезды: 4

Фильмы, получившие 1 звезду: 8

Фильмы, получившие «пулю»: 5

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 1

3 звезды: Сидни Люмет «Такая женщина» (Sidney Lumet *That Kind of Woman*, 1959)

2 звезды: Джозеф Лоузи «Безжалостное время» (Joseph Losey *Time Without Pity*, 1957), Эдвард Ф. Клайн «Банковский сыщик» (Edward F. Cline *The Bank Dick*, 1940), Филипп де Брока

«Любовные игры» (Philippe de Broca *Les jeux de l'amour*, 1960), Джон Франкенхаймер «Молодой незнакомец» (John Frankenheimer *The Young Stranger*, 1957)

1 звезда: Жюль Дассен «Никогда в воскресенье» (Jules Dassin *Pote tin Kyriaki/Never on Sunday*, 1960), Джек Кардифф «Сыновья и любовники» (Jack Cardiff *Sons and Lovers*, 1960), Дон Сигел «Конец вечности» (Don Siegel *Edge of Eternity*, 1959)

«Пуля»: Питер Брук «Модерато Кантабиле» (Peter Brook *Moderato Cantabile*, 1960)

АВГУСТ, 1960

Количество оцениваемых фильмов: 16

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 0

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 4

Фильмы, получившие «пулю»: 8

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 2

2 звезды: Франсуа Рейшенбах «Странности Америки» (François Reichenbach *L'Amérique insolite*, 1960), Лесли Стивенс «Частная собственность» (Leslie Stevens *Private Property*, 1960)

1 звезда: Абель Ганс «Аустерлиц» (Abel Gance *Austerlitz*, 1960)

«Пуля»: Григорий Чухрай «Баллада о солдате» (Grigory Chukhrai *Ballad of a Soldier*, 1959), Джон Стёрджес «Так мало никогда» (John Sturges *Never So Few*, 1959), Делмер Дейвз «Летнее местечко» (Delmer Daves *A Summer Place*, 1959)

## СЕНТЯБРЬ, 1960

Количество оцениваемых фильмов: 16

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 1

Фильмы, получившие 2 звезды: 1

Фильмы, получившие 1 звезду: 5

Фильмы, получившие «пулю»: 5

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 4

3 звезды: Витторио Коттафави «Легионы Клеопатры» (Vittorio Cottafavi *Le legioni di Cleopatra/Legions of the Nile*, 1960)

2 звезды: Роберт Янгсон «Когда комедия была королем кино» (Robert Youngson *When Comedy Was King*, 1960)

«Пуля»: Фредерик Дар «Гестапо против Икса» (Frédéric Dard *Une gueule comme la mienne/Gestapo contre X*, 1960), Джин Келли «Туннель любви» (Gene Kelly *The Tunnel of Love*, 1958), Жюльен Дювивье «Жизнь по полной» (Julien Duvivier *Das kunstseidene Mädchen/The High Life*, 1960)

## ОКТАБРЬ, 1960

Количество оцениваемых фильмов: 19

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 0

Фильмы, получившие 2 звезды: 4

Фильмы, получившие 1 звезду: 3

Фильмы, получившие «пулю»: 8

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 3

4 звезды: Александр Довженко, Юлия Солнцева «Поэма о море» (Alexander Dovzhenko, Julia Solntseva *Poem of the Sea*, 1958)



*Борис Андреев в фильме Александра Довженко и Юлии Солнцевой  
«Поэма о море»*

2 звезды: Николас Рэй «Невинные дикари» (Nicholas Ray *The Savage Innocents*, 1960), Джон Хьюстон «Непрощённая» (John Huston *The Unforgiven*, 1960), Стенли Донен «Глубоко в моем сердце» (Stanley Donen *Deep in My Heart*, 1954), Тэй Гар-

нетт «Неотразимая красотка» (Tay Garnett *A Terrible Beauty*, 1960)

«Пуля»: Клод Отан-Лара «Леса любовников» (Claude Autant-Lara *Le bois des amants*, 1960)

НОЯБРЬ, 1960

Количество оцениваемых фильмов: 19

Фильмы, получившие 4 звезды: 2

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 3

Фильмы, получившие 1 звезду: 3

Фильмы, получившие «пулю»: 4

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 5

4 звезды: Кэндзи Мидзогути «Управляющий Сансё» (Kenji Mizoguchi *Sanshō dayū/Sansho the Bailiff*, 1954), Микеланджело Антониони «Приключение» (Michelangelo Antonioni *L'avventura*, 1960)

3 звезды: Джордж Кьюкор «Чертовка в розовом трико» (George Cukor *Heller in Pink Tights*, 1960), Микеланджело Антониони «Дама без камелий» (Michelangelo Antonioni *La signora senza camellie/Lady without Camellias*, 1953), Джордж Кьюкор «Займёмся любовью» (George Cukor *Let's Make Love*, 1960)

2 звезды: Билли Уайлдер «Квартира» (Billy Wilder *The Apartment*, 1960), Ричард Квин «Мы незнакомы, когда встречаемся» (Richard Quine *Strangers When We Meet*, 1960)

1 звезда: Жан Жионо «Крез» (Jean Giono *Crésus*, 1960), Кон Итикава «Ключ» (Kon Ichikawa *Kagi*, 1959)



*Кадр из фильма Микеланджело Антониони «Приключение»*

«Пуля»: Альманах «Французенка и любовь» (*La française et l'amour* — various, 1960)

Воздержался: Майкл Пауэлл «Подглядывающий Том» (Michael Powell *Peeping Tom*, 1960)

ДЕКАБРЬ, 1960

Количество оцениваемых фильмов: 19

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 4

Фильмы, получившие 1 звезду: 1

Фильмы, получившие «пулю»: 10

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 2



3 звезды: Альфред Хичкок «Психо» (Alfred Hitchcock *Psycho*, 1960), Джон Форд «Сержант Ратлидж» (John Ford *Sergeant Rutledge*, 1960)

2 звезды: Бадд Боттичер «Взлёт и падение Легза Даймонда» (Budd Boetticher *The Rise and Fall of Legs Diamond*, 1960), Андре Кайят «Переход через Рейн» (André Cayatte *Le passage du Rhin*, 1960), Ирвинг Лернер «Убийство по контракту» (Irving Lerner *Murder by Contract*, 1958), Витторио Коттафави «Голиаф и дракон» (Vittorio Cottafavi *La vendetta di Ercole/Goliath and the Dragon*, 1960)

«Пуля»: Луи Маль «Зази в метро» (Louis Malle *Zazie dans le métro*, 1960), Анри-Жорж Клузо «Истина» (Henri-Georges Clouzot *La vérité*, 1960), Тони Ричардсон «Оглянись во гневе» (Tony Richardson *Look Back in Anger*, 1959), Марк Робсон «С террасы» (Mark Robson *From the Terrace*, 1960)

ЯНВАРЬ, 1961

Количество оцениваемых фильмов: 18

Фильмы, получившие 4 звезды: 2

Фильмы, получившие 3 звезды: 1

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 7

Фильмы, получившие «пулю»: 5

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 1

4 звезды: Франсуа Трюффо «Стреляйте в пианиста» (François Truffaut *Tirez sur le pianiste/Shoot the Piano Player*, 1960), Луис Бунюэль «Назарин» (Luis Buñuel *Nazarín*, 1959)

3 звезды: Эрвин Лайзер «Моя борьба» (Erwin Leiser *Den blodiga tiden/Mein Kampf*, 1960)

1 звезда: Ингмар Бергман «Девичий источник» (Ingmar Bergman *Jungfrukällan/The Virgin Spring*, 1960)

«Пуля»: Жюльен Дювивье «Бульвар» (Julien Duvivier *Boulevard*, 1960), Марсель Карне «Пустырь» (Marcel Carné *Terrain vague*, 1960)



*Мари Дюбуа и Шарль Азнавур в фильме Франсуа Трюффо  
«Стреляйте в пианиста»*

ФЕВРАЛЬ, 1961

Количество оцениваемых фильмов: 15

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 0

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 5

Фильмы, получившие «пулю»: 6

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 2

2 звезды: Джон Уэйн «Аламо» (John Wayne *The Alamo*, 1960)

1 звезда: Винсенте Миннелли «Колокола звонят» (Vincente Minelli *Bells Are Ringing*, 1960)

«Пуля»: Норман Торог «Не поднимайся на корабль» (Norman Taurog *Don't Give Up the Ship*), Ив Аллегре «Собачьи укусы» (Yves Allegret *Chien de pique*, 1960)

МАРТ, 1961

Количество оцениваемых фильмов: 20

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 0

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 9

Фильмы, получившие «пулю»: 7

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 2

2 звезды: Джозеф Лоузи «Свидание вслепую» (Joseph Losey *Chance Meeting/Blind Date*, 1959), Иосиф Хейфиц «Дама с собачкой» (Josef Heifitz *The Lady with the Dog*, 1959)

1 звезда: Филипп де Брока «Весельчак» (Phillipe de Broca *Le farceur*, 1960), Джон Стёрджес «Великолепная семёрка» (John Sturges *The Magnificent Seven*, 1960), Стэнли Крамер «Пожнёшь бурю» (Stanley Kramer *Inherit the Wind*, 1960)

«Пуля»: Берт Балабан, Стюарт Розенберг «Корпорация «Убийство»» (Burt Balaban, Stuart Rosenberg *Murder Inc.*, 1960), Сидни Люмет «Из породы беглецов» (Sidney Lumet *The Fygitive Kind*, 1960)

Воздержался: Роналд Ним «Мотивы славы» (Ronald Neame *Tunes of Glory*, 1960)

АПРЕЛЬ, 1961

Количество оцениваемых фильмов: 20

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 1

Фильмы, получившие 2 звезды: 5

Фильмы, получившие 1 звезду: 5

Фильмы, получившие «пулю»: 6

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 2

4 звезды: Микеланджело Антониони «Ночь» (Michelangelo Antonioni, *La notte*, 1961)



*Марчело Мастроянни и Жанна Моро  
в фильме Микеланджело Антониони «Ночь»*

3 звезды: Жак Деми «Лола» (Jacques Demy *Lola*, 1961)

2 звезды: Генри Хэтгэуэй «К северу от Аляски» (Henry Hathaway *North to Alaska*, 1960), Клод Бернар-Обер «Трусы живут надеждой» (Claude Bernard-Aubert *Les laches vivent d'espoir*, 1961)

1 звезда: Кон Итикава «Полевые огни» (Kon Ichikawa *Nobi*, 1959), Винсенте Миннелли «Кисмет» (Vincente Minelli *Kismet*, 1955)

«Пуля»: Филип де Брока «Любовник на пять дней» (Phillipe de Broca *L'amant de cinq jours*, 1961), Дэниел Манн «Баттерфилд 8» (Daniel Mann *Butterfield 8*, 1960)

МАЙ, 1961

Количество оцениваемых фильмов: 18

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 3

Фильмы, получившие 1 звезду: 6

Фильмы, получившие «пулю»: 5

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 1

4 звезды: Лукино Висконти «Рокко и его братья» (Luchino Visconti *Rocco e i suoi fratelli/Rocco and his Brothers*, 1960)

3 звезды: Клод Шаброль «Ухажёры» (Claude Chabrol *Les godelureaux*, 1960), Роберто Росселлини «Где свобода?» (Roberto Rossellini *Dov'è la libertà...?/Where is Freedom?*, 1953)

2 звезды: Роберт Маллиган «Великий самозванец» (Robert Mulligan *The Great Imposter*, 1961)



*Ален Делон в фильме Лукино Висконти «Рокко и его братья»*

1 звезда: Джозеф Лоузи «Криминал» (Joseph Losey *The Criminal/The Concrete Jungle*, 1960), Энтони Манн «Чимаррон» (Anthony Mann *Cimarron*, 1960)

«Пуля»: Клод Лелуш «Собственность человека» (Claude Lelouch *Le propre de l'homme*, 1961), Тони Ричардсон «Убежище» (Tony Richardson *Sanctuary*, 1961), Роберт Уайз «Пока не поплывут» (Robert Wise *Until They Sail*, 1957)

Воздержался: Жан Деланнуа «Принцесса Клевская» (Jean Delannoy *La princesse de Clèves*, 1961)

ИЮНЬ, 1961

Количество оцениваемых фильмов: 17

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 4

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 2

Фильмы, получившие «пулю»: 5

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 3

4 звезды: Кэндзи Мидзогути, «Новая повесть о роде Тайра» (Kenji Mizoguchi *Shin heike monogatari/The Sacrilegious Hero*, 1955)

3 звезды: Лукино Висконти «Самая красивая» (Luchino Visconti *Bellissima*, 1951), Жан Руш «Человеческая пирамида» (Jean Rouch *La pyramide humaine*, 1961), Крис Маркер «Описание битвы» (Chris Marker *Description d'un combat*, 1960), Ингмар Бергман «Жажда» (Ingmar Bergman *Törst/Thirst*, 1949)

2 звезды: Александр Астрюк «Добыча для тени» (Alexandre Astruc *La proie pour l'ombre*, 1961), Сэмюэл Фуллер «Происшествие на Саут-Стрит» (Sam Fuller *Pick-Up on South Street*, 1953)

1 звезда: Джон Кассаветес «Тени» (John Cassavetes *Shadows*, 1959), Джон Хьюстон «Неприкаянные» (John Huston *The Misfits*, 1961)

«Пуля»: Джилло Понтекорво «Капо» (Gillo Pontecorvo *Capò*, 1959), Клод Отан-Лара «Да здравствует Генрих IV, да здравствует любовь!» (Claude Autant-Lara *Vive Henri IV... vive l'amour!*, 1960), Роже Вадим, Ж.Д. Тро, Жан Орель «Отпустив поводья» (Roger Vadim, J. D. Trop, Jean Aurel *La Bride sur le cou*, 1961)

Воздержался: Тони Ричардсон «Комедиант» (Tony Richardson *The Entertainer*, 1960)

ИЮЛЬ, 1961

Количество оцениваемых фильмов: 19

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 1

Фильмы, получившие 1 звезду: 5

Фильмы, получившие «пулю»: 5

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 6

3 звезды: Ричард Брукс «Элмер Гантри» (Richard Brooks *Elmer Gantry*, 1960), Отто Премингер «Исход» (Otto Preminger *Exodus*, 1960)

2 звезды: Бен Мэддоу, Сидни Мэйерс, Джозеф Стрик «Дикий глаз» (Ben Maddow, Joseph Strick, Sidney Meyers *The Savage Eye*, 1960)

1 звезда: Карел Рейш «В субботу вечером, в воскресенье утром» (Karel Riesz *Saturday Night and Sunday Morning*, 1960), Винсенте Минелли «Домой с холма» (Vincente Minelli *Home from the Hill*, 1960)

«Пуля»: Анри Кольпи «Столь долгое отсутствие» (Henri Colpi *Une aussi longue absence*, 1961)

Воздержался: Витторио де Сика «Чочара» (Vittorio de Sica *La ciociara/Two Women*, 1960)

АВГУСТ, 1961

Количество оцениваемых фильмов: 18

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 1

Фильмы, получившие 2 звезды: 3

Фильмы, получившие 1 звезду: 3

Фильмы, получившие «пулю»: 7

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 4



3 звезды: Фриц Ланг «1000 глаз доктора Мабузе» (Fritz Lang *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse/The Diabolical Dr. Mabuse*, 1960)

2 звезды: Марсель Мусси «Блюз Сен-Тропе» (Marcel Moussy *St-Tropez Blues*, 1961), Джерри Льюис «Посыльный» (Jerry Lewis *The Bellboy*, 1960), Ирвин Кершнер «Священник для преступников» (Irvin Kershner *Hoodlum Priest*, 1961)

1 звезда: Дэниел Питри «Измюминка на солнце» (Daniel Petrie *A Raisin in the Sun*, 1961), Ежи Кавалерович «Мать Иоанна от ангелов» (Jerzy Kawalerowicz *Matka Joanna od aniolów/Joan of the Angels*, 1961)

«Пуля»: Акира Куросава «Бездомный пес» (Akira Kurosawa *Nora inu/Stray Dog*, 1949)

## СЕНТЯБРЬ, 1961

Количество оцениваемых фильмов: 18

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 1

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 5

Фильмы, получившие «пулю»: 7

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 3

3 звезды: Луис Бунюэль «Девушка» (Luis Buñuel *The Young One*, 1960)

2 звезды: Роберто Росселлини «В Риме была ночь» (Roberto Rossellini *Era notte a Roma*, 1960), Рауль Уолш, Марио Бава «Эсфирь и царь» (Raoul Walsh Mario Bava, *Esther and the King*, 1960)

1 звезда: Роберт Маллиган «Крысиные бега» (Robert Mulligan *The Rat Race*, 1960)

«Пуля»: Роберт Уайз «Долгожданная ночь» (Robert Wise *This Could be the Night*, 1957)

ОКТАБРЬ, 1961

Количество оцениваемых фильмов: 18

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 1

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 5

Фильмы, получившие «пулю»: 6

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 4

3 звезды: Пьер Каст «Мёртвый сезон любви» (Pierre Kast *La morte saison des amours*, 1961)

2 звезды: Жорж Лотнер «Чёрный монокль» (Georges Lautner *Le monocle noir*, 1961), Сэмюэл Фуллер «Другой мир США» (Sam Fuller *Underworld USA*, 1961)

1 звезда: Льюис Майлстоун «11 друзей Оушена» (Lewis Milestone *Ocean's 11*, 1960), Джон Франкенхаймер «Юные дикари» (John Frankenheimer *The Young Savages*, 1961)

«Пуля»: Жан-Габриэль Альбикокко «Девушка с золотыми глазами» (Jean-Gabriel Albicocco *La fille aux yeux d'or*, 1961), Эдгар Улмер «Атлантида» (Edgar Ulmer *L'Atlantide*, 1961)

НОЯБРЬ, 1961

Количество оцениваемых фильмов: 20

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 4

Фильмы, получившие 1 звезду: 3

Фильмы, получившие «пулю»: 5

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 5

4 звезды: Жан-Люк Годар «Женщина есть женщина» (Jean-Luc Godard *Une femme est une femme/A Woman Is a Woman*, 1961)

3 звезды: Марк Донской «Цена человека» (Mark Donskoy *Au prix de sa vie*, 1929), Ален Рене «Прошлым летом в Мариенбаде» (Alain Resnais *L'année dernière à Marienbad/Last Year at Marienbad*, 1961)

### Жан-Клод Бриали и Анна Карина



в фильме Жана-Люка Годара «Женщина есть женщина»

2 звезды: Мишель Девиль «Сегодня вечером или никогда» (Michel Deville *Ce soir ou jamais*, 1961), Жан-Пьер Мельвиль «Леон Морен, священник» (Jean-Pierre Melville *Léon Morin, prêtre*, 1961)

1 звезда: Стенли Кубрик «Спартак» (Stanley Kubrick *Spartacus*, 1960), Джордж Маршалл «Ты не можешь обмануть честного человека» (George Marshall *You Can't Cheat an Honest Man*, 1939)

«Пуля»: Дж. Ли Томпсон «Пушки острова Наварон» (J. Lee Thompson *The Guns of Navarone*, 1961)

ДЕКАБРЬ, 1961

Количество оцениваемых фильмов: 18

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 1

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 4

Фильмы, получившие «пулю»: 4

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 7

3 звезды: Джон Форд «Два всадника» (John Ford *Two Rode Together*, 1961)

2 звезды: Арман Гатти «Ограда» (Armand Gatti *L'enclos*, 1961), Эдгар Морен, Жан Руш «Хроника одного лета» (Edgar Morin, Jean Rouch *Chronique d'un été*, 1961)

1 звезда: Марлон Брандо «Одноглазые валеты» (Marlon Brando *One-Eyed Jack*, 1961), Дон Сигел «Пламенеющая звезда» (Don Siegel *Flaming Star*, 1960), Филип Данн «Одиночка» (Phillip Dunne *Wild in the Country*, 1961)

«Пуля»: Рене Клер «Всё золото мира» (René Clair *Tout l'or du monde*, 1961), Хосе Феррер «Возвращение в Пейтон-Плейс» (José Ferrer *Return to Peyton Place*, 1961)

Воздержался: Жан Деланнуа «Свидание» (Jean Delannoy *Le rendez-vous*, 1961)

МАРТ, 1962

Количество оцениваемых фильмов: 16

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 1

Фильмы, получившие 2 звезды: 4

Фильмы, получившие 1 звезду: 2

Фильмы, получившие «пулю»: 7

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 1

4 звезды: Франсуа Трюффо «Жюль и Джим» (François Truffaut *Jules et Jim/Jules and Jim*, 1961)

*Кадр из фильма Франсуа Трюффо «Жюль и Джим»*



3 звезды: Роберт Россен «Бильярдист» (Robert Rossen *The Hustler*, 1961)

2 звезды: Фрэнк Капра «Леди на один день» (Frank Capra *Lady for a Day*, 1933), Блейк Эдвардс «Завтрак у Тиффани» (Blake Edwards *Breakfast at Tiffany's*, 1961)

«Пуля»: Винсенте Миннелли «Четыре всадника Апокалипсиса» (Vincente Minelli *The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1962), Сидни Люмет «Вид с моста» (Sidney Lumet *Vu du pont/A View from the Bridge*, 1962)

АПРЕЛЬ, 1962

Количество оцениваемых фильмов: 17

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 0

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 4

Фильмы, получившие «пулю»: 5

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 6

2 звезды: Мишель Девиль «Очаровательная лгунья» (Michel Deville *Adorable menteuse*, 1962), Витторио Коттафави «Геркулес покоряет Атлантиду» (Vittorio Cottafavi *Ercole alla conquista di Atlantide/Hercules and the Conquest of Atlantis*, 1961)

1 звезда: Роберт Олдрич «Последний закат» (Robert Aldrich *The Last Sunset*, 1961), Николас Рэй «Царь царей» (Nicholas Ray *King of Kings*, 1961)

«Пуля»: Луи Маль «Частная жизнь» (Louis Malle *Vie privée*, 1962)

МАЙ, 1962

Количество оцениваемых фильмов: 18

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 3

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 6

Фильмы, получившие «пулю»: 6

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 0

4 звезды: Элиа Казан «Великолепие в траве» (Elia Kazan *Splendor in the Grass*, 1961)

3 звезды: Жак Деми — Новелла «Блуд» из альманаха «Семь смертных грехов» (Jacques Demy *Les sept péchés capitaux/The Seven Deadly Sins* — sketch *Lust*, 1961), Жан-Люк Годар — Новелла «Лень» из альманаха «Семь смертных грехов» (Jean-Luc Godard *Les sept péchés capitaux/The Seven Deadly Sins* — sketch *Sloth*, 1961), Роберт Уайз, Джером Роббинс «Вестсайдская история» (Robert Wise Jerome Robbins, *West Side Story*, 1961)

2 звезды: Клод Шаброль — Новелла «Жадность» из альманаха «Семь смертных грехов» (Claude Chabrol *Les sept péchés capitaux/The Seven Deadly Sins* — sketch *Greed*, 1961)

1 звезда: Эдуард Молинарро — Новелла «Гнев» из альманаха «Семь смертных грехов» (Edouard Molinaro *Les sept péchés capitaux/The Seven Deadly Sins* — sketch *Envy*, 1961), Филипп де Брока «Картуш» (Philippe de Broca *Cartouche*, 1961), Джошуа Логан «Фанни» (Joshua Logan *Fanny*, 1961), Делберт Манн «Вернись, моя любовь» (Delbert Mann *Lover Come Back*, 1961)

«Пуля»: Билли Уайлдер «Один, два, три» (Billy Wilder *One, Two, Three*, 1961), Джон Стёрджес «Три сержанта» (John Sturges *Sergeants 3*, 1962)

ИЮНЬ, 1962

Количество оцениваемых фильмов: 16

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 4

Фильмы, получившие «пулю»: 6

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 1

4 звезды: Луис Бунюэль «Виридиана» (Luis Buñuel *Viridiana*, 1961)

*Кадр из фильма Луиса Бунюэля «Виридиана»*



3 звезды: Аньес Варда «Клео с 5 до 7» (Agnès Varda *Cléo de 5 à 7/Cleo from 5 to 7*, 1962), Джон Кассаветес «Слишком поздний блюз» (John Cassavetes *Too Late Blues*, 1961)

2 звезды: Джерри Льюис «Дамский угодник» (Jerry Lewis *The Ladies Man*, 1961), Пьер Паоло Пазолини «Аккатоне» (Pier Paolo Pasolini *Accatone*, 1961)



1 звезда: Жюльен Дювивье «Жаркая комната» (Julien Duvivier *La chambre ardente*, 1962)

ИЮЛЬ, 1962

Количество оцениваемых фильмов: 19

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 7

Фильмы, получившие «пулю»: 7

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 0

4 звезды: Элиа Казан «Дикая река» (Elia Kazan *Wild River*, 1960)

3 звезды: Жан Ренуар «Пришпиленный капрал» (Jean Renoir *Le caporal épinglé*, 1962), Эрик Ромер «Знак льва» (Eric Rohmer *Le signe du lion*, 1962)

2 звезды: Клод Шаброль «Око лукавого» (Claude Chabrol *L'oeil du malin*, 1961)

1 звезда: Сэмюэл Фуллер «Мародеры Меррилла» (Sam Fuller *Merrill's Marauders*, 1962), Хосе Куитеро «Римская весна миссис Стоун» (José Quintero *The Roman Spring of Mrs. Stone*, 1961), Жюль Дассен «Федра» (Jules Dassin *Phaedra*, 1962)

«Пуля»: Джек Клейтон «Невиновные» (Jack Clayton *The Innocents*, 1961), Уильям Уайлер «Детский час» (William Wyler *The Children's Hour*, 1961)

АВГУСТ, 1962

Количество оцениваемых фильмов: 21

Фильмы, получившие 4 звезды: 2

Фильмы, получившие 3 звезды: 3

Фильмы, получившие 2 звезды: 4

Фильмы, получившие 1 звезду: 7

Фильмы, получившие «пулю»: 4

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 1

4 звезды: Клайд Брукман, Бастер Китон «Паровоз «Генерал» (Clyde Bruckman, Buster Keaton *The General*, 1926), Роберто Росселлини «Ванина Ванини» (Roberto Rossellini *Vanina Vanini*, 1961)

3 звезды: Роже Ленар «Встреча в полночь» (Roger Leenhardt *Le rendez-vous de minuit*, 1961), новеллы Анжея Вайды и Франсуа Трюффо из альманаха «Любовь в двадцать лет» (Andrzej Wajda and François Truffaut sketches — *L'amour à vingt ans/Love at Twenty*, 1962)

2 звезды: Гарольд Ллойд «Мир комедии» (Harold Lloyd *Harold Lloyd's World of Comedy*, 1962), Клод Де Живре «Большая голова» (Claude de Givray *Une grosse tête*, 1962)

1 звезда: Стенли Кубрик «Поцелуй убийцы» (Stanley Kubrick *Killer's Kiss*, 1955), Пьетро Джерми «Развод по-итальянски» (Pietro Germi *Divorzio all'italiana/Divorce — Italian Style*, 1961)

Воздержался: Жак Дониоль-Валькроз «С бьющимся сердцем» (Jacques Donoïl-Valcroze *Le coeur battant*, 1960)

ОКТАБРЬ, 1962

Количество оцениваемых фильмов: 20

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 5

Фильмы, получившие 1 звезду: 6

Фильмы, получившие «пулю»: 5

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 1

4 звезды: Юлия Солнцева «Повесть пламенных лет» (Julia Solntseva, *Chronicle of Flaming Years*, 1960)

*Кадр из фильма Юлии Солнцевой «Повесть пламенных лет»*

3 звезды: Микеланджело Антониони «Затмение»



(Michelangelo Antonioni, *L'eclisse*, 1962), новелла Лукино Висконти из альманаха «Бокаччо, 1970» (*Boccaccio, 1970* — sketch Luchino Visconti)

2 звезды: Роджер Корман «Пулемётчик Келли» (Roger Corman *Machine-Gun Kelly*, 1958)

1 звезда: Жан-Луи Ришар «Счастливо, Чарли!» (Jean-Louis Richard *Bonne chance, Charlie*, 1962), Паоло Кавара, Джуальтеро Якопетти, Франко Проспери «Собачий мир» (Paolo Cavara, Gualtero Jacopetti, Franco Prosperì *Mondo Cane*, 1962)

«Пуля»: новелла Федерико Феллини из альманаха «Боккаччо, 1970» (*Boccaccio, 1970* — sketch Federico Fellini, 1962)

НОЯБРЬ, 1962

Количество оцениваемых фильмов: 19

Фильмы, получившие 4 звезды: 2

Фильмы, получившие 3 звезды: 3

Фильмы, получившие 2 звезды: 4

Фильмы, получившие 1 звезду: 3

Фильмы, получившие «пулю»: 5

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 2

4 звезды: Жан-Люк Годар «Жить своей жизнью» (*Jean-Luc Godard Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, 1962), Ингмар Бергман «Как в зеркале» (*Ingmar Bergman Såsom i en spegel/Through a Glass Darkly*, 1961)

3 звезды: Джон Форд «Человек, который застрелил Либерти Вэланса» (*John Ford The Man Who Killed Liberty Valance*, 1962), Жорж Франжю «Тереза Дескейру» (*Georges Franju Therese Desqueyroux*, 1962), Джозеф Лоузи «Ева» (*Joseph Losey Eva*, 1962)

2 звезды: Отто Премингер «Совет и согласие» (*Otto Preminger Advise and Consent*, 1962), Александр Астриук «Воспитание чувств» (*Alexandre Astruc L'éducation sentimentale*, 1962)

«Пуля»: Жюльен Дювивье «Дьявол и десять заповедей» (*Julien Duvivier Le diable et les dix commandements/The Devil and the Ten Commandments*, 1962), Делберт Манн «Этот мех норки» (*Delbert Mann That Touch of Mink*, 1962)

## ДЕКАБРЬ, 1962

Количество оцениваемых фильмов: 19

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 1

Фильмы, получившие 1 звезду: 5

Фильмы, получившие «пулю»: 6

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 2

3 звезды: Сэм Пекинпа «Скачи по высокогорью» (Sam Peckinpaugh *Ride the High Country*, 1962), Ричард Брукс «Сладкоголосая птица юности» (Richard Brooks *Sweet Bird of Youth*, 1962)

2 звезды: Кен Эннакин, Эндрю Мортон, Бернхард Вики «Самый длинный день» (Ken Annakin, Andrew Marton, Bernard Wicki *The Longest Day*, 1962)

1 звезда: Джон Франкенхаймер «Птичник из Алькатраса» (John Frankenheimer *Birdman of Alcatraz*, 1962), Дж. Ли Томпсон «Мыс страха» (J. Lee Thompson *Cape Fear*, 1962)

«Пуля»: Михалис Какояннис «Электра» (Michael Cacoyannis *Ilektra/Electra*, 1962)

## ЯНВАРЬ, 1963

Количество оцениваемых фильмов: 17

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 1

Фильмы, получившие 2 звезды: 1

Фильмы, получившие 1 звезду: 6

Фильмы, получившие «пулю»: 3

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 5

4 звезды: Артур Пенн «Сотворившая чудо» (Arthur Penn *The Miracle Worker*, 1962)

*Кадр из фильма Артура Пенна «Сотворившая чудо»*



3 звезды: Стенли Кубрик «Лолита» (Stanley Kubrick *Lolita*, 1962)

2 звезды: Джон Форд, Генри Хэтэуэй, Джордж Маршалл «Война на Диком Западе» (John Ford, Henry Hathaway, George Marshall *How the West Was Won*, 1962)

1 звезда: Питер Устинов «Билли Бад» (Peter Ustinov *Billy Budd*, 1962), Жорж Лотнер «Глаз в монокле» (Georges Lautner, *L'oeil du monocle*, 1962), Роберт Олдрич «Содом и Гоморра» (Robert Aldrich, *Sodom and Gomorrah*, 1962), Джон Франкенхай-

мер «Манчжурский кандидат» (John Frankenheimer, *The Manchurian Candidate*, 1962)

ФЕВРАЛЬ, 1963

Количество оцениваемых фильмов: 17

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 1

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 6

Фильмы, получившие «пулю»: 2

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 4

4 звезды: Ховард Хоукс «Хатари!» (Howard Hawks *Hatari!*, 1952)

3 звезды: Микеланджело Антониони «Побеждённые» (Michelangelo Antonioni *I vinti*, 1962)



Кадр из фильма Ховарда Хоукса «Хатари!»

2 звезды: Орсон Уэллс «Процесс» (Orson Welles *Le procès/ The Trial*, 1962)

1 звезда: Жан-Поль Ле Шануа «Мандрен» (Jean-Paul Le Chanois *Mandrin*, 1962), Льюис Майлстоун «Мятеж на Баунти» (Lewis Milestone *Mutiny on the Bounty*, 1962), Рене Клер «Четыре истины» (новелла) (*Les quatre vérités* — sketch René Clair, 1962)

«Пуля»: Анатолий Литвак «Пять миль до полуночи» (Anatole Litvak *Le couteau dans la plaie/Five Miles to Midnight*, 1962)

МАРТ, 1963

Количество оцениваемых фильмов: 14

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 2

Фильмы, получившие «пулю»: 3

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 4

4 звезды: Жан-Люк Годар «Маленький солдат» (Jean-Luc Godard *Le petit soldat*, 1963)

3 звезды: Клод Шаброль «Ландрю» (Claude Chabrol *Landru*, 1962), Витторио Де Сета «Бандиты из Оргозоло» (Vittorio de Seta *Banditi a Orgosolo/Bandits a Orgosolo*, 1960)

2 звезды: Эрманно Ольми «Вакантное место» (Ermanno Olmi *Il posto*, 1961), Джерри Льюис «Парень Эрранда» (Jerry Lewis *The Errand Boy*, 1961)

1 звезда: Клод Отан-Лара «Убийца» (Claude Autant-Lara *Le meurtrier*, 1963)



«Пуля»: Андре Кайят «Меч и весы» (André Cayatte *Le glaive et la balance/The Sword and the Balance*, 1963)

АПРЕЛЬ, 1963

Количество оцениваемых фильмов: 14

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 4

Фильмы, получившие «пулю»: 2

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 2

3 звезды: Жан Орель «14–18» (Jean Aurel *14–18*, 1963), Жак Деми «Залив ангелов» (Jacques Demy *La baie des anges/Bay of Angels*, 1963)

2 звезды: Франческо Рози «Сальваторе Джулиано» (Francesco Rosi, *Salvatore Giuliano*, 1961), Пьер Этекс «Вздыхатель» (Pierre Étaix, *Le soupirant*, 1962)

1 звезда: Клод Шаброль «Офелия» (Claude Chabrol *Ophélie*, 1962), Филип Ликок «Любовник войны» (Phillip Leacock *The War Lover*, 1962)

МАЙ, 1963

Количество оцениваемых фильмов: 17

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 0

Фильмы, получившие 2 звезды: 4

Фильмы, получившие 1 звезду: 7

Фильмы, получившие «пулю»: 5

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 0

4 звезды: Робер Брессон «Процесс Жанны д'Арк» (Robert Bresson *Procès de Jeanne d'Arc/Trial of Joan of Arc*, 1962)



*Кадр из фильма Робера Брессона «Процесс Жанны д'Арк»*

2 звезды: Тони Ричардсон «Вкус мёда» (Tony Richardson *A Taste of Honey*, 1961), Фрэнк Тэшлин «Это всего лишь деньги» (Frank Tashlin *It's Only Money*, 1962), Джон Франкенхаймер «Всё рушится» (John Frankenheimer *All Fall Down*, 1962)

1 звезда: Роберт Уайз «Двое на качелях» (Robert Wise *Two for the Seesaw*, 1962), Дэвид Лин «Лоуренс Аравийский» (David Lean *Lawrence of Arabia*, 1962), Теренс Янг «Доктор Но» (Terence Young *Dr. No*, 1962)

«Пуля»: Анри Вернёй «Мелодия из подвала» (Henri Verneuil *Mélodie en sous-sol*, 1963), Рене Клеман «День и час» (René Clément *Le jour et l'heure*, 1963), Ален Роб-Грийе «Бессмертная» (Alain Robbe-Grillet *L'immortelle*, 1963)

## ИЮНЬ, 1963

Количество оцениваемых фильмов: 15

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 1

Фильмы, получившие 1 звезду: 6

Фильмы, получившие «пулю»: 5

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 0

4 звезды: Луис Бунюэль «Ангел-истребитель» (Luis Buñuel *El Ángel exterminador/The Exterminating Angel*, 1962)

3 звезды: Роман Полански «Нож в воде» (Roman Polanski *Nóż w wodzie/Knife in the Water*, 1962), Никос Папатакис «Бездны» (Nico Papatakis *Les abysses*, 1963)

2 звезды: Крис Маркер «Прекрасный май» (Chris Marker *Le joli mai*, 1963)

1 звезда: Фредерик Россиф «Умереть в Мадриде» (Frédéric Rossif *Mourir à Madrid*, 1963), Ральф Нельсон «Реквием по тяжеловесу» (Ralph Nelson *Requiem for a Heavyweight*, 1962), Джошуа Логан «Длинная история» (Joshua Logan *Tall Story*, 1960)

## ИЮЛЬ, 1963

Количество оцениваемых фильмов: 20

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 4

Фильмы, получившие 1 звезду: 8

Фильмы, получившие «пулю»: 4

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 1

4 звезды: Жан-Люк Годар «Карabinieri» (Jean-Luc Godard *Les carabiniers*, 1963)



*Кадр из фильма Жана-Люка Годара «Карabinieri»*

3 звезды: Федерико Феллини «8 1/2» (Federico Fellini *8 1/2*, 1963), Михаил Ромм «Девять дней одного года» (Mikhail Romm, *Nine Days of One Year*, 1961)

2 звезды: Клод Отан-Лара «Не убий» (Claude Autant-Lara *Tu ne tueras point*, 1961), Роберт Олдрич «Что случилось с Бэби Джейн?» (Robert Aldrich *What Ever Happened to Baby Jane?*, 1962)

1 звезда: Линдсей Андерсон «Такова спортивная жизнь» (Lindsay Anderson *This Sporting Life*, 1963), Сергей Юткевич «Баня» (Sergei Yutkevich *The Bathhouse*, 1961), Роберт Маллиган «Убить пересмешника» (Robert Mulligan *To Kill a Mockingbird*, 1962)

«Пуля»: Николас Рэй «55 дней в Пекине» (Nicholas Ray *55 Days to Peking*, 1963)

## АВГУСТ, 1963

Количество оцениваемых фильмов: 15

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 1

Фильмы, получившие 2 звезды: 3

Фильмы, получившие 1 звезду: 5

Фильмы, получившие «пулю»: 2

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 4

3 звезды: Луис Бунюэль «Грозовой перевал/Бездны страсти» (Luis Buñuel *Abismos de pasión/Wuthering Heights*, 1954)

2 звезды: Дино Ризи «Обгон» (Dino Risi *Il sorpasso*, 1962)

1 звезда: Лукино Висконти «Леопард» (Luchino Visconti *Il gattopardo/The Leopard*, 1963), Винсенте Миннелли «Две недели в другом городе» (Vincente Minelli *Two Weeks in Another Town*, 1962)

## СЕНТЯБРЬ, 1963

Количество оцениваемых фильмов: 17

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 3

Фильмы, получившие «пулю»: 4

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 5

4 звезды: Джордж Кьюкор «Доклад Чэпмена» (George Cukor *The Chapman Report*, 1962)

3 звезды: Харольд Медфорд «Мерилин» (Harold Medford *Marilyn*, 1963), Бертран Блие «Гитлер? Не знаю такого» (Bertrand Blier *Hitler, connais pas*, 1963)

2 звезды: Джек Гарфейн «Дикая штучка» (Jack Garfein *Something Wild*, 1961), Фрэнк Тэшлин «Холостяцкая квартира» (Frank Tashlin *Bachelor Flat*, 1962)

1 звезда: Масаки Кобаяси «Харакири» (Masaki Kobayashi *Seppuku/Harakiri*, 1962)

«Пуля»: Джон Хьюстон «Список Эдриана Мессенджера» (John Huston *The List of Adrian Messenger*, 1963)

ОКТАБРЬ, 1963

Количество оцениваемых фильмов: 18

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 1

Фильмы, получившие 2 звезды: 3

Фильмы, получившие 1 звезду: 8

Фильмы, получившие «пулю»: 3

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 2

4 звезды: Альфред Хичкок «Птицы» (Alfred Hitchcock *The Birds*, 1963)



*Кадр из фильма Альфреда Хичкока «Птицы»*

3 звезды: Крис Маркер «Да, Куба!» (Chris Marker *Cuba Sí!*, 1961)

1 звезда: Фрэнк Тэшлин «Человек из «Диннер-клуба»» (Frank Tashlin *The Man from the Diners Club*, 1963), Джон Стёрджес «Великий побег» (John Sturges *The Great Escape*, 1963)

«Пуля»: Лесли Х. Мартинсон «PT-109» (Leslie Martinson *PT-109*, 1963), Делберт Манн «Орлиная стая» (Delbert Mann *A Gathering of Eagles*, 1963)

**НОЯБРЬ, 1963**

Количество оцениваемых фильмов: 18

Фильмы, получившие 4 звезды: 2

Фильмы, получившие 3 звезды: 3

Фильмы, получившие 2 звезды: 1

Фильмы, получившие 1 звезду: 4

Фильмы, получившие «пулю»: 4

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 4

4 звезды: Жак Розье «Прощай, Филиппина» (Jacques Rozier *Adieu Philippine*, 1962), Ален Рене «Мюриель» (Alain Resnais *Muriel ou Le temps d'un retour*, 1963)



*Кадр из фильма Жака Розье «Прощай, Филиппина»*

3 звезды: Джон Форд «Риф Донована» (John Ford *Donovan's Reef*, 1963), Пьер Каст «Португальские каникулы» (Pierre Kast *Les vacances portugaises*, 1963), Билли Уайлдер «Нежная Ирма» (Billy Wilder *Irma La Douce*, 1963)



2 звезды: Клод Отан-Лара «Кубышка Жозефы» (Claude Autant-Lara *Le magot de Josefa*, 1963)

1 звезда: Луи Маль «Блуждающий огонёк» (Louis Malle *Le feu follet*, 1963), Мартин Ритт «Хад» (Martin Ritt, *Hud*, 1963), Дуглас Сирк «Всё, что дозволено небесам» (Douglas Sirk *All That Heaven Allows*, 1955)

«Пуля»: Жан-Пьер Мельвиль «Старший Фершо» (Jean-Pierre Melville *L'aîné des Ferchaux*, 1963), Анри Кольпи «Кодин» (Henri Colpi *Codine*, 1963), Ив Аллегре «Жерминаль» (Yves Allegret, *Germinal*, 1963)

ДЕКАБРЬ, 1963 — ЯНВАРЬ, 1964

Количество оцениваемых фильмов: 21

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 1

Фильмы, получившие 2 звезды: 4

Фильмы, получившие 1 звезду: 5

Фильмы, получившие «пулю»: 6

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 4

4 звезды: Джерри Льюис «Чокнутый профессор» (Jerry Lewis *The Nutty Professor*, 1963)

3 звезды: Вильгот Шёман «Любовница» (Vilgot Sjöman, *Älskarinnan/The Swedish Mistress*, 1962)

2 звезды: Франческо Рози «Руки над городом» (Francesco Rosi *Le mani sulla città/Hands Over the City*, 1963), Эд Эмшвиллер, Адольфас Мекас «Аллилуйя, холмы!» (Ed Emshwiller, Adolfas Mekas *Hallelujah the Hills!*, 1963), Сатьятжит Рей «Мир Апу» (Satyajit Ray *Apur Sansar/The World of Apu*, 1959)

1 звезда: Валерио Дзурлини «Семейная хроника» (Valerio Zurlini *Cronaca familiare/Journal intime*, 1962), Андрей Тарковский «Иваново детство» (Andrei Tarkovsky *My Name Is Ivan*, 1962), Марсель Офюльс «Банановая кожура» (Marcel Ophuls *Peau de banane*, 1963)

«Пуля»: Джозеф Лео Манкевич «Клеопатра» (Joseph L. Mankiewicz *Cleopatra*, 1963), Витторио де Сика «Затворники Альтоны» (Vittorio de Sica *I sequestrati di Altona/The Condemned of Altoona*, 1962), Жюльен Дювивье «Мороз по коже» (Julien Duvivier *Chair de poule*, 1963)

#### ФЕВРАЛЬ, 1964

Количество оцениваемых фильмов: 18

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 0

Фильмы, получившие 2 звезды: 3

Фильмы, получившие 1 звезду: 3

Фильмы, получившие «пулю»: 6

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 5

4 звезды: Жан-Люк Годар «Презрение» (Jean-Luc Godard *Le mépris/Contempt*, 1963)

2 звезды: Стэнли Крамер «Это безумный, безумный, безумный, безумный мир» (Stanley Kramer *It's a Mad, Mad, Mad World*, 1963), Стенли Донен «Шарада» (Stanley Donen *Charade*, 1963)

1 звезда: Жорж Лотнер «Дядюшки-гангстеры» (Georges Lautner *Les tontons flingueurs*, 1963), Отто Премингер «Кардинал» (Otto Preminger *The Cardinal*, 1963)

«Пуля»: Джозеф Стрик «Балкон» (Joseph Strick *The Balcony*, 1963), Тони Ричардсон «Том Джонс» (Tony Richardson *Tom Jones*, 1963)

МАРТ, 1964

Количество оцениваемых фильмов: 20

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 8

Фильмы, получившие «пулю»: 1

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 7

3 звезды: Жорж Франжю «Жюдекс» (Georges Franju *Judex*, 1963), Джордж Сидни «Пока, пташка» (George Sidney *Bye-Bye Birdie*, 1963)

1 звезда: Андре Кайят «Супружеская жизнь» (André Cayatte *La vie conjugale*, 1963)

«Пуля»: Дж. Ли Томпсон «Короли Солнца» (J. Lee Thompson *Kings of the Sun*, 1963)

АПРЕЛЬ, 1964

Количество оцениваемых фильмов: 22

Фильмы, получившие 4 звезды: 2

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 2

Фильмы, получившие 1 звезду: 9

Фильмы, получившие «пулю»: 5

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 2

4 звезды: Жак Деми «Шербургские зонтики» (Jacques Demy *Les parapluies de Cherbourg/The Umbrellas of Cherbourg*, 1964), Луис Бунюэль «Дневник горничной» (Luis Buñuel *Le journal d'une femme de chambre/Diary of a Chambermaid*, 1964)



*Кадр из фильма Жака Деми «Шербургские зонтики»*

3 звезды: Марк Донской «Фома Гордеев» (Mark Donskoy *Gordeyev Family*, 1959), Гай Грин «Свет на площади» (Guy Green *Light in the Piazza*, 1962)

2 звезды: Блейк Эдвардс «Розовая пантера» (Blake Edwards *The Pink Panther*, 1963)

1 звезда: Ежи Кавалерович «Загадочный пассажир» (Jerzy Kawalerowicz *Pociąg/Night Train*, 1959), Филипп де Брока «Человек из Рио» (Philippe de Broca *L'homme de Rio/That Man from Rio*, 1963), Кристиан-Жак «Чёрный тюльпан» (Christian-Jaque

*Le tulip noire*, 1964), Роберт Уайз «Логово дьявола» (Robert Wise *The Haunting*, 1963)

«Пуля»: Карл Формен «Победители» (Carl Foreman *The Victors*, 1963)

МАЙ, 1964

Количество оцениваемых фильмов: 22

Фильмы, получившие 4 звезды: 2

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 3

Фильмы, получившие 1 звезду: 3

Фильмы, получившие «пулю»: 6

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 6

4 звезды: Джозеф Лоузи «Слуга» (Joseph Losey *The Servant*, 1963), Ингмар Бергман «Молчание» (Ingmar Bergman *Tystnaden/The Silence*, 1963)



Кадр из фильма Джозефа Лоузи «Слуга»

3 звезды: Мишель Бро, Марсель Карьер, Пьер Перро «Для остального мира» (Michel Brault, Marcel Carrière, Pierre Perrault *Pour la suite du monde*, 1963), Роберт Олдрич «Четверо из Техаса» (Robert Aldrich *Four for Texas*, 1963)

2 звезды: Жан Руш «Наказание» (Jean Rouch *La punition*, 1962), Джон Франкенхаймер «Семь дней в мае» (John Frankenheimer *Seven Days in May*, 1964)

«Пуля»: Теренс Янг «Из России с любовью» (Terence Young *From Russia with Love*, 1963)

ИЮНЬ, 1964

Количество оцениваемых фильмов: 24

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 4

Фильмы, получившие 2 звезды: 6

Фильмы, получившие 1 звезду: 4

Фильмы, получившие «пулю»: 6

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 3

3 звезды: Крис Маркер «Взлётная полоса» (Chris Marker *La jetée*, 1962 (к/м)), Стенли Кубрик «Доктор Стрэнджлав» (Stanley Kubrick *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1963), Эрманно Ольми «Женихи» (Ermanno Olmi *I fidanzati/The Fiancés*, 1963), Джек Клейтон «Пожиратель тыкв» (Jack Clayton *The Pumpkin Eater*, 1964)

2 звезды: Фрэнк Тэшлин «Кто позаботится о магазине?» (Frank Tashlin *Who's Minding the Store?*, 1963), Абель Ганс «Сирано и Д'Артаньян» (Abel Gance *Cyrano et d'Artagnan/Cyrano and D'Artagnan*, 1964), Жорж Лотнер «Игра в ящик» (Georges Lautner *Des pissenlits par la racine*, 1964)

1 звезда: Энтони Манн «Падение Римской империи» (Anthony Mann *The Fall of the Roman Empire*, 1964), Витторио Де Сика «Вчера, сегодня, завтра» (Vittorio de Sica *Ieri, oggi, domani/Yesterday, Today, and Tomorrow*, 1963)

«Пуля»: Марк Робсон «Приз» (Mark Robson *The Prize*, 1963), Питер Гленвилл «Беккет» (Peter Glenville *Becket*, 1964)

ИЮЛЬ, 1964

Количество оцениваемых фильмов: 23

Фильмы, получившие 4 звезды: 3

Фильмы, получившие 3 звезды: 4

Фильмы, получившие 2 звезды: 5

Фильмы, получившие 1 звезду: 3

Фильмы, получившие «пулю»: 4

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 4

4 звезды: Джон Форд «Погонщик фургона» (John Ford *Wagonmaster*, 1950), Элиа Казан «Америка, Америка» (Elia Kazan *America, America*, 1963), Жан Орель «Битва за Францию» (Jean Aurel *La bataille de France*, 1964)

3 звезды: «Трое негодяев в скрытой крепости» (Akira Kurosawa *Kakushi-toride no san-akunin/The Hidden Fortress*, 1958), Джанфранко Де Бозио «Террорист» (Gianfranco De Bosio *Il terrorista/The Terrorist*, 1963), Франсуа Трюффо «Нежная кожа» (François Truffaut *La peau douce*, 1964), Джон Хьюстон «Фрейд» (John Huston *Freud*, 1962)

2 звезды: Фрэнк Перри «Дэвид и Лиза» (Frank Perry *David and Lisa*, 1962), Франклин Дж. Шаффнер «Самый достойный» (Franklin Schaffner *The Best Man*, 1964), Ральф Нельсон «Солдат под дождём» (Ralph Nelson *Soldier in the Rain*, 1963)

1 звезда: Нанабхай Бхатт «Самсон» (Nanabhai Bhatt *Samson*, 1964)

«Пуля»: Рене Клеман «Хищники» (René Clement *Les félins*, 1964)

#### АВГУСТ-СЕНТЯБРЬ, 1964

Количество оцениваемых фильмов: 24

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 0

Фильмы, получившие 2 звезды: 1

Фильмы, получившие 1 звезду: 2

Фильмы, получившие «пулю»: 6

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 13

4 звезды: Жан-Люк Годар «Банда аутсайдеров» (Jean-Luc Godard *Bande à part*, 1964)

2 звезды: Ричард Квин «Париж, когда там жара» (Richard Quine *Paris When It Sizzles*, 1964)

1 звезда: Ален Жессюа «Жизнь наизнанку» (Alain Jessua *La vie à l'envers*, 1964), Пьетро Джерми «Соблазненная и покинутая» (Pietro Germi *Sedotta e abbandonata/Seduced and Abandoned*, 1963)

#### ОКТЯБРЬ, 1964

Количество оцениваемых фильмов: 20

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 4

Фильмы, получившие 1 звезду: 3

Фильмы, получившие «пулю»: 5



Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 6

3 звезды: Ховард Хоукс «Любимый спорт мужчин?» (Howard Hawks *Man's Favorite Sport?*, 1964), Рауль Уолш «Далёкий клич трубы» (Raoul Walsh *A Distant Trumpet*, 1964)

2 звезды: Джордж Рой Хилл «Мир Генри Ориента» (Georges Roy Hill *The World of Henry Orient*, 1964), альманах «Самые прекрасные мошенники на свете» (sketch film — *Les plus belles escroqueries du monde*, 1964)

1 звезда: Ларри Пирс «Раз — картошка, два — картошка» (Larry Peerce *One Potato, Two Potato*, 1964)

«Пуля»: Жюль Дассен «Топкапи» (Jules Dassin *Topkapı*, 1964)

Воздержался: Жан Деланнуа «Странная дружба» (Jean Delannoy *Les Amitiés particulières*, 1964)

## НОЯБРЬ, 1964

Количество оцениваемых фильмов: 23

Фильмы, получившие 4 звезды: 2

Фильмы, получившие 3 звезды: 3

Фильмы, получившие 2 звезды: 4

Фильмы, получившие 1 звезду: 5

Фильмы, получившие «пулю»: 6

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 3

4 звезды: Ширли Кларк «Параллельный мир» (Shirley Clarke *The Cool World*, 1964), Ингмар Бергман «Не говоря о всех этих женщинах» (Ingmar Bergman *För att inte tala om alla dessa kvinnor/All These Women*, 1964)

3 звезды: Луиджи Коменчини «Невеста Бубе» (Luigi Comencini *La ragazza di Bube/Bebo's Girl*, 1963), Джозеф Лоузи «Проклятые» (Joseph Losey *The Damned*, 1963), Эрманно Ольми «Время остановилось» (Ermanno Olmi *Il tempo si è fermato/Time Stood Still*, 1959)



Афиша к фильму Ширли Кларк «Параллельный мир»

2 звезды: Жак-Ив Кусто «Мир без солнца» (Jacques-Yves Cousteau *Le monde sans soleil/World Without Sun*, 1964), Ричард Лестер «Вечер трудного дня» (Richard Lester *A Hard Day's Night*, 1964), Роберт Маллиган «Любовь с подходящим незнакомцем» (Robert Mulligan *Love with a Proper Stranger*, 1963)

1 звезда: Джон Франкенхаймер «Поезд» (John Frankenheimer *The Train*, 1964), Алан Кавалье «Непокорённый» (Alan Cavalier *L'insoumis*, 1964)

ЯНВАРЬ, 1965

Количество оцениваемых фильмов: 25

Фильмы, получившие 4 звезды: 2

Фильмы, получившие 3 звезды: 3

Фильмы, получившие 2 звезды: 5

Фильмы, получившие 1 звезду: 2

Фильмы, получившие «пулю»: 4

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 9

4 звезды: Микеланджело Антониони «Красная пустыня» (Michelangelo Antonioni *Il deserto rosso/The Red Desert*, 1964), Альфред Хичкок «Марни» (Alfred Hitchcock *Marnie*, 1964)



Кадр из фильма Альфреда Хичкока «Марни»

3 звезды: Джон Хьюстон «Ночь Игуаны» (John Huston *The Night of the Iguana*, 1964), Джон Форд «Осень шайеннов» (John Ford *Cheyenne Autumn*, 1964), Анджей Мунк «Пассажирика» (Andrzej Munk *Pasazerka/The Passenger*, 1963)

2 звезды: Джерри Льюис «Пэтси» (Jerry Lewis *The Patsy*, 1964), Сергей Герасимов «Тихий Дон» (Sergei Gerasimov *And Quiet Flows the Don*, 1957), Клод Шаброль «Тигр любит свежую плоть» (Claude Chabrol *Le tigre aime la chair fraiche/The Tiger Likes Fresh Meat*, 1964)

1 звезда: Дон Сигел «Убийцы» (Don Siegel, *The Killer*, 1964), Роже Вадим «Карусель» (Roger Vadim *La ronde*, 1964)

Воздержался: Фред Циннеман «Се конь блед» (Fred Zinneman *Behold a Pale Horse*, 1964)

## ФЕВРАЛЬ, 1965

Количество оцениваемых фильмов: 26

Фильмы, получившие 4 звезды: 2

Фильмы, получившие 3 звезды: 0

Фильмы, получившие 2 звезды: 5

Фильмы, получившие 1 звезду: 3

Фильмы, получившие «пулю»: 2

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 14

4 звезды: Жан-Люк Годар «Замужняя женщина» (Jean-Luc Godard *Une femme mariée/A Married Woman*, 1964), Карл Теодор Дрейер «Гертруда» (Carl Theodore Dreyer *Gertrud*, 1964)

2 звезды: Георгий Данелия «Я шагаю по Москве» (Georgi Daneliya *I Step Through Moscow*, 1963), Жорж Лотнер «Барбузы» (Georges Lautner *Les Barbouzes*, 1964)

1 звезда: Витторио де Сика «Брак по-итальянски» (Vittorio de Sica *Matrimonio all'italiana/Marriage Italian-Style*, 1964)

Воздержался: Джордж Кьюкор «Моя прекрасная леди» (George Cukor *My Fair Lady*, 1964)

МАРТ, 1965

Количество оцениваемых фильмов: 28

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 5

Фильмы, получившие 2 звезды: 6

Фильмы, получившие 1 звезду: 5

Фильмы, получившие «пулю»: 6

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 5

4 звезды: Роберт Россен «Лилит» (Robert Rossen *Lilith*, 1964)



*Кадр из фильма Роберта Россена «Лилит»*

3 звезды: Пьер Этекс «Йойо» (Pierre Étaix *YoYo*, 1965), Билли Уайлдер «Поцелуй меня, глупенький» (Billy Wilder *Kiss Me, Stupid*, 1964), Луис Гарсия Берланга «Палач» (Luis García Berlanga *El verdugo/Not on Your Life*, 1963), Палле Кьерульф-Шмидт «Уик-энд» (Palle Kjørulff-Schmidt *Weekend*, 1962), Эндрю Мортон «Тонкая красная линия» (Andrew Marton *The Thin Red Line*, 1964)

2 звезды: Жан-Луи Ришар «Мата Хари» (Jean-Luis Richard *Mata Hari, agent H21*, 1964)

1 звезда: Жан Орель «По любви» (Jean Aurel *De l'amour*, 1964)

«Пуля»: Мартин Ритт «Гнев» (Martin Ritt *The Outrage*, 1964), Гай Хэмилтон «Голдфингер» (Guy Hamilton *Goldfinger*, 1964)

## МАЙ-ИЮНЬ, 1965

Количество оцениваемых фильмов: 27

Фильмы, получившие 4 звезды: 2

Фильмы, получившие 3 звезды: 2

Фильмы, получившие 2 звезды: 4

Фильмы, получившие 1 звезду: 4

Фильмы, получившие «пулю»: 7

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 8

4 звезды: Жан-Люк Годар «Альфавиль» (Jean-Luc Godard *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965), Ингмар Бергман «Причастие» (Ingmar Bergman *Nattvardsgästerna/Winter Light*, 1962)

3 звезды: Пьер Шендёрфер «317-й взвод» (Pierre Schoendoerffer *La 317ème section*, 1965), Клод Отан-Лара «Дневник женщины в белом» (Claude Autant-Lara *Journal d'une femme en blanc*, 1965)

2 звезды: Жорж Франжю «Самозванец Томá» (Georges Franju *Thomas l'imposteur/Thomas the Imposter*, 1964), Ричард Квин «Как пришить свою женушку» (Richard Quine *How to Murder Your Wife*, 1964)

1 звезда: Роберт Олдрич «Тише... тише, милая Шарлотта» (Robert Aldrich *Hush, Hush Sweet Charlotte*, 1964)

«Пуля»: Сэм Пекинпа «Майор Данди» (Sam Peckinpah *Major Dundee*, 1964), Дж. Ли Томпсон «Джон Голдфарб, пожалуйста, иди домой!» (J. Lee Thompson *John Goldfarb, Please Come Home!*, 1965)

АВГУСТ, 1965

Количество оцениваемых фильмов: 20

Фильмы, получившие 4 звезды: 0

Фильмы, получившие 3 звезды: 1

Фильмы, получившие 2 звезды: 4

Фильмы, получившие 1 звезду: 6

Фильмы, получившие «пулю»: 6

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 3

3 звезды: Роберт Маллиган «Малыш, дождь должен пойти» (Robert Mulligan *Baby, The Rain Must Fall*, 1965)

2 звезды: Александр Маккендрик «Ураган над Ямайкой» (Alexander Mackendrick *A High Wind in Jamaica*, 1965), Ричард Лестер «Сноровка и как её приобрести» (Richard Lester *The Knack... and How to Get It*, 1965)

1 звезда: Джордж Ситон «36 часов» (George Seaton *36 Hours*, 1965), Расселл Раус «Жить в доме — не значит жить дома» (Russell Rouse *A House Is Not a Home*, 1964), Дон Сигел «Висельник» (Don Siegel *The Hanged Man*, 1964)

«Пуля»: Дуглас Хэйс «Котёнок с кнутом» (Douglas Heyes *Kitten With a Whip*, 1964), Берт Кеннеди «Пропойцы» (Burt Kennedy *The Rounders*, 1965)

Воздержался: Эдвард Людвиг «Оружейный сокол» (Edward Ludwig *The Gun Hawk*, 1963)

## СЕНТЯБРЬ, 1965

Количество оцениваемых фильмов: 25

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 1

Фильмы, получившие 2 звезды: 6

Фильмы, получившие 1 звезду: 4

Фильмы, получившие «пулю»: 8

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 5

4 звезды: Джек Кардиф, Джон Форд «Юный Кэссиди» (Jack Cardiff, John Ford, *Young Cassidy*, 1965)

3 звезды: Клод де Живре «Любовь в цепях» (Claude de Givray *L'amour à la chaîne*, 1965)

2 звезды: Клод Шаброль «Мари-Шанталь против доктора Ха» (Claude Chabrol *Marie-Chantal contre le docteur Kha*, 1965), Джордж Сидни «Да здравствует Лас-Вегас» (George Sidney *Viva Las Vegas*, 1964), Ричард Квин «Секс и незамужняя девушка» (Richard Quine *Sex and the Single Girl*, 1964), Клод Берри, Бертран Тавернье «Поцелуи» (Claude Berri, Bertrand Tavernier *Les baisers* — sketch film, 1964)



1 звезда: Клод де Живре «Жениться и выиграть» (Claude de Givray *Un mari à prix fixe*, 1965)

«Пуля»: Кон Итикава «Олимпиада в Токио» (Kon Ichikawa *Tôkyô orimpikku/Tokyo Olympiades*, 1965), Фрэнк Синатра «Никто. Но храбрый» (Frank Sinatra *None but the Brave*, 1965), Марк Робсон «Экспресс фон Райена» (Mark Robson *Von Ryan's Express*, 1965)

Воздержался: Жан Деланнуа «Двухспальная кровать» (Jean Delannoy *Le lit à deux places*, 1965)

СЕНТЯБРЬ, 1966

Количество оцениваемых фильмов: 23

Фильмы, получившие 4 звезды: 1

Фильмы, получившие 3 звезды: 0

Фильмы, получившие 2 звезды: 3

Фильмы, получившие 1 звезду: 5

Фильмы, получившие «пулю»: 2



Кадр из фильма Джона Форда «Семь женщин»

Количество фильмов, от оценивания которых Риветт воздержался: 12

4 звезды: Джон Форд «Семь женщин» (John Ford *Seven Women*, 1966)

2 звезды: Рауль Уолш «Ревущие двадцатые» (Raoul Walsh *The Roaring Twenties*, 1939), Ральф Нельсон «Дуэль у Дьябло» (Ralph Nelson *Duel at Diablo*, 1966)

1 звезда: Стенли Донен «Арабеск» (Stanley Donen *Arabesque*, 1966), Сидни Поллак «Тонкая нить» (Sydney Pollack *The Slender Thread*, 1965), Антонио Пьетранджели «Я её хорошо знал» (Antonio Petrangeli *Io la conosco bene/I Knew Her Well*, 1965)

«Пуля»: Расселл Раус «Оскар» (Russell Rouse *The Oscar*, 1966), Борис Сагал «Счастлив с девушкой» (Boris Sagal *Girl Happy*, 1965)

*Перевод с английского Алексея Тютюкина и Марины Радовелюк*

### **Jacques Rivette on «Le conseil des dix»**

Компиляция из номеров *Cahiers du cinéma* с ноября 1955 года по сентябрь 1966 года выполнена Джозефом Коппола

Доступ к оригиналу:

<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/conseil.html>

## Лучшие фильмы года — выбор *Cahiers du cinéma*<sup>245</sup>

### Лучшие фильмы 1955 года (*Cahiers du cinéma*, № 56, февраль 1956)

1. Роберто Росселлини «Путешествие в Италию» (Roberto Rossellini *Viaggio in Italia*, 1953)
2. Карл Теодор Дрейер «Слово» (Carl Theodore Dreyer *Ordet*, 1955)
3. Роберт Олдрич «Большой нож» (Robert Aldrich *The Big Knife*, 1955)
4. Макс Офюльс «Лола Монте» (Max Ophuls *Lola Montès*, 1955)
5. Альфред Хичкок «Окно во двор» (Alfred Hitchcock *Rear Window*, 1954)
6. Александр Астриук «Дурные встречи» (Alexander Astruc *Les mauvaises rencontres*, 1955)
7. Федерико Феллини «Дорога» (Federico Fellini *La strada*, 1954)
8. Джозеф Л. Манкевич «Босоногая графиня» (Joseph L. Mankiewicz *The Barefoot Contessa*, 1954)
9. Николас Рэй «Джонни Гитар» (Nicholas Ray *Johnny Guitar*, 1954)
10. Роберт Олдрич «Целуй меня насмерть» (Robert Aldrich *Kiss Me, Deadly*, 1955)

---

<sup>245</sup> Раздел дополнен информацией, взятой из книг *Cahiers du Cinéma: The 1950's Neo-Realism, Hollywood, New Wave* (1985) и *Cahiers du Cinéma: 1960–1968 New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood* (1986) под редакцией Джима Хильяра (*Jim Hillier*) для понимания общей ситуации определением лучших фильмов в *Cahiers du cinéma* и сравнения с частным мнением Жака Риветта — примечание Алексея Тюткина.

11. Хуан Антонио Бардем «Смерть велосипедиста» (J. A. Bardem *Muerte de un ciclista/Death of a Cyclist*, 1955)
12. Альфред Хичкок «Поймать вора» (Alfred Hitchcock *To Catch a Thief*, 1954)
13. Жюль Дассен «Мужские разборки» (Jules Dassin *Du rififi chez les hommes*, 1955)
14. Герберт Дж. Биберман «Соль Земли» (Herbert J. Biberman *Salt of the Earth*, 1953)
15. Бенито Алазраки «Корни» (Benito Alazraki *Raíces*, 1955)
16. Роберт Олдрич «Апач» (Robert Aldrich *Apache*, 1954)
17. Жан Ренуар «Французский канкан» (Jean Renoir *French Cancan*, 1955)
18. «Школьные джунгли» (Richard Brooks *The Blackboard Jungle*, 1955)
19. Федерико Феллини «Белый шейх» (Federico Fellini *Lo sceicco bianco/The White Shiek*, 1952)
20. Жорж Рукье «Кровь и свет» (Georges Rouquier *Sangre y luces*, 1955)

### **Лучшие фильмы 1956 года**

**(Cahiers du cinéma, № 68, февраль 1957)**

1. Робер Брессон «Приговоренный к смерти бежал, или Дух веет, где хочет» (Robert Bresson *Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut*, 1956)
2. Жан Ренуар «Елена и её мужчины» (Jean Renoir *Elena et les hommes/Elena and Her Men*, 1956)
3. Николас Рэй «Бунтовщик без причины» (Nicholas Ray *Rebel Without a Cause*, 1955)

4. Орсон Уэллс «Мистер Аркадин» (Orson Welles *Mr. Arkadin*, 1955)
  5. Лукино Висконти «Чувство» (Luchino Visconti *Senso*, 1954)
  6. Ингмар Бергман «Улыбка летней ночи» (Ingmar Bergman *Sommarnattens leende/Smiles of a Summer Night*, 1955)
  7. Федерико Феллини «Мошеничество» (Federico Fellini *Il bidone*, 1955)
  8. Роберто Росселлини «Любовь» (Roberto Rossellini *L'Amore*, 1948)
  9. Джошуа Логан «Пикник» (Joshua Logan *Picnic*, 1954)
  10. Роберто Росселлини «Страх» (Roberto Rossellini *La paura*, 1954)
  11. Фриц Ланг «Пока город спит» (Fritz Lang *While the City Sleeps*, 1956)
  12. Стенли Донен, Джин Келли «Всегда хорошая погода» (Stanley Donen, Gene Kelly *It's Always Fair Weather*, 1955)
  13. Джошуа Логан «Автобусная остановка» (Joshua Logan *Bus Stop*, 1956)
  14. Альфред Хичкок «Человек, который знал слишком много» (Alfred Hitchcock *The Man Who Knew Too Much*, 1956)
  15. Клод Отан-Лара «Через Париж» (Claude Autant-Lara *La traversée de Paris*, 1956)
- Вне конкурса: Ален Рене «Ночь и туман» (Alain Resnais *Nuit et brouillard*, 1955, (к/м))

**Лучшие фильмы 1957 года  
(Cahiers du cinéma, № 80, февраль 1958)**

1. Чарльз Чаплин «Король в Нью-Йорке» (Charles Chaplin *A King in New York*, 1957)
2. Фрэнк Тэшлин «Испортит ли успех Рока Хантера?» (Frank Tashlin *Will Success Spoil Rock Hunter?*, 1957)
3. Федерико Феллини «Ночи Кабирии» (Federico Fellini *Le notti di Cabiria/Nights of Cabiria*, 1957)
4. Альфред Хичкок «Не тот человек» (Alfred Hitchcock *The Wrong Man*, 1956)
5. Луис Бунюэль «Попытка преступления» (Luis Buñuel *Ensayo de un crimen/The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz*, 1955)
6. Ингмар Бергман «Вечер шутов» (Ingmar Bergman *Gycklarnas afton/Sawdust and Tinsel*, 1953)
7. Николас Рэй «Больше, чем жизнь» (Nicholas Ray *Bigger Than Life*, 1956)
8. Фрэнк Тэшлин «Эта девушка не может иначе» (Frank Tashlin *The Girl Can't Help It*, 1956)
9. Фриц Ланг «По ту сторону разумного сомнения» (Fritz Lang *Beyond a Reasonable Doubt*, 1956)
10. Сидни Люмет «Двенадцать разгневанных мужчин» (Sidney Lumet *Twelve Angry Men*, 1957)
11. Элиа Казан «Лицо в толпе» (Elia Kazan *A Face in the Crowd*, 1957)
12. Николас Рэй Горькая победа (Nicholas Ray *Bitter Victory*, 1957)
13. Леопольдо Торре Нильссон «Дом ангела» (Leopoldo Torre Nillson *La casa del ángel*, 1957)

14. Дэвид Лин «Мост через реку Квай» (David Lean *The Bridge on the River Kwai*, 1957)

15. Роже Вадим «Кто знает...» (Roger Vadim, *Sait-on jamais...*, 1957)

16. Кэндзи Мидзогути «Повесть Тикамацу» (Kenji Mizoguchi *Chikamatsu monogatari/The Crucified Lovers*, 1954)

17. Рене Клер «Порт де Лила» (René Clair *Portes des Lilas*, 1957)

18. Дуглас Сирк «Слова, написанные на ветру» (Douglas Sirk *Written on the Wind*, 1957)

19. Фрэнк Тэшлин «Голливуд или пропал» (Frank Tashlin *Hollywood or Bust*, 1956)

20. Карлос Вело «Тореро» (Carlos Velo *Torero*, 1956)

### **Лучшие фильмы 1958 года**

#### **(Cahiers du cinéma, № 93, март 1959)**

1. Орсон Уэллс «Печать зла» (Orson Welles *Touch of Evil*, 1958)

2. Ингмар Бергман «Седьмая печать» (Ingmar Bergman *Det sjunde inseglet/The Seventh Seal*, 1957)

3. Лукино Висконти «Белые ночи» (Luchino Visconti *Le notti bianche/White Nights*, 1957)

4. Микеланджело Антониони «Крик» (Michelangelo Antonioni *Il grido*, 1957)

5. Отто Премингер «Здравствуй, грусть» (Otto Preminger, *Bonjour Tristesse*, 1958)

6. Ингмар Бергман «Женские грёзы» (Ingmar Bergman, *Kvinnodröm/Journey into Autumn*, 1955)

7. Александр Астриук «Жизнь» (Alexander Astruc *Une vie*, 1958)
8. Жак Тати «Мой дядюшка» (Jacques Tati *Mon Oncle*, 1958)
9. Джозеф Лео Манкевич «Тихий американец» (Joseph L. Mankiewicz *The Quiet American*, 1958)
10. Ингмар Бергман «Летняя игра» (Ingmar Bergman *Sommарlek/Illicit Interlude*, 1951)
11. Джордж Кьюкор «Девушки» (George Cukor *Les Girls*, 1957)
12. Луи Маль «Любовники» (Louis Malle *Les amants*, 1958)
13. Анджей Вайда «Канал» (Andrzej Wajda *Kanal*, 1956)
14. Жак Беккер «Монпарнас, 19» (Jacques Becker *Montparnasse, 19*, 1958)
15. Ингмар Бергман «Женщины ждут» (Ingmar Bergman *Kvinnors väntan/Secrets of Women*, 1952)

### **Лучшие фильмы 1959 года**

#### **(Cahiers du cinéma, № 105, март 1960)**

1. Кэндзи Мидзогути «Сказки туманной луны после дождя» (Kenji Mizoguchi *Ugetsu monogatari*, 1953)
2. Ален Рене «Хиросима, любовь моя» (Alain Resnais *Hiroshima mon amour*, 1959)
3. Сергей Эйзенштейн «Иван Грозный» (Sergei Eisenstein *Ivan the Terrible*, 1944/1958)
4. Робер Брессон «Карманник» (Robert Bresson *Pickpocket*, 1959)
5. Франсуа Трюффо «400 ударов» (François Truffaut *Les quatre cents coups/The 400 Blows*, 1959)



6. Ховард Хоукс «Рио Браво» (Howard Hawks *Rio Bravo*, 1959)
7. Ингмар Бергман «Земляничная поляна» (Ingmar Bergman *Smultronstället/Wild Strawberries*, 1957)
8. Альфред Хичкок «Головокружение» (Alfred Hitchcock *Vertigo*, 1958)
9. Кэндзи Мидзогути «Принцесса Ян Гуй Фэй» (Kenji Mizoguchi *Yôkihi/The Empress Yang Kwei Fei*, 1955)
10. Фриц Ланг «Бенгальский тигр» (Fritz Lang *Der Tiger von Eschnapur/Tiger of Bengal*, 1959)
11. Жан Руш «Я — негр» (Jean Rouch *Moi un noir*, 1958)
12. Отто Премингер «Анатомия убийства» (Otto Preminger *Anatomy of a Murder*, 1959)
13. Жан Ренуар «Завтрак на траве» (Jean Renoir *Le déjeuner sur l'herbe*, 1959)
14. Жорж Франжю «Головой об стену» (Georges Franju *La tête contre les murs/Head Against the Wall*, 1958)
15. Роберто Росселлини «Генерал делла-Ровере» (Roberto Rossellini *Il General Della Rovere*, 1959)
16. Сэмюэл Фуллер «Убегая от стрелы» (Samuel Fuller *Run of the Arrow*, 1957)
17. Клод Шаброль «Кузены» (Claude Chabrol *Les cousins*, 1959)
18. Марио Моничелли «Злоумышленники, как всегда, остались неизвестны» (Mario Monicelli *I soliti ignoti/Big Deal on Madonna Street*, 1958)
19. Лео МакКери «Собирайтесь вокруг флага, ребята!» (Leo McCarey *Rally 'Round the Flag, Boys!*, 1958)

20. Жан-Пьер Мельвиль «Двое на Манхеттене» (Jean-Pierre Melville *Deux hommes dans Manhattan/Two Men in Manhattan*, 1959)

21. Николас Рэй «Ветер над равнинами» (Nicholas Ray *Wind Across the Everglades*, 1958)

**Лучшие фильмы 1960 года  
(Cahiers du cinéma, № 117, март 1961)**

1. Кэндзи Мидзогути «Управляющий Сансё» (Kenji Mizoguchi *Sanshō dayū/Sansho the Bailiff*, 1954)

2. Микеланджело Антониони «Приключение» (Michelangelo Antonioni *L'avventura*, 1960)

3. Жан-Люк Годар «На последнем дыхании» (Jean-Luc Godard *À bout de souffle/Breathless*, 1960)

4. Франсуа Трюффо «Стреляйте в пианиста» (François Truffaut *Tirez sur le pianiste/Shoot the Piano Player*, 1960)

5. Александр Довженко, Юлия Солнцева «Поэма о море» (Alexander Dovzhenko, Julia Solntseva *Poem of the Sea*, 1958)

6. Клод Шаброль «Милашки» (Claude Chabrol *Les bonnes femmes*, 1960)

7. Луис Бунюэль «Назарин» (Luis Buñuel *Nazarín*, 1959)

8. Фриц Ланг «Мунфлит» (Fritz Lang *Moonfleet*, 1955)

9. Альфред Хичкок «Психо» (Alfred Hitchcock *Psycho*, 1960)

10. Жак Беккер «Дыра» (Jacques Becker *Le trou*, 1960)

11. Луи Маль «Зази в метро» (Louis Malle *Zazie dans le métro*, 1960)

12. «Девушка с вечеринки» (Nicholas Ray *Party Girl*, 1958)

13. Жан Кокто «Завещание Орфея» (Jean Cocteau *Le testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!*/The Testament of Orpheus, 1960)
14. Сатьяджит Рей «Песнь дороги» (Satyajit Ray *Pather Panchali*, 1955)
15. Джозеф Лоузи «Безжалостное время» (Joseph Losey *Time Without Pity*, 1957)
16. «Глаза без лица» (Georges Franju *Les yeux sans visage*/Eyes Without a Face, 1959)
17. Федерико Феллини «Сладкая жизнь» (Federico Fellini *La dolce vita*, 1959)
18. Джордж Кьюкор «Чертовка в розовом трико» (George Cukor *Heller in Pink Tights*, 1960)
19. Винсенте Миннелли «Колокола звонят» (Vincente Minelli *Bells Are Ringing*, 1960)
20. Джозеф Лео Манкевич «Внезапно, прошлым летом» (Joseph L. Mankiewicz *Suddenly, Last Summer*, 1959)

**Лучшие фильмы 1961 года  
(Cahiers du cinéma, № 129, март 1962)**

1. Жак Деми «Лола» (Jacques Demy *Lola*, 1961)
2. Жан-Люк Годар «Женщина есть женщина» (Jean-Luc Godard *Une femme est une femme*/A Woman Is a Woman, 1961)
3. Жак Риветт «Париж принадлежит нам» (Jacques Rivette *Paris nous appartient*, 1960)
4. Лукино Висконти «Рокко и его братья» (Luchino Visconti *Rocco e i suoi fratelli*/Rocco and his Brothers, 1960)
5. Кэндзи Мидзогути, «Новая повесть о роде Тайра» (Kenji Mizoguchi *Shin heike monogatari*/The Sacrilegious Hero, 1955)

6. Марк Донской «Дорогой ценой» (Mark Donskoi *At Great Cost*, 1957)
7. Микеланджело Антониони «Ночь» (Michelangelo Antonioni, *La notte*, 1961)
8. Ален Рене «Прошлым летом в Мариенбаде» (Alain Resnais *L'année dernière à Marienbad/Last Year at Marienbad*, 1961)
9. Ричард Брукс «Элмер Гантри» (Richard Brooks *Elmer Gantry*, 1960)
10. Джон Форд «Два всадника» (John Ford *Two Rode Together*, 1961)
11. Жан Ренуар «Завещание доктора Корделье» (Jean Renoir, *Le testament du Docteur Cordelier*, 1961)
12. Отто Премингер «Исход» (Otto Preminger *Exodus*, 1960)
13. Джозеф Лоузи «Криминал» (Joseph Losey *The Criminal/The Concrete Jungle*, 1960)
14. Жан Руш «Человеческая пирамида» (Jean Rouch *La pyramide humaine*, 1961)
15. Джон Кассаветес «Тени» (John Cassavetes *Shadows*, 1959)
16. Фриц Ланг «1000 глаз доктора Мабузе» (Fritz Lang *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse/The Diabolical Dr. Mabuse*, 1960)
17. Луис Бунюэль «Девушка» (Luis Buñuel *The Young One*, 1960)
18. Карел Рейш «В субботу вечером, в воскресенье утром» (Karel Riesz *Saturday Night and Sunday Morning*, 1960)
19. Анри Колпи «Столь долгое отсутствие» (Henri Colpi *Une aussi longue absence*, 1961)

20. Иосиф Хейфиц «Дама с собачкой» (Josef Heifitz *The Lady with the Dog*, 1959)
21. The Island (Kaneto Shindo, Japan, 1961)
22. Клод Шаброль «Ухажёры» (Claude Chabrol *Les godelureaux*, 1960)
23. Джерри Льюис «Посыльный» (Jerry Lewis *The Bellboy*, 1960)
24. Жан-Пьер Мельвиль «Леон Морен, священник» (Jean-Pierre Melville *Léon Morin, prêtre*, 1961)
25. Джозеф Лоузи «Свидание вслепую» (Joseph Losey *Chance Meeting/Blind Date*, 1959)
26. Сэмюэл Фуллер «Происшествие на Саут-Стрит» (Samuel Fuller *Pickup on South Street*, 1953)
27. Крис Маркер «Описание битвы» (Chris Marker *Description d'un combat*, 1960)
28. Ежи Кавалерович «Мать Иоанна от ангелов» (Jerzy Kawalerowicz *Matka Joanna od aniolów/Joan of the Angels*, 1961)
29. La Maschera del demonio/Black Sunday (Mario Bava, Italy, 1961)
30. Роберто Росселлини «В Риме была ночь» (Roberto Rossellini *Era notte a Roma*, 1960)
31. Роберто Росселлини «Где свобода?» (Roberto Rossellini *Dov'è la libertà...?/Where is Freedom?*, 1953)
32. Сэмюэл Фуллер «Другой мир США» (Sam Fuller *Underworld USA*, 1961)
33. Стэнли Крамер «Нюрнбергский процесс» (Stanley Kramer *Judgment at Nuremberg*, 1961)
34. Арман Гатти «Ограда» (Armand Gatti *L'enclos*, 1961)
35. Эдгар Морен, Жан Руш «Хроника одного лета» (Edgar Morin, Jean Rouch *Chronique d'un été*, 1961)

**Лучшие фильмы 1962 года  
(Cahiers du cinéma, № 141, март 1963)**

1. Жан-Люк Годар «Жить своей жизнью» (Jean-Luc Godard *Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, 1962)
2. Франсуа Трюффо «Жюль и Джим» (François Truffaut *Jules et Jim/Jules and Jim*, 1961)
3. Ховард Хоукс «Хатари!» (Howard Hawks *Hatari!*, 1952)
4. Луис Бунюэль «Виридиана» (Luis Buñuel *Viridiana*, 1961)
5. Эрик Ромер «Знак льва» (Eric Rohmer *Le signe du lion*, 1962)
6. Элиа Казан «Дикая река» (Elia Kazan *Wild River*, 1960)
7. Орсон Уэллс «Процесс» (Orson Welles *Le procès/The Trial*, 1962)
8. Ингмар Бергман «Как в зеркале» (Ingmar Bergman *Såsom i en spegel/Through a Glass Darkly*, 1961)
9. Жан Ренуар «Пришпиленный капрал» (Jean Renoir *Le caporal épinglé*, 1962)
10. Роберто Росселлини «Ванина Ванини» (Roberto Rossellini *Vanina Vanini*, 1961)
11. Отто Премингер «Совет и согласие» (Otto Preminger *Advise and Consent*, 1962)
12. Аньес Варда «Клео с 5 до 7» (Agnès Varda *Cléo de 5 à 7/Cleo from 5 to 7*, 1962)
13. Сэм Пекинпа «Скачи по высокогорью» (Sam Peckinpaugh *Ride the High Country*, 1962)
14. Александр Астрюк «Воспитание чувств» (Alexandre Astruc *L'éducation sentimentale*, 1962)
15. Джерри Льюис «Дамский угодник» (Jerry Lewis *The Ladies Man*, 1961)

16. Джон Форд «Человек, который застрелил Либерти Вэланса» (John Ford *The Man Who Killed Liberty Valance*, 1962)
17. Роберт Уайз, Джером Роббинс «Вестсайдская история» (Robert Wise Jerome Robbins, *West Side Story*, 1961)
18. Микеланджело Антониони «Затмение» (Michelangelo Antonioni, *L'eclisse*, 1962)
19. Элиа Казан «Великолепие в траве» (Elia Kazan *Splendor in the Grass*, 1961)
20. Юлия Солнцева «Повесть пламенных лет» (Julia Solntseva, *Chronicle of Flaming Years*, 1960)
21. Сэмюэл Фуллер «Мародеры Меррилла» (Sam Fuller *Merrill's Marauders*, 1962)
22. Новелла Лукино Висконти из альманаха «Бокаччо, 1970» (Novella Luchino Visconti Lavora (The Job))
23. Артур Пенн «Сотворившая чудо» (Arthur Penn *The Miracle Worker*, 1962)
24. Мишель Девиль «Очаровательная лгунья» (Michel Deville *Adorable menteuse*, 1962)
25. Винсенте Миннелли «Четыре всадника Апокалипсиса» (Vincente Minelli *The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1962)
26. Франсуа Рейшенбах «Щедрое сердце» (François Reichenbach *Un coeur gros comme ça*, 1961)
27. Роже Ленар «Встреча в полночь» (Roger Leenhardt *Le rendez-vous de minuit*, 1961)
28. Роберт Дрю «Предварительные выборы» (Robert Drew *Primary*, 1960)
29. Жан Девевер «Воинская честь» (Jean Dewever *Les honneurs de la guerre*, 1960)
30. Джон Кассаветес «Слишком поздний блюз» (John Cassavetes *Too Late Blues*, 1961)

**Лучшие фильмы 1963 года  
(Cahiers du cinéma, № 153, март 1964)**

1. Жан-Люк Годар «Презрение» (Jean-Luc Godard *Le mépris/Contempt*, 1963)
2. Альфред Хичкок «Птицы» (Alfred Hitchcock *The Birds*, 1963)
3. Луис Бунюэль «Ангел-истребитель» (Luis Buñuel *El Ángel exterminador/The Exterminating Angel*, 1962)
4. Жак Розье «Прощай, Филиппина» (Jacques Rozier *Adieu Philippine*, 1962)
5. Робер Брессон «Процесс Жанны д'Арк» (Robert Bresson *Procès de Jeanne d'Arc/Trial of Joan of Arc*, 1962)
6. Ален Рене «Мюриель» (Alain Resnais *Muriel ou Le temps d'un retour*, 1963)
7. Джерри Льюис «Чокнутый профессор» (Jerry Lewis *The Nutty Professor*, 1963)
8. Жан-Люк Годар «Карабинеры» (Jean-Luc Godard *Les carabiniers*, 1963)
9. Франческо Рози «Сальваторе Джулиано» (Francesco Rosi, *Salvatore Giuliano*, 1961)
10. Федерико Феллини «8 1/2» (Federico Fellini *8 1/2*, 1963)
11. Витторио Де Сета «Бандиты из Оргозоло» (Vittorio de Seta *Banditi a Orgosolo/Bandits a Orgosolo*, 1960)
12. Лукино Висконти «Леопард» (Luchino Visconti *Il gattopardo/The Leopard*, 1963)
13. Джон Форд «Риф Донована» (John Ford *Donovan's Reef*, 1963)
14. Джордж Кьюкор «Доклад Чэпмена» (George Cukor *The Chapman Report*, 1962)



15. Масаки Кобаяси «Харакири» (Masaki Kobayashi *Seppuku/Harakiri*, 1962)
16. Сатьятжит Рей «Мир Апу» (Satyajit Ray *Apur Sansar/The World of Apu*, 1959)
17. Валерио Дзурлини «Семейная хроника» (Valerio Zurlini *Cronaca familiare/Journal intime*, 1962)
18. Франческо Рози «Руки над городом» (Francesco Rosi *Le mani sulla città/Hands Over the City*, 1963)
19. Джозеф Лео Манкевич «Клеопатра» (Joseph L. Mankiewicz *Cleopatra*, 1963)
20. Отто Премингер «Кардинал» (Otto Preminger *The Cardinal*, 1963)
21. Винсенте Миннелли «Две недели в другом городе» (Vincente Minelli *Two Weeks in Another Town*, 1962)
22. Жан-Люк Годар «Маленький солдат» (Jean-Luc Godard *Le petit soldat*, 1963)
23. Луи Маль «Блуждающий огонёк» (Louis Malle *Le feu follet*, 1963)
24. Михаил Ромм «Девять дней одного года» (Mikhail Romm, *Nine Days of One Year*, 1961)
25. Никос Папатакис «Бездны» (Nico Papatakis *Les abysses*, 1963)
26. Эрманно Ольми «Вакантное место» (Ermanno Olmi *Il posto*, 1961)
27. Линдсей Андерсон «Такова спортивная жизнь» (Lindsay Anderson *This Sporting Life*, 1963)
28. Жак Деми «Залив ангелов» (Jacques Demy *La baie des anges/Bay of Angels*, 1963)
29. Тони Ричардсон «Том Джонс» (Tony Richardson *Tom Jones*, 1963)

30. Билли Уайлдер «Нежная Ирма» (Billy Wilder *Irma La Douce*, 1963)
31. Роман Полански «Нож в воде» (Roman Polanski *Nóż w wodzie/Knife in the Water*, 1962)
32. Дино Ризи «Обгон» (Dino Risi *Il sorpasso*, 1962)
33. Джерри Льюис «Парень Эрранда» (Jerry Lewis *The Errand Boy*, 1961)
34. Крис Маркер «Прекрасный май» (Chris Marker *Le joli mai*, 1963)
35. Пьер Каст «Португальские каникулы» (Pierre Kast *Les vacances portugaises*, 1963)

**Лучшие фильмы 1964 года  
(Cahiers du cinéma, № 165, апрель 1965)**

1. Жан-Люк Годар «Банда аутсайдеров» (Jean-Luc Godard *Bande à part*, 1964)
2. Карл Теодор Дрейер «Гертруда» (Carl Theodore Dreyer *Gertrud*, 1964)
3. Альфред Хичкок «Марни» (Alfred Hitchcock *Marnie*, 1964)
4. Жан-Люк Годар «Замужняя женщина» (Jean-Luc Godard *Une femme mariée/A Married Woman*, 1964)
5. Ховард Хоукс «Любимый спорт мужчин?» (Howard Hawks *Man's Favorite Sport?*, 1964)
6. Микеланджело Антониони «Красная пустыня» (Michelangelo Antonioni *Il deserto rosso/The Red Desert*, 1964)
7. Элиа Казан «Америка, Америка» (Elia Kazan *America, America*, 1963)
8. Ингмар Бергман «Молчание» (Ingmar Bergman *Tystnaden/The Silence*, 1963)

9. Ингмар Бергман «Не говоря о всех этих женщинах» (Ingmar Bergman *För att inte tala om alla dessa kvinnor/All These Women*, 1964)
10. Джозеф Лоузи «Слуга» (Joseph Losey *The Servant*, 1963)
11. Жак Деми «Шербургские зонтики» (Jacques Demy *Les parapluies de Cherbourg/The Umbrellas of Cherbourg*, 1964)
12. Франсуа Трюффо «Нежная кожа» (François Truffaut *La peau douce*, 1964)
13. Джон Форд «Погонщик фургона» (John Ford *Wagonmaster*, 1950)
14. Анджей Мунк «Пассажирка» (Andrzej Munk *Pasazerka/The Passenger*, 1963)
15. Джерри Льюис «Пэтси» (Jerry Lewis *The Patsy*, 1964)
16. Рауль Уолш «Далёкий клич трубы» (Raoul Walsh *A Distant Trumpet*, 1964)
17. Эрманно Ольми «Женихи» (Ermanno Olmi *I fidanzati/The Fiancés*, 1963)
18. Марк Донской «Фома Гордеев» (Mark Donskoy *Gordeyev Family*, 1959)
19. Стенли Кубрик «Доктор Стрэнджлав» (Stanley Kubrick *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1963)
20. Джозеф Лоузи «Проклятые» (Joseph Losey *The Damned*, 1963)
21. Мишель Бро, Марсель Карьер, Пьер Перро «Для остального мира» (Michel Brault, Marcel Carrière, Pierre Perrault *Pour la suite du monde*, 1963)
22. Крис Маркер «Взлётная полоса» (Chris Marker *La jetée*, 1962)

23. Джордж Кьюкор «Моя прекрасная леди» (George Cukor *My Fair Lady*, 1964)
24. Джанфранко Де Бозио «Террорист» (Gainfranco De Bosio *Il terrorista/The Terrorist*, 1963)
25. Фрэнк Перри «Дэвид и Лиза» (Frank Perry *David and Lisa*, 1962)
26. Жан Руш «Наказание» (Jean Rouch *La punition*, 1962)
27. Луис Бунюэль «Дневник горничной» (Luis Buñuel *Le journal d'une femme de chambre/Diary of a Chambermaid*, 1964)
28. Эрманно Ольми «Время остановилось» (Ermanno Olmi *Il tempo si è fermato/Time Stood Still*, 1959)
29. Ширли Кларк «Параллельный мир» (Shirley Clarke *The Cool World/Harlem Story*, 1964)
30. Жан Орель «Битва за Францию» (Jean Aurel *La bataille de France*, 1964)
31. Хироси Тэсигахара «Женщина в песках» (Hiroshi Teshigahara *Suna no onna/Woman of the Dunes*, 1964)
32. Джон Форд «Осень шайеннов» (John Ford *Cheyenne Autumn*, 1964)
33. Абель Ганс «Сирано и Д'Артаньян» (Abel Gance *Cyrano et d'Artagnan/Cyrano and D'Artagnan*, 1964)
34. Ричард Лестер «Вечер трудного дня» (Richard Lester *A Hard Day's Night*, 1964)
35. «Трое негодяев в скрытой крепости» (Akira Kurosawa *Kakushi-toride no san-akunin/The Hidden Fortress*, 1958)

### **Лучшие фильмы 1965 года**

#### **(Cahiers du cinéma, № 175, февраль 1966)**

1. Жан-Люк Годар «Безумный Пьеро» (Jean-Luc Godard *Pierrot le fou*, 1965)

2. Лукино Висконти «Туманные звёзды Большой Медведицы» (Luchino Visconti *Vaghe stelle dell'Orsa...*, 1965)
3. Ингмар Бергман «Причастие» (Ingmar Bergman *Nattvardsgästerna/Winter Light*, 1962)
4. Жан Руш Эпизод «Северный вокзал» из альманаха «Париж глазами шести...» (Jean Rouch *Paris vu par...*, episode *Gare du Nord*, 1965)
5. Жан-Люк Годар «Альфавиль» (Jean-Luc Godard *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965)
6. Роберт Россен «Лилит» (Robert Rossen *Lilith*, 1964)
7. Сэмюэл Фуллер «Шоковый коридор» (Samuel Fuller *Shock Corridor*, 1963)
8. Джерри Льюис «Семейные драгоценности» (Jerry Lewis *The Family Jewels*, 1965)
9. Пьер Паоло Пазолини «Евангелие от Матфея» (Pier Paolo Pasolini, *Il vangelo secondo Matteo/The Gospel According to St. Matthew*, 1964)
10. Аньес Варда «Счастье» (Agnès Varda, *Le bonheur*, 1965)
11. Клод де Живре «Любовь в цепях» (Claude de Givray *L'amour à la chaîne*, 1965)
12. Милош Форман «Чёрный Пётр» (Milos Forman *Cerný Petr/Black Peter*, 1964)
13. Юлия Солнцева «Зачарованная Десна» (Julia Solntseva *The Enchanted Desna*, 1965)
14. Рене Аллио «Недостойная старая дама» (René Allio *La vieille dame indigne*, 1964)
15. Билли Уайлдер «Поцелуй меня, глупенький» (Billy Wilder *Kiss Me, Stupid*, 1964)

16. Эрик Ромер Эпизод «Площадь Звезды» из альманаха «Париж глазами шести...» (Eric Rohmer *Paris vu par...*, episode *Place de l'Etoile*, 1965)
17. Александр Маккендрик «Ураган над Ямайкой» (Alexander Mackendrick *A High Wind in Jamaica*, 1965)
18. Пьер Шёндёрфер «317-й взвод» (Pierre Schoendoerffer *La 317ème section*, 1965)
19. Джек Кардиф, Джон Форд «Юный Кэссиди» (Jack Cardiff, John Ford *Young Cassidy*, 1965)
20. Фрэнк Тэшлин «Взбаламошные Ордерли» (Frank Tashlin *The Disorderly Orderly*, 1964)
21. Клод Шаброль Эпизод «Ля Муэт» из альманаха «Париж глазами шести...» (Claude Chabrol *Paris vu par...*, episode *La Muette*, 1965)
22. Отто Премингер «По методу Харма» (Otto Preminger *In Harm's Way*, 1965)
23. Федерико Феллини «Джульетта и духи» (Federico Fellini *Giulietta degli spiriti*, 1965)
24. Владимир Басов «Метель» (Vladimir Bassov *The Blizzard*, 1964)
25. Нелсон Перейра душ Сантуш «Погубленные жизни» (Nelson Pereira Dos Santos *Vidas Secas*, 1964)
26. Винсенте Миннелли «Кулик» (Vincente Minnelli *The Sandpiper*, 1965)
27. Джозеф Лоузи «За короля и отечество» (Joseph Losey *King & Country*, 1964)
28. Жан-Люк Годар Эпизод «Монпарнас-Левалуа» из альманаха «Париж глазами шести...» (Jean-Luc Godard *Paris vu par...*, episode *Montparnasse-Levallois*, 1965)

29. Клод Отан-Лара «Дневник женщины в белом» (Claude Autant-Lara *Journal d'une femme en blanc*, 1965)

30. Блейк Эдвардс «Выстрел в темноте» (Blake Edwards *A Shot in the Dark*, 1964)

### **Лучшие фильмы 1966 года**

#### **(Cahiers du cinéma, № 187, февраль 1967)**

1. Робер Брессон «Наудачу, Бальтазар» (Robert Bresson *Au hasard Balthazar*, 1966)

2. Ежи Сколимовски «Вальковер» (Jerzy Skolimowski *Walkover*, 1965)

3. Жан-Мари Штрауб «Непримирившиеся, или Где правит насилие, помогает только насилие» (Jean-Marie Straub *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht/Not Reconciled*, 1965)

4. Жан-Люк Годар «Мужское-женское» (Jean-Luc Godard *Masculin féminin: 15 faits précis*, 1966)

5. Андре Дельво «Человек, который коротко стрижется» («Человек с бритой головой») (André Delvaux, *De man die zijn haar kort liet knippen/The Man Who Had His Hair Cut Short*, 1966)

6. Джон Форд «Семь женщин» (John Ford *Seven Women*, 1966)

7. Роберто Росселлини «Захват власти Людовиком XIV» (Roberto Rossellini *La prise de pouvoir par Louis XIV*, 1966)

8. Альфред Хичкок «Разорванный занавес» (Alfred Hitchcock *Torn Curtain*, 1966)

9. Ховард Хоукс «Красная линия 7000» (Howard Hawks *Red Line 7000*, 1965)

10. Марко Беллоккьо «Кулаки в карманах» (Marco Bellocchio *I pugni in tasca/Fists in the Pocket*, 1966)
11. Орсон Уэллс «Полуночные колокола» (Orson Welles *Campanadas a medianoche*, 1966)
12. Аллен Рене «Война окончена» (Alain Resnais *La guerre est finie*, 1966)
13. Сэмюэл Фуллер «Обнаженный поцелуй» (Samuel Fuller *The Naked Kiss*, 1965)
14. Франсуа Трюффо «451° по Фаренгейту» (François Truffaut *Fahrenheit 451*, 1966)
15. Жан Эсташ «Дед Мороз с голубыми глазами» (Jean Eustache *Le père Noël a les yeux bleus*, 1965)
16. Антуан Бурсейе «Мари Солей» (Antoine Bourseiller *Marie Soleil*, 1966)
17. Вера Хитилова «О чём-то ином» (Vera Chytilová *O necem jinem/Something Different*, 1962)
18. Милош Форман «Любовные похождения блондинки» (Milos Forman *Lásky jedné plavovlásky/Loves of a Blonde*, 1965)
19. Жиль Груль «Кот в мешке» (Gilles Groulx *Le chat dans le sac*, 1964)
20. Люк Мулле «Брижит и Брижит» (Luc Moullet *Brigitte et Brigitte*, 1966)

#### **Лучшие фильмы 1967 года**

#### **(Cahiers du cinéma, № 199, март 1968)**

1. Ингмар Бергман «Персона» (Ingmar Bergman *Persona*, 1966)
2. Луис Бунюэль «Дневная красавица» (Luis Buñuel, *Belle de jour*, 1967)
3. Жан-Люк Годар «Уик-энд» (Jean-Luc Godard *Week End*, 1967)



4. Жан Руш «Охотники на льва» (Jean Rouch *La chasse au lion à l'arc*, 1965)
5. Жак Тати «Время развлечений» (Jacques Tati *Playtime*, 1967)
6. Джерри Льюис «Большой рот» (Jerry Lewis *The Big Mouth*, 1967)
7. Вера Хитилова «Маргаритки» (Vera Chytilová *Sedmikrasky/Daisies*, 1966)
8. Жак Риветт «Монахиня» (Jacques Rivette *La religieuse*, 1965)
9. Жан-Люк Годар «Две или три вещи, которые я знаю о ней» (Jean-Luc Godard *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967)
10. Жан-Люк Годар «Китайка» (Jean-Luc Godard *La chinoise*, 1967)
11. Жан-Люк Годар «Сделано в США» (Jean-Luc Godard *Made in U.S.A.*, 1967)
12. Джеймс Айвори «Господин Шекспир» (James Ivory *Shakespeare-Wallah*, 1965)
13. Руй Гуерра «Ружья» (Ruy Guerra *Os Fuzis/The Guns*, 1964)
14. Жан-Даниэль Полле «Средиземноморье» (Jean-Daniel Pollet *Méditerranée*, 1963)
15. Чарльз Чаплин «Графиня из Гонконга» (Charles Chaplin *The Countess from Hong Kong*, 1967)
16. Андрей Михалков-Кончаловский «Первый учитель» (Andrei Mikhalov-Konchalovsky *The First Teacher*, 1965)
17. Ежи Сколимовски «Старт» (Jerzy Skolimowski *Le depart*, 1967)
18. Эрик Ромер «Коллекционирующая» (Eric Rohmer *La collectionneuse*, 1967)

19. Микеланджело Антониони «Фотоувеличение» (Michelangelo Antonioni *Blow-Up*, 1966)

20. Жак Деми «Девушки из Рошфора» (Jacques Demy *Les demoiselles de Rochefort*, 1967)

### **Лучшие фильмы 1968 года**

#### **(Cahiers du cinéma, № 211, апрель 1969)**

1. Жан-Мари Штрауб «Хроника Анны-Магдалены Бах» (Jean-Marie Straub *Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1968)

2. Бернардо Бертолуччи «Перед революцией» (Bernardo Bertolucci *Prima della rivoluzione*, 1964)

3. Роберт Крамер «На грани» (Robert Kramer *The Edge*, 1968)

4. Федерико Феллини Эпизод из фильма «Три шага в бреду» (Federico Fellini *Histoires extraordinaires*, 1968)

5. Жан-Пьер Лефевр «Не позволяй ему убивать» (Jean-Pierre Lefebvre *Il ne faut pas mourir pour ça*, 1966)

6. Пьер Перро «Дневное царство» (Pierre Perrault *Le règne du jour*, 1967)

7. Ежи Сколимовски «Барьер» (Jerzy Skolimowski *Barrier*, 1966)

8. Франсуа Трюффо «Украденные поцелуи» (François Truffaut *Baisers volés*, 1968)

9. Монте Хеллман «Побег в никуда» (Monte Hellman *Ride in the Whirlwind*, 1966)

10. Франсуа Трюффо «Невеста была в чёрном» (François Truffaut *La mariée était en noir*, 1968)

11. Люк Мулле «Контрабандисты» (Luc Moullet *Les contrebandières*, 1967)

12. Пьер Паоло Пазолини «Царь Эдип» (Pier Paolo Pasolini *Oedipus Rex*, 1967)
13. Стенли Кубрик «Космическая одиссея 2001 года» (Stanley Kubrick *2001: A Space Odyssey*, 1968)
14. Ингмар Бергман «Час волка» (Ingmar Bergman *Vargtimmen/Hour of the Wolf*, 1968)
15. Роман Полански «Ребёнок Розмари» (Roman Polanski *Rosemary's Baby*, 1968)
16. Джон Бурмен «В упор» (John Boorman *Point Blank*, 1967)
17. Марк'О «Идолы» (Marc'О *Les idoles*, 1967)
18. Андре Дельво «Вечером, поезд» (André Delvaux *Un soir, un train*, 1968)
19. Джон Хьюстон «Блики в золотом глазу» (John Huston *Reflections in a Golden Eye*, 1967)
20. Артур Пенн «Бонни и Клайд» (Arthur Penn *Bonnie and Clyde*, 1967)

# **5. ФИЛЬМЫ ЖАКА РИВЕТТА НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ**

**Шах и мат (Ход конём) (*Le coup du berger/Fool's Mate*, 1956)**

28 минут, чёрно-белый

В ролях: Виржини Витри/Virginie Vitry, Жак Дониоль-Валькроз/Jacques Doniol-Valcroze, Жан-Клод Бриали/Jean-Claude Brialy, Анн Дот/Anne Doat, Клод Шаброль/Claude Chabrol, Жан-Люк Годар/Jean-Luc Godard, Жак Риветт/Jacques Rivette (голос), Франсуа Трюффо/François Truffaut

**Париж принадлежит нам (*Paris nous appartient/Paris Belongs to Us*, 1960)**

140 минут, чёрно-белый

В ролях: Бетти Шнайдер/Betty Schneider, Джани Эспозито/Giani Esposito, Франсуаз Прево/Françoise Prévost, Даниэль Кроэм/Daniel Crohem, Франсуа Местр/François Maistre, Брижит Жюслин/Brigitte Juslin



*Жак Риветт на съёмках фильма «Париж принадлежит нам»*

**Монахиня** (*La religieuse/The Nun*, 1966)

135 минут, цветной

В ролях: Анна Карина/Anna Karina, Лизлотт Пульвер/  
Liselotte Pulver, Мишлен Пресл/Micheline Presle, Франсин Бер-  
же/Francine Bergé, Франсиско Рабаль/Francisco Rabal, Кристиа-  
на Ленье/Christiane Lénier, Йори Бертен/Yori Bertin

**Безумная любовь** (*L'amour fou/Mad Love*, 1968)

252 минут, чёрно-белый

В ролях: Бюль Ожье/Bulle Ogier, Жан-Пьер Кальфон/  
Jean-Pierre Kalfon, Андре С. Лабарт/André S. Labarthe, Жози Де-  
сто/Josée Destoop, Дэннис Берри/Dennis Berry, Селия/Celia,  
Мишель Делайе/Michel Delahaye, Франсуаз Годе/Françoise  
Godde



*Бюль Ожье и Жак Риветт на съёмках фильма «Безумная  
любовь»*

*(фото Пьера Зюкка с сайта <http://www.toutlecine.com>)*

***Out 1, не прикасайся ко мне*** (*Out 1, noli me tangere*, 1971)

729 минут, цветной



*Жак Риветт и Эрмин Карагёз в «Out 1, не прикасайся ко мне»*

В ролях: Мишель Моретти/Michèle Moretti, Эрмин Карагёз/Hermine Karagheuz, Карен Пюиг/Karen Puig, Пьер Байо/Pierre Baillot, Марсель Бозоне/Marcel Vozonnet, Жан-Пьер Лео/Jean-Pierre Léaud, Мишель Лонсдаль/Michael Lonsdale, Сильвен Кортэй/Sylvain Corthay, Эдвин Моатти/Edwine Moatti, Бернадет Онфрой/Bernadette Onfroy, Моник Клеман/Monique Clément, Жюльет Берто/Juliet Berto, Жерар Мартэн/Gérard

Martin, Жильет Барбье/Gillette Barbier, Жан-Пьер Бастид/Jean-Pierre Bastid, Рене Бьяджи/René Biaggi, Мишель Берто/Michel Berto, Бюль Ожье/Bulle Ogier, Ален Либо/Alain Libolt, Франсуаз Фабиан/Françoise Fabian, Барбет Шрёдер/Barbet Schroeder, Жак-Дониоль Валькроз/Jacques Doniol-Valcroze, Бернадет Лафон/Bernadette Lafont, Мишель Делайе/Michel Delahaye, Эрик Ромер/Eric Rohmer, Жан-Франсуа Стевенен/Jean-François Stévenin, Жан Буиз/Jean Bouise, Жером Ришар/Jerôme Richard, Од Бито/Ode Bitton

**Селин и Жюли совсем заврались** (*Céline et Julie vont en bateau/Phantom Ladies Over Paris*, 1974)

193 минуты, цветной

В ролях: Жюльет Берто/Juliet Berto, Доминик Лабурье/Dominique Labourier, Бюль Ожье/Bulle Ogier, Мари-Франс Пизье/Marie-France Pisier, Барбет Шрёдер/Barbet Schroeder, Натали Аснар/Nathalie Asnar

**Северо-западный ветер (Мщение)** (*Noroît (une vengeance)*, 1976)

145 минут, цветной

В ролях: Бернадетт Лафон/Bernadette Lafont, Джеральдин Чаплин/Geraldine Charlin, Кика Маркам/Kika Markham, Бабетт Лэми/Babette Lamu, Элизабет Лафонт/Élisabeth Lafont, Даниэль Розенкранц/Danièle Rosencranz, Кароль Лоренти/Carole Laurenty, Анн-Мари Фийал/Anne-Marie Fijal, Юмбер Бальсан/Humbert Balsan

**Дуэль (карантин)** (*Duelle (une quarantaine)*, 1976)

121 минута, цветной



В ролях: Жюльет Берто/Juliet Berto, Бюль Ожье/Bulle Ogier, Жан Бабили/Jean Babilée, Эрмин Карагёз/Hermine Karagheuz, Николь Гарсиа/Nicole Garcia, Клэр Надó/Claire Nadeau, Элизабет Винер Elisabeth Wiener, Жан Винер/Jean Wiener

**Париж исчезает**<sup>246</sup> (*Paris s'en va*, 1981)

30 минут, цветной

В ролях: Бюль Ожье/Bulle Ogier, Паскаль Ожье/Pascale Ogier, Пьер Клементи/Pierre Clémenti, Жан-Франсуа Стевенен/Jean-François Stévenin (в титрах не заявлен)

**Северный мост** (*Le pont du Nord/North Bridge*, 1981)

129 минут, цветной

В ролях: Бюль Ожье/Bulle Ogier, Паскаль Ожье/Pascale Ogier, Пьер Клементи/Pierre Clémenti, Жан-Франсуа Стевенен/Jean-François Stévenin, Бенжамэн Балтимор/Benjamin Baltimore, Стив Баес/Steve Baës, Джо Данн/Joe Dann, Матьё Шиффман/Mathieu Schiffman

**Карусель** (*Merry-Go-Round/L'engrenage*, 1981)

160 минут, цветной

---

246 Вариация «Северного моста» (30 минут), которая полностью основана на его отснятом материале (так, в нём присутствуют дубли, которые не вошли в «Мост» — кадры с другими крупностями, мизансценированием и небольшими отличиями съёмки и монтажа); в небольшой статье Андреас Волькерт (*Andreas Volkert*) (<http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/parissenva.html>) *What is «Paris s'en va»?* приводит слова Риветта, что «Приключение с фильмом «Париж исчезает» — мой первый продюсерский опыт», а Анри Шапье (*Henry Chapier*), который обозначен в титрах, как продюсер, сравнивает «Париж исчезает» с набросками художников Возрождения, которые являются задумкой большой картины — *примечание переводчика*.

В ролях: Мария Шнайдер/Maria Schneider, Джо Даллесандро/Joe Dallesandro, Даниэль Жегофф/Danièle Gegauff, Эрмин Карагёз/Hermine Karagheuz, Сильви Мейер/Sylvie Meyer, Франсуаз Прево/Françoise Prévost, Морис Гаррель/Maurice Garrel, Мишель Берто/Michel Berto, Доминик Эрланже/Dominique Erlanger, Фредерик Миттерран/Frédéric Mitterrand, Жан-Франсуа Стевенен/Jean-François Stévenin

**Любовь на траве (Амур поверженный) (*L'amour par terre/Love on the Ground*, 1984)**

125 минут, цветной



*Жак Риветт и Джейн Биркин на съёмках фильма «Любовь на траве»*

*(фото с сайта <http://www.toutlecine.com>)*

В ролях: Джейн Биркин/Jane Birkin, Джеральдин Чаплин /Geraldine Chaplin, Жан-Пьер Кальфон/Jean-Pierre Kalfon, Андре Дюссолье/André Dussollier, Изабель Линнартц/Isabelle Linnartz, Сандра Монтегю/Sandra Montaignu, Ласло Сабо/László Szabó

**Грозовой перевал** (*Hurlevent/Wuthering Heights*, 1985)

130 минут, цветной

В ролях: Фабьен Бабэ/Fabienne Babe, Люка Бельво/Lucas Belvaux, Сандра Монтегю/Sandra Montaignu, Алис де Поншевилль/Alice de Poncheville, Оливье Крювейе/Olivier Cruveiller, Филипп Морье-Жану/Philippe Morier-Genoud, Оливье Торре/Olivier Torres

**Банда четырёх** (*La bande des quatre/Gang of Four*, 1988)

160 минут, цветной

В ролях: Бюль Ожье/Bulle Ogier, Бенуа Режан/Benoît Régent, Ферия Делиба/Fejria Deliba, Лоранс Кот/Laurence Côte, Бернадетт Жиро/Bernadette Giraud, Инеш де Медейруш/Inês de Medeiros, Натали Ришар/Nathalie Richard, Паскаль Салкин/Pascale Salkin, Доминик Руссо/Dominique Rousseau, Аньес Сурдийон/Agnès Sourdillion, Ирен Жакоб/Irene Jacob

**Прекрасная спорщица** (*La belle noiseuse*, 1991)

236 минут, цветной

В ролях: Мишель Пикколи/Michel Piccoli, Джейн Биркин/Jane Birkin, Эмманюэль Беар/Emmanuelle Béart, Марианн Деникур/Marianne Denicourt, Давид Бурштейн/David Bursztein, Жиль Арбона/Gilles Arbona, Сюзан Робертсон/Susan Robertson, Бернар Дюфур (руки художника)/Bernard Dufour

**Дивертисмент<sup>247</sup> (*Divertimento*, 1991)**

160 минут, цветной

В ролях: Мишель Пикколи/Michel Piccoli, Джейн Биркин/  
Jane Birkin, Эмманюэль Беар/Emmanuelle Béart, Марианн Де-  
никур/Marianne Denicourt, Давид Бурштейн/David Bursztein,  
Жиль Арбона/Gilles Arbona, Бернар Дюфур (руки художника)/  
Bernard Dufour



*Слева направо: Пьер Валлон (исполнительный директор),  
Жан-Мишель Симоне (помощник художника), Вильям Люб-  
чански (оператор), Мартин Мариньяк (продюсер), Паскаль  
Бонитцер (сценарист, диалогист)*

*и Жак Риветт на съёмках фильма «Жанна-дева»  
(Фото Мун Жаме, [http://www.rfi.fr/actufr/articles/087/  
article\\_50678.asp](http://www.rfi.fr/actufr/articles/087/article_50678.asp))*

---

<sup>247</sup> Фильм является двухчасовой вариацией четырёхчасового фильма «Прекрасная спорщица» (Прекрасная спорщица/*La belle noiseuse*, 1991) — *замечание переводчика.*

**Жанна-дева: Битвы** (*Jeanne la Pucelle I — Les batailles*, 1994)

160 минут, цветной

В ролях: Сандрин Боннер/Sandrine Bonnaire, Андре Маркон/André Marcon, Татьяна Мухин/Tatiana Moukhine, Жан-Луи Ришар/Jean-Louis Richard, Марсель Бозоне /Marcel Vozonnet, Патрик Ле Мофф/Patrick Le Mauff, Дидье Соверген/Didier Sauvegrain, Жан-Пьер Лори/Jean-Pierre Lorit, Брюно Волковиц/Bruno Wolkowitch, Пьер Белло/Pierre Baillot, Матиас Жюнг/Mathias Jung, Жан-Мари Ришье/Jean-Marie Richier, Батист Руссильон/Baptiste Roussillon, Жан-Люк Пети/Jean-Luc Petit, Бернадет Жиро/Bernadette Giraud

**Жанна-дева: Темницы** (*Jeanne la Pucelle II — Les prisons*, 1994)

176 минут, цветной

В ролях: Сандрин Боннер/Sandrine Bonnaire, Андре Маркон/André Marcon, Жан-Луи Ришар/Jean-Louis Richard, Марсель Бозоне/Marcel Vozonnet, Патрик Ле Мофф/Patrick Le Mauff, Дидье Соверген/Didier Sauvegrain, Жан-Пьер Лори/Jean-Pierre Lorit, Брюно Волковиц/Bruno Wolkowitch, Ромен Лагар/Romain Lagarde, Флоранс Дарел/Florence Darel, Пьер Белло/Pierre Baillot, Жермен Руссо/Germain Rousseau, Эммануэль де Шовиньи/Emmanuel de Chauvigny, Mathias Jung/Матиас Жюнг

**Верх, низ, хрупко** (*Haut bas fragile/Up, Down, Fragile*, 1995)

169 минут, цветной

В ролях: Марианн Деникур/Marianne Denicourt, Натали Ришар/Nathalie Richard, Лоранс Кот/Laurence Côte, Андре Маркон/André Marcon, Брюно Тодескини/Bruno Todeschini, Вильфред Бенаиш/Wilfred Benaïche, Анна Карина/Anna Karina, Энзо Энзо/Enzo Enzo



*Лоранс Кот и Жак Риветт  
на съёмках фильма «Верх, низ, хрупко»  
(фото с сайта <http://www.toutlecine.com>)*

**Тайная защита** (*Secret défense/Secret Defense*, 1998)  
170 минут, цветной

В ролях: Сандрин Боннер/Sandrine Bonnaire, Ежи Радзилович/Jerzy Radziwilowicz, Грегуар Колен /Grégoire Colin, Лора Марсак/Laure Marsac, Франсуаз Фабиан/Françoise Fabian,

Кристин Вуалоз/Christine Vouilloz, Марк Сапорта/Mark Saporta,  
Сара Луис/Sara Louis, Эрмин Карагёз/Hermine Karagheuz

**Кто знает** (*Va savoir/Who Knows?*, 2001)

154 минуты, цветной

В ролях: Жанн Балибар/Jeanne Balibar, Марианн Баслер/  
Marianne Basler, Элен де Фужероль/Hélène de Fougerolles, Ка-  
трин Рувель/Catherine Rouvel, Серджио Кастеллито/Sergio  
Castellitto, Жак Бонафэ / Jacques Bonnaffé, Брюно Тодескини/  
Bruno Todeschini

**История Мари и Жюльена** (*Histoire de Marie et Julien*,  
2003)

150 минут, цветной

В ролях: Эмманюэль Беар/Emmanuelle Béart, Ежи Радзи-  
вилевич/Jerzy Radziwilowicz, Анн Броше/Anne Brochet, Беттина  
Ки Bettina Kees, Оливье Крювейе/Olivier Cruveiller, Nicole Garcia/  
Николь Гарсиа

**Не трогай топор** (*Ne touchez pas la hache/Don't Touch  
the Axe*, 2007)

137 минут, цветной

В ролях: Гийом Депардьё/Guillaume Depardieu, Жанн Ба-  
либар/Jeanne Balibar, Мишель Пикколи/Michel Piccoli, Бюль  
Ожье/Bulle Ogier, Анн Кантино/Anne Cantineau, Марк Барбе/  
Marc Barbé

**36 видов с пика Сен-Лу** (*36 vues du Pic Saint Loup/  
Around a Small Mountain*, 2009)

84 минуты, цветной

В ролях: Джейн Биркин/Jane Birkin, Серджио Каstellитто/Sergio Castellitto, Андре Маркон/André Marcon, Жак Боннаффе/Jacques Bonnaffé, Жюли-Мари Парментье/Julie-Marie Parmentier, Элен де Валомбрё/Hélène de Vallombreuse, Тентен Орсо́ни/Tintin Orsoni, Вимала Понс/Vimala Pons



*Жак Риветт на съёмках фильма «36 видов с пика Сен-Лу» в сентябре 2009 года (фото с сайта <http://www.toutlecine.com>)*





*Жак Боннаффе, Жак Риветт, Джейн Биркин и Серджио Кастеллино  
на Венецианском кинофестивале (фото с сайта <http://www.toutlecine.com>)*

Nulluptiae cum haribus, sincides expel es num dolupta  
tionsecae quundiam quia ide vercita volupta vitempos re ento illant  
aut am, to volupti nis dis dest dunti sequos doluptae dolorupti autat.

Ribus endaesectur re quo delique modi ommolor ruptatus  
ium aut quo et quam consequere cum eossus, si dusam, officia  
ndempossi a iliquun totatempore magnim eosanto ent quam alit  
velis reiunt ium, te qui ist vollab ide duciene caborem vendam  
quaturitatem iumque natus, nobis dolupti sciassima velent enimus  
ius eat aute veliberovid magnimi nulparchit des estiaepel maionec

# **ЖАК РИВЕТТ**

# **СТАТЬИ И ИНТЕРВЬЮ**

**Составление, общая редакция**  
**А. Тюткин**

Художественный редактор А. Тюткин  
Компьютерная верстка А. Степанова

Формат 70x90/16



В этой книге собраны переводы статей и интервью Жака Риветта за период примерно в пятьдесят лет.

Жак Риветт - французский режиссёр, снявший несколько десятков оригинальных, непохожих друг на друга фильмов, которые вызывали споры сразу после выхода в прокат и продолжают вызывать их до сих пор.

Возможно, представленные вашему вниманию переводы смогут приоткрыть некоторые загадки его творчества, но лишь слегка, потому что Тайна - это то, что не должно быть раскрыто до конца