

«КАЙЕ ДЮ СИНЕМА» В МОСКВЕ

«Кайе дю синема»—не просто самый известный и влиятельный французский журнал о кино, а целая категория в истории революционного послевоенного киноискусства, критической и философской мысли и политики. Он стоял у истоков французской Новой волны, практически все ее ведущие режиссеры—Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар, Клод Шаброль, Эрик Ромер, Жак Риветт и другие—начинали как кинокритики и журналисты в «Кайе».

В середине апреля авторитетный европейский журнал был гостем Москвы. При содействии Посольства Франции в России и вместе с Музеем кино редакция «Кайе» инициировала презентацию журнала в нашей столице, приурочив к этому также специальную кинопрограмму—5 фильмов, по выбору «Кайе дю синема». Кроме того, состоялся «круглый стол» с участием директора журнала Жана-Мишеля Фродона и кинорежиссера Бенуа Жако.

Импульсы для дискуссии дал вышедший накануне выборов французского Президента апрельский номер журнала (№ 622), где напечатаны своего рода «апрельские тезисы»: «12 задач для кинематографа во Франции». В них выражалась тревога о состоянии дел в кинематографе, сомнение в эффективности знаменитой французской системы государственной поддержки кино. «Меры поддержки,—говорится в этом документе,—должны были способствовать рождению особых проектов, благоприятствовать осуществлению множества новаторских художественных инициатив, прежде неизвестные авторы могли получить достойные финансовые средства. Теперь эти меры приводят к производству конвейерной продукции, отформатированной по шаблону (в том числе, под обесцененным ярлыком “авторского кино”), и к обогащению профессионалов, которые уже не берут на себя никакого риска—ни эстетического, ни финансового. <...>

В принципе, извращения линии и отклонения от нее—нормальное явление. Это удел любой регламентирующей системы, которая, таким образом, нуждается в постоянной адаптации, в преобразованиях». 12 пунктов программы, выдвинутой журналом «Кайе дю синема», наметили пути преобразования в интересах дальнейшего развития национальной кинематографии. Перечислим эти пункты, сопроводив их конспективным изложением аргументации.

1. *Отдать предпочтение избирательной поддержке в ущерб автоматической.* Иными словами, изменить сложившуюся ныне пропорцию, когда основная доля финансовых средств, находящихся в распоряжении Государственного центра кинематографии (Centre National de la Cinématographie, CNC), идет на поддержку проектов, коммерчески перспективных.

2. *Бороться с клишированием кинопроектов, вызываемым самой процедурой поддержки.* «Идеология “крепкого сценария” сыграла бедственную роль, привела к стандартизации даже так называемых “авторских” проектов во имя “профессионализма”, который определяется как противоположность непредсказуемости, творческому приключению, как раз и оправдывающему существование избирательной поддержки. <...> Речь идет также о том, чтобы конкретным образом изменить критерии и сроки оказания поддержки, чтобы вновь уделять больше места инновациям».

3. *По-новому определить разделение функций между Государственным центром кинематографии и регионами,* которые «играют теперь важную роль в финансировании кино, но при этом не создается автономное пространство и не определяются особые местные задачи».

4. *Цифровая проекция:* повсеместно переходя к ней, «необходимо сохранять “хронологию медийных искусств”, которая оставляет за кинотеатром основополагающую роль и позволяет выделить произведение киноискусства из аудиовизуального потока. Обратная сторона этой хронологии—усиление гарантий плюрализма в кинотеатрах».

5. *Ограничить количество кинокопий на фильм.* «Выход некоторых фильмов в 600, 800 или даже 1000 копиях сводит любую эффективную культурную политику к иллюзии. Насыщая экраны и монополизируя внимание масс-медиа, данный факт навязывает другим фильмам лишь крошечный доступ к оставшимся экранам и порождает супербыструю ротацию фильмов, которые, не имея средств на продвижение в рыночном и информационном пространстве, должны были бы не сходить с экранов долго, чтобы к ним пришла их публика. Бороться с этой передержкой очень трудно, нужна значительная политическая и юридическая работа. Но эта работа необходима и должна стать приоритетом любой кинополитики».

6. *Реформировать определение «артхауса» («Art et essai»).* «Наличие арthouse-сети (сети залов для кинематографа “Art et essai”)—это исторический шанс для кино во Франции (и не только во Франции). Но само ее развитие привело к отклонению: теперь под одним и тем же ярлыком оказались очень разные, а то и вступающие в противоречие друг с другом кинотеатры и подходы к кино».

7. *Отвести должное место роли кино в территориальном благоустройстве.* «Нужно, чтобы кино и кинотеатры были везде, в том числе—в пригородах и маленьких городах. Это важно как для самого кино, так и для коллективной жизни; это—и вклад в построение социума. В ущерб творческим произведениям произошло смешение между этой необходимой миссией и миссией “артхауса”, теперь нужно вернуть и этому пункту легитимность и автономность».

8. *Динамизировать политику национального наследия.* «Кинополитика насущно нуждается в том, чтобы без конца сплетались связи между современностью кинематографа и его историей. Знание великих фильмов всех времен и народов—решающий двигатель в эстетической связи с современным кино. Качество работы существующих синематек (“национальных” или “региональных”) и их воздействие на публику заставляет нас задаться вопросом: почему во Франции не завести тридцать синематек? Однако и репертуарные кинотеатры, и издатели DVD, и телеканалы тоже играют здесь свою роль».

9. *Развивать формы присутствия кино в школе.* «Встреча с великими фильмами как вход в культуру, теоретическое и практическое понимание процессов постановки фильма как формирования критического суждения, приобщение к опыту кинотеатра как особого соотношения с произведениями и с коллективом должны в гораздо большей степени, чем сегодня, составлять часть начального и среднего образования».

10. *Придать вес любительским практикам.* «Цифровой формат демократизировал возможности доступа к инструментарию кино. Громадное большинство его пользователей—не кинематографисты, и никогда не будут ими; ведь не все, у кого карандаш в руках,—писатели. Но использование этого инструментария в творческих, профессиональных или даже развлекательных целях “чисто для себя” либо для маленькой группы создает личностное отношение к кино как средству выражения. Эта глубинная связь, связь любительская,—значительный ресурс для формирования зрителей, которые одновременно и становятся требовательнее к кино, и чувствуют с ним более глубокое родство».

11. *Усилить все формы поддержки кино.* «Кроме работы кинотеатров, сохранения кинонаследия, образования и любительских практик, насущно важно помогать и другим практикам, которые создают, обогащают и углубляют связи между кино и зрителями». Речь в первую очередь о телевидении, которое, как считают авторы документа, утратило в этом деле свою решающую роль, о DVD—«очень важном векторе поддержки фильмов», об «издании книг о кино, работе критиков и в журналах, и в крупных СМИ (в том числе, в Интернете)», о кинофестивалях, о киноклубах и ассоциациях синефилов... Словом, обо всех «участниках жизни кино как искусства».

12. *Осмыслить политику диалога между кино и другими искусствами.* «Кино существует, у него свои особенности. Более чем когда-либо оно живет в диалоге с другими художественными дисциплинами. Эта динамика, обогащающая развитие творчества в самых разных направлениях, заслуживает того, чтобы ей уделили гораздо больше внимания, чем в нынешней политике,—слишком узкоспециальной, замкнутой на отдельном секторе. Это также позволило бы кинематографу быть менее зависимым от власти соседей, которые сильны по-другому и очень мало заботятся о художественных целях: от телевидения и индустрии видеоигр».

Все эти темы получили дополнительный комментарий в разговоре за «круглым столом», фрагменты которого перед вами.

В дополнение к публикуемой стенограмме предлагаем вниманию наших читателей еще один, до некоторой степени «архивный», материал, освещающий страницы теперь уже истории этого журнала. Михаил Ямпольский, в начале 80-х сотрудник Научно-исследовательского института киноискусства, написал тогда для закрытого внутриинститутского информационного сборника аналитический обзор «Кайе дю синема» начала 1980-х годов, когда после пережитого кризиса 70-х легендарный французский журнал обрел второе дыхание, пересмотрел свою программу, однако, обращаясь к новому французскому кино, анализировал его на базе методологии еще базеновского «Кайе» и прежде всего на понятиях «автора» и «авторской политики». Погружение в проблематику и дискуссии двадцатипятилетней давности в контексте сегодняшних процессов во французском и—шире—мировом киноискусстве видится нам весьма полезным.

«ОТЦЫ» и «ДЕТИ» НОВОЙ ВОЛНЫ

Фрагменты «Круглого стола», апрель 2007

Наум КЛЕЙМАН: Разрешите представить Жана-Мишеля Фродона, директора «Кайе дю синема», одного из главных киножурналов мира, а кроме того—замечательного кинокритика, человека необычайно авторитетного во французском кино. Его рецензии в периодической печати—это уже знак того, что фильмы, о которых он пишет, имеют достаточный рейтинг, что они пересекли ту границу, которая акцентирует внимание к ним. Что еще восхищает меня в деятельности Жана-Мишеля—это та позитивная энергия, с которой он кино не «судит», а кино поддерживает. Есть разные позиции в кинокритике. Есть судьи, адвокаты, прокуроры—это ситуация «суда». И есть другая ситуация—ситуация «аукциона» (кто больше, кто меньше, и т.д.). Позиция журнала «Кайе дю синема»—не суд и не аукцион, а, если хотите, родильный дом. Это родовспоможение, которое на протяжении десятилетий журнал осуществляет, помогая родиться новому. Мы все знаем про Новую волну, которая родилась в этой колыбели, в этих яслях, если угодно. Но то же самое продолжается на протяжении всех последующих десятилетий и касается не только французского кино. Вот это для меня принципиально важное отличие журнала «Кайе дю синема», которое, я думаю, нам всем должно быть близко по своему нравственному пафосу. Можно расходиться в эстетических оценках конкретных фильмов, но быть объединенным незыблемой нравственной позицией. И я рад, что редакция «Кайе дю синема» и Французский культурный центр решили провести «круглый стол» здесь, в Москве, с показом фильмов и с желанием совместно обсудить общие процессы современной кинокультуры и вытекающие из них задачи кинокритики, будь то во Франции или в России. Действительно: нам всем сейчас надо заново многое переосмыслить, в том числе и позицию нашей критики.

Жан-Мишель ФРОДОН: Спасибо Науму Клейману за приглашение и за те добрые слова, которые он произнес.

Я не буду сейчас вам рассказывать историю «Кайе дю синема»—она очень длинная, прошло уже 55, даже 56 лет с момента его основания. Я думаю, что мы просто обменяемся мнениями и позициями, поговорим друг с другом, и мне поможет в этом кинорежиссер Бенуа Жако, он тоже человек «Кайе дю синема» и тоже очень многое знает о журнале и может рассказать. Мы будем говорить о сегодняшних методах работы «Кайе дю синема», которым журнал следует с самого своего рождения, естественно, применяясь ко времени, к меняющейся обстановке. Можно обратиться к деятельности «Кайе» в 50-е годы, говорить о том, как формировалась Новая волна внутри журнала, как в 60-е–70-е годы он открывал читателям кинематографии всего мира. Сегодня мы стараемся не имитировать тогдашние наши установки и методы работы, но изобретать новые, ориентируясь, в то же время, на прежнюю интерактивность, на ту же самую требовательность и одновременно

щедность, которая, думаю, была путеводной звездой «Кайе» и на предыдущих этапах.

Прежде всего замечу, что название журнала «Кайе дю синема»—«Записки (или тетради) о кино»—не такой уж простой и самоочевидный факт, потому что многие отстаивают, либо открыто, либо внутренне, иную позицию, считая, что сегодня журнал должен уже называться «Записки об аудиовизуальном», или «Записки об образе», о кадре и т.п., или «о телевидении и видеоиграх». Но мы убеждены, что и сейчас, в 2007 году, есть смысл отстаивать все то же название—«Кайе дю синема», «Записки о кино». Что, кстати говоря, абсолютно не исключает присутствие и изучение и поддержку других форм экранной культуры, которые дают пищу для размышлений, другие подходы к презентации зримого, аудиовизуального образа. И, конечно, первое, что является нашим кредо—это работа критики, которая должна быть готова ко многому и прежде всего должна быть готова именно воспринимать кино, разные его формы, которая в центр ставит произведения искусства или то обещание произведения, которое мы обязательно должны иметь в виду, когда идем смотреть какой-либо фильм. И, что еще очень важно, это требование субъективности, требование внутреннего личного волнения, потому что «Кайе дю синема»—не научный университетский журнал, а журнал любви. Это не значит, что мы не работаем с университетами, что я отвергаю университетскую науку. Отнюдь! Мы сотрудничаем с исследователями, привлекаем их к работе в журнале, просто в целом наша точка зрения на кино отлична как от коммерческого подхода, так и от научно-исследовательского.

Один из основателей «Кайе дю синема», выдающийся критик Жан Душе говорил, что «кинокритика—это искусство любить». Любить кино. Это не значит любить все фильмы. Работа критика не исключает, наоборот, подразумевает, что он может разгневаться. Мы гневаемся на те фильмы, которые, по нашему мнению, искажают сущность искусства, становятся врагами кино, каким мы его себе представляем, какое любим. Следовательно, искусство любви к кино подразумевает также и атаку на некоторые фильмы во имя этой любви.

Еще один важный аспект—это связь с людьми, которые занимаются кино. В первую очередь, конечно, с режиссерами, но также и с актерами, техническими специалистами, продюсерами, прокатчиками. Словом, со всеми, кто составляет мир кино. «Кайе» является для них местом, где царит требовательность, а отнюдь не соглашательство, но при этом возможен обмен и диалог с людьми, которые могут что-то привнести в кино. Бенуа Жако, который смог приехать со мной, чтобы представить свой фильм и участвовать в дискуссии,—живой пример того, что мы очень тесно сотрудничаем с некоторыми режиссерами, которые и составляют Вселенную «Кайе дю синема». Это очень важно нам, работающим в журнале, но, я надеюсь, это важно и им. Циркуляция мнений, идей, которая происходит в наших диалогах, подчас бывает нервной. Но очень важно, чтобы она *была* между журналом и людьми кино. Кстати говоря, именно «Кайе дю синема» избрал еще в 50-е годы одну из очень важных журнальных форм—большое интервью с режиссерами, и она остается одним из важнейших наших методов, хотя есть и другие формы диалога с творцами кино. Главное, чтобы диалог был.

Сегодня «Кайе дю синема»—это название, под которым скрывается очень многое. Во-первых, это ежемесячник в 100 страниц, который выходит 11 раз в год. Вдобавок, это специальный номер под заголовком «Атлас», который представляет разные кинематографии мира. Кроме того, это книгоиздательство, которому уже 25 лет и которое выпустило уже сотни книг. Это единственное во Франции и редчайшее в мире издательство, которое целиком посвящено кино. Мы издаем на французском языке от малюсеньких книжек до весьма объемных монографий. Еще небольшая часть, но очень важная для нас,—это выпуск DVD-дисков; она открывает доступ к тем фильмам, которые никто другой во Франции на DVD не издаст. Ко всему, у нас есть Интернет-сайт, на который мы поместили наши архивы: все номера, начиная с самого первого. Текущие же номера мы представляем двумя статьями, причем помещаем их переводы на несколько языков мира. Сейчас у нас появился отдельный англоязычный сайт, где представлен полный перевод наших номеров и нашего текущего номера, и можно это купить через абонемент он-лайн. Возникла, к тому же, еще одна отдельная ветвь: это «Кайе дю синема—Испания». Наши партнеры в Испании издают «Кайе дю синема» на своем языке, но не дублируют французское издание, а сами пишут для испанской публики о том кино, которое интересует тамошних зрителей. Каждый год сотрудники «Кайе дю синема» сотни раз выступают перед аудиторией, представляя фильмы. Они ездят и во французские провинциальные школы, становясь, таким образом, партнерами в кинообразовании, и за границу, как сейчас. «Кайе дю синема» вышло из своего редакционного бюро и путешествует, сопровождая режиссеров и фильмы. Мы выступаем и в Токио, и в Нью-Йорке, и в Буэнос-Айресе...

Все, что я перечислил,—это части большой работы «Кайе дю синема», который находится в постоянном движении. Добавлю, что ежемесячно продается 28 тысяч печатных экземпляров журнала.

Журнал делится на четыре части. Первая часть—это критика, то есть либо критические тексты как таковые, либо интервью с кинематографистами, в которых обсуждается современная ситуация в кино. Эта критическая часть—очень важная часть нашей работы. Это наша непосредственная реакция, вначале эмоциональная, а потом уже и обдуманная позиция в отношении тех фильмов, которые появляются сегодня. Текущей критикой занимаются разные люди, зачастую молодые, многим из них лет тридцать, не больше. Наряду с этим имеется еще одна важная рубрика, она называется «Реплика» или «Ответ». Это более теоретическая часть журнала, где фильмы рассматриваются уже с некоторой дистанцией, объединенные в некие группы. Здесь выявляются тенденции, а также прослеживаются связи кино с другими искусствами. И есть еще *историческая* часть, где представляется вновь обретенное, вернувшееся к нам кино. Мы обращаемся к тому, что нас интересует в киноистории, будь то самый ранний период, эпоха немого кино или, скажем, 60-е годы. Так или иначе, это кино, к которому, как мы чувствуем, необходимо вернуться, с которым нужно быть в постоянном диалоге. И наконец четвертая часть журнала—«Дневник». Это информационный раздел, где мы сообщаем новости, рассказываем о том, что происходит в мире кино, о кинофестивалях, о книгах, о новых DVD, о преподавании кино в школах и вузах. Особое место

отводится вопросам экономики кино и законодательной базе. Мы считаем, что ими необходимо заниматься. Именно вопросами кинопроизводства и общей кинополитики, вопросами регулирования в этой области. Причем, мы размышляем об этом с точки зрения критиков, т.е. с точки зрения того, чего мы ждем от кино, с позиции наших художественных требований. Я считаю, что нельзя отдавать кинодело промышленникам и экономистам, киносociологию—sociологам, а право в области кино—исключительно юристам. Я думаю, что люди, которые занимаются кинокритикой и кинематографией из любви к кино, имеют равное основание заниматься и этими вопросами.

Именно поэтому мы в нашем апрельском номере напечатали текст под названием «12 задач для кинематографа во Франции». В нем сформулированы вопросы регламентирования кинополитики. Это наши предложения по организации кино во Франции, которые как раз являются одной из иллюстраций нашей активной позиции в этой области.

Вопрос (Виктор Матизен): Я с большим интересом прочитал «12 задач...» и обнаружил много общего между государственной политикой в области кино у нас и во Франции. А были ли случаи, когда государственные институты реагировали на критику «Кайе дю синема» и принимали какие-то решения, к которым вы их призывали?

Ж.-М.ФРОДОН: Конечно, редко случается, чтобы кто-то из правительственных чиновников заявлял нам: да, вы правы; мы поменяем ту или иную организационно-экономическую процедуру так, как вы нам посоветовали. Между тем, коррекции осуществляются, и не без влияния, пусть и завуалированного, «Кайе дю синема». Журнал достаточно авторитетен, и его слово имеет вес, в том числе и когда дело касается кинополитики. Вообще влияние журнала имеет двоякую форму. С одной стороны, к нам непосредственно обращаются, когда намечается необходимость какой-то реформы в системе. Правительственные институты требуют соответствующего рапорта, для подготовки которого нередко привлекают сотрудников «Кайе». Это может касаться разных проблем кино. Но есть еще один канал влияния. Во Франции существует очень много ассоциаций, профессиональных или любительских, которые организуют дискуссии и форумы по вопросам кино и которые также сотрудничают с «Кайе дю синема». Материалы этих форумов печатаются и, таким образом, происходит тот самый диалог, который создает интеллектуальную среду и приводит в итоге к принятию определенных решений: экономических, правовых, организационно-структурных.

Н.КЛЕЙМАН: Вся европейская кинематография ссылается на засилье Голливуда и на то, что Европа не видит своего собственного кино. Единственным исключением, может быть, является сама Франция, которая смогла принять законы, защищающие национальный кинематограф. Однако, как мы понимаем, эти законы тоже уже не во всем устраивают «Кайе». И в этом один из вопросов вообще выживания европейского кино и его сохранения в активном прокате. Я хочу вас спросить: какова нынешняя позиция журнала? Что его не устраивает во французской системе?

Ж.–М.ФРОДОН: Во Франции в общем и целом система благоприятствует кино в самых разнообразных его проявлениях и творческих ипостасях. Есть некое общее соглашение, своеобразный консенсус между режиссерами, критиками и людьми, занимающимися кино, в отношении того, как государственная власть должна вмешиваться в кинополитику и в сам процесс кинопроизводства. Действующее сегодня положение фактически неизменно с 1959 года. Некоторые модификации в данную систему были внесены в 1984 году, когда министром культуры стал Жак Ланг. Однако утвердившаяся тогда политика в области кино была основана фактически на ложной идеологии, которую в 80-е годы мы не разглядели. Она уповала на совмещение, с одной стороны, художественных ценностей, с другой стороны—национальной французской идеи. Французское кино должно было противостоять тому, что считалось эстетически несостоятельным—в американско-голливудской продукции, разумеется. По сути дела, тут смешивались две установки, две цели: с одной стороны, нормальная, разумная цель защитить национальную продукцию, защитить ботинки, сшитые во Франции, или фасоль, выращенную во Франции, а с другой стороны—руководствоваться художественными критериями. Это смешение задач оказалось весьма ложным и непригодным для того, чтобы пользоваться им в области кино. Что, кстати говоря, и привело к достижению определенного предела: система работала, потом хорошо работала, а потом стала слишком хорошо работать. Ведь сама эта система была придумана для того, чтобы дать французским режиссерам возможность реализовать самые разные свои замыслы, и прежде всего самые трудные, самые амбициозные в художественном отношении. Однако пользоваться этой возможностью начали кинематографисты, проекты которых уж никак не назовешь трудными и творчески амбициозными. И это привело к необыкновенному росту количества фильмов, произведенных во Франции: за 10 лет оно просто-напросто удвоилось. Так вот, рассматривая в нынешнем контексте разнонаправленные интересы, мы обнаружили противоречие, которое и заставило нас сформулировать эти 12 задач, опубликованные «Кайе дю синема» в апрельском номере. Мы говорим о необходимости поднять до уровня государственной поддержки то кино, которые считаем достойным этой поддержки, и обратить вспять наметившуюся сегодня тенденцию, направленную исключительно в сторону экономической выгоды.

Вопрос: Я не знаю, насколько со мной согласятся присутствующие, но, может быть, имеет смысл выделить три состояния кинематографии, когда возможна господдержка с разными целями. Вот, например, у нас в 90-е годы была угроза самому существованию кинематографа в новых рыночных условиях, и в этом случае целью господдержки было просто сохранить кинематограф как таковой. То, к чему мы ближе сейчас, это создание рынка. Рынок фильмопроизводства и кинопроката самодостаточны, когда кинопродюсеры могут окупать свои кинопроекты. И в этом случае возрастает роль продюсеров, их ответственность. Государственная поддержка их проектов должна предполагать возврат денег, взятых у государства. Финансирование же со стороны государства должно основываться на успехах их предыдущих фильмов. Деньги из бюджета продюсеры могут получить в объеме, пропорциональном

количеству зрителей, посмотревших их предыдущий фильм. И третий этап, о чем мы сейчас как раз и говорим: когда уже нужно возвращаться от экономических критериев к критериям качества. Когда рынок уже развит, когда фильмы окупаются в прокате, когда существует стабильное предложение фильмов в прокате, тогда мы снова можем делать акцент на избирательной поддержке.

А какими могут быть условия, которые предлагает сейчас «Кайе дю синема»? Какими могут быть именно во Франции соотношения между автоматической поддержкой и избирательной поддержкой? Каков механизм сочетания экономических и художественных интересов?

Ж.-М.ФРОДОН: Я действительно не очень знаю, что лучше для кино в России, какая здесь сейчас обстановка, поэтому не стану подробно комментировать ваши соображения. Скажу лишь, что важно быть в постоянном контакте с продюсерами, понимая, сколь значима эта фигура в национальном кинопроизводстве. И еще важно не разбивать кинодело на какие-то сегменты, а воспринимать его как целое и в соответствии с этим искать пути решения возникающих проблем.

Мы в «Кайе дю синема» смотрим каждый фильм в отдельности. И не важно, какой у него бюджет: миллиард долларов, пятьсот тысяч евро, пятьсот тысяч рублей или даже юаней. Главное, *что* мы в нем увидели. Приведу пример с театрами. Во Франции есть два типа театров. Есть театр художественный, театр творческого поиска, который целиком субсидируется государством. А есть театры коммерческого типа, которые работают с выручки, у них всегда много зрителей. Мы сильно обеднили бы кино, если бы стали отрицать какой-либо из его сегментов, если бы мы стали отрицать то, что, собственно, принадлежит самому миру кино как его внутренняя неотделимая часть.

Во Франции существуют два механизма, которые используются для поддержки кино. Так называемая *автоматическая* поддержка и *избирательная*. Автоматическая поддержка укрепляет тот сектор, который и сам достаточно уверенно стоит на ногах. Поддерживаются именно те фильмы, которые пользуются хорошим спросом на рынке, которые хорошо продаются. А избирательная поддержка предполагает как раз отбор фильмов по критериям качества, и фильм, в таком случае, получает поддержку благодаря самому себе. Сегодня автоматическая поддержка—это восемьдесят процентов государственной помощи кинопроизводству, которая осуществляется через Государственный центр кинематографии (Centre National de la Cinématographie). Избирательная поддержка—лишь двадцать процентов от общего объема средств, выделяемых государством на поддержку национального кинодела. И вот эту пропорцию мы сейчас просим изменить, чтобы больше внимания уделялось фильмам в силу их особого художественного качества, а не просто подливать масла в колеса того экономического механизма, который и так хорошо работает, но с дополнительной поддержкой станет работать еще лучше, только и всего.

Конечно, в избирательной поддержке тоже есть свои недостатки. Например, возникает вопрос: во имя чего мы выбираем тот или иной кинопроект, на пользу чему пойдет наша поддержка? Но все-таки механизм отбора по критериям художественного качества—базовая идея либерализма, в том чис-

ле либерализма рынка в экономической теории. Полагать, что невидимая рука все уравнивает, все сбалансирует, наивно. Я считаю, что нельзя пускать экономику на самотек. Само собой это не уладится, а в сфере творчества тем более. Ведь на практике выясняется, что самыми интересными, самыми смелыми в творческом отношении, самыми амбициозными проектами оказываются именно те, которые являются самыми маргинальными, которым реализоваться труднее всего.

Политические власти на общенациональном и региональном уровнях должны обеспечивать такую возможность выбора оригинальных произведений—на рынке, в кинозалах, в прокате—чтобы этот охват был как можно более широким и, с другой стороны, ставил в центр критерий качества. Причем никаких правил тут выработать нельзя. Выработай правила, и проекты, на которые подаются заявки, будут походить один на другой. Вы спросите: как же тогда ориентироваться тем, кто решает судьбу этих кинопроектов? Я думаю, что по критериям качества нужно прежде всего отбирать людей в эти комиссии. Чтобы те были, во-первых, разные, с различными привязанностями в искусстве, а во-вторых, были открыты перед новым, незнакомым, необыкновенным. Чтобы готовы были пойти на риск, поддержав нечто странное, диковинное.

Вопрос: Где же взять людей для такой комиссии?

Ж.–М.ФРОДОН: Это люди, занимающиеся кино: и в прокате, и в критике, и ответственные за фестивали, причем это вовсе не обязательно должны быть директора фестивалей и главные редакторы газет, пишущих о кино. Я сам участвовал в подобных комиссиях и встречал в них, к примеру, работников синематек. И опять-таки это не обязательно занимающие руководящие должности в синематеках. Например, кассирша синематеки, которая столько всего пересмотрела на своем веку, тоже может иметь очень четкое суждение. Я встречал в таких комиссиях писателей, крупных издателей, людей театра, которые обладают открытостью ума и любопытством, которые готовы помочь кино, чтобы родился и стал жить фильм, не похожий на то, что они уже видели, не укладывающийся в тот формат, который уже существует, пусть даже под маркой авторского кино.

Н.КЛЕЙМАН: А кто выбирает этих людей?

Ж.–М.ФРОДОН: Это задача государственных институтов, задача Государственного центра кинематографии, о котором мы уже говорили. Здесь, конечно, большая ответственность лежит на чиновниках. Собственно говоря, чиновники совершают отбор людей в комиссию. Разумеется, не стоит выбирать самых удобных и самых предсказуемых людей, тут как раз должны приветствоваться «неудобные» и непредсказуемые люди. Как в общегосударственной комиссии, так и в региональных, где решаются те же вопросы. Конечно, вокруг этого крутится много денег, из национального бюджета и из региональных. И с учетом этого зачастую формируются «удобные» комиссии, особенно в регионах. Это тоже надо потихоньку преодолевать.

Вопрос: Мне очень импонирует позиция, когда журнал заинтересован в первую очередь в том, чтобы дать свободу творцам, а не капиталу, не рынку. Интересно, как журнал, помимо того, о чем Вы рассказывали, помогает отдельным фильмам в продвижении к зрителю. Есть ли у журнала какие-то иные инструменты помощи фильмам, кроме рецензий? И второй вопрос: на чем держится Ваш журнал—на госдотациях, на чисто коммерческих источниках, на рекламе или на креативном продюсировании?

Ж.-М.ФРОДОН: Все очень просто: не будь фильмов, не было бы и журнала. Вообще в «Кайе дю синема» практически нет рекламы. Мы не рекламируем фильмы. Если реклама и появляется, то это либо косметика L'Oréal на задней стороне обложки, либо реклама DVD, либо реклама какой-нибудь киношколы. И это не только выбор «Кайе». Я тринадцать лет проработал в газете «Ле Монд», и там прокатчики действительно покупали у нас страницы, для того чтобы рекламировать свои фильмы. Но при этом газета на полосу критики сохраняла независимость от анонсов. Были даже моменты, когда рассерженные промоутеры снимали с полосы свою рекламу. В «Кайе дю синема» был случай, когда рассерженный издатель DVD снял свою рекламу, которая была предусмотрена, не сойдясь с нами в каких-то мнениях. С одной стороны, реклама—это вопрос выживания газеты, но, с другой стороны, будь то издание общего толка, как газета «Ле Монд», которая пишет обо всем на свете, будь то специализированное киноиздание, как «Кайе дю синема», читатель должен быть уверен, что мнение редакции не зависит от тех промоутеров, которые купили в нем странички.

Вопрос (Виктор Матизен): Мой вопрос—это, по сути дела, модификация того вопроса, который вам был уже задан, но я то ли не уловил, то ли не услышал ответа. Может быть, вопрос не совсем был понят. Я бы хотел немножко его повернуть и объяснить, как я его понял. Дело в том, что действительно интересно узнать, во-первых, об источниках финансирования журнала «Кайе дю синема»—это многих интересует. Интересует еще и потому, что в России в сегодняшней ситуации существующие киножурналы, в том числе даже некоторые интеллектуальные киножурналы, в той или иной степени спонсируются кинопроизводящими организациями, то есть они не совсем независимы. Это первая часть вопроса. Вторая, связанная с ней: каковы ваши отношения с киноистеблишментом, то есть с другими организациями, которые имеют большой авторитет во Франции, в частности, с тем же Каннским фестивалем и с кинопремией «Сезар». Вот, например, я заметил, что в Вашей московской кинопрограмме есть два фильма—«Увертка» Абделлатифа Кешиши и «Леди Чаттерлей» Паскаль Ферран. Последний, правда, выпал из программы, тем не менее, я понял, что это тоже один из ваших фаворитов. И как раз оба эти фильма были также фаворитами премии «Сезар», два года назад и сейчас. Что это означает? Что «Кайе дю синема» приблизился к «мейнстриму» или, наоборот, это «Сезар» дрейфует в сторону «Кайе»?

Ж.-М.ФРОДОН: Во-первых, о финансировании. Ресурсы «Кайе дю синема» в основном идут от продажи печатных экземпляров, тиража. Я уже

говорил, что у нас есть не только журнал, но еще и книгоиздательство, которое на самом-то деле не особо помогает экономическому выживанию «Кайе дю синема». К розничным продажам журнала присовокупляются и продажи «Кайе дю синема» в Интернете, потому что доступ к «Кайе» платный. И это, кстати, значительно улучшает нашу экономическую ситуацию. Таким образом, где-то 65–70% финансирования идет у нас от продажи всех экземпляров «Кайе дю синема» и 30% от рекламного бюджета, который у нас тоже есть. И, таким образом, положение «Кайе» выравнивается и более-менее баланс между нашими расходами и нашей выручкой поддерживается.

Должен добавить, что «Кайе дю синема» находится сейчас в более выгодном положении, нежели большинство других французских журналов о кино, потому что уже восемь лет издание «Кайе дю синема» находится под эгидой «Ле Монд» и зависит от него. Но «Ле Монд» не требует от нас какой-то содержательной зависимости, он не требует того, чтобы «Кайе дю синема» стал каким-то другим, нежели тем, каким мы желаем быть. Просто у нас тоже бывают трудные месяцы, но мы их преодолеваем с большей легкостью, чем в те дни, когда «Кайе» фактически был в изоляции.

И кратко отвечу на второй вопрос: нам плевать! Нам совершенно плевать на то, что еще какие-то институции выбирают эти фильмы. О картине «Леди Чаттерлей» мы в «Кайе дю синема» говорили задолго до того, как она номинировалась на премию «Сезар». Кадры из этого фильма мы поместили на обложку за семь месяцев до того, как вообще о нем кто-то заговорил, и я брал интервью у Паскаль Ферран, спрашивал ее: «Как Вы живете сейчас? Что стало с Вами за все это время?» (Кстати говоря, с Паскаль Ферран я через две недели еду в Лос-Анджелес.) Так что, как видите, мы верны нашей политике, верны нашему выбору, и нас совершенно не беспокоит, если этот фильм получает еще какие-то виды поддержки, мы только рады, что он получает большие призы на фестивалях или признание публики (а признание публики, естественно, несет и деньги). Это *наш* выбор, мы отстаиваем то кино, которое любим, но ведь не только же мы его любим. Если это кино встречает любовь и других, тем лучше.

Вопрос: Скажите, пожалуйста, по каким критериям критика журнала «Кайе дю синема» обычно оценивает новый фильм.

Ж.-М.ФРОДОН: Трудно ответить на этот вопрос, потому что «Кайе дю синема» не составлял никакого списка критериев. Уж если и есть критерии, то они психологические, в подсознании, их не сформулировать. Но в «Кайе дю синема» есть некие ожидания по отношению к кино. Сам по себе журнал—это возможность высказать их. «Кайе» существует, и это материальный факт, но то, что написано на его страницах, написано тем или иным конкретным критиком от своего имени. А «Кайе дю синема», публикуя его, как бы говорит: да, на сей раз мы с ним. Но здесь нет коллективного слова о кино, а есть только индивидуальности, которые высказываются, вместе с тем есть желание совместно жить и искать пути внутри кинематографа. Так исторически сложилось в «Кайе дю синема», и мы продолжаем это во имя многих поколений, которые работали и писали в нашем журнале.

Рецептов же мы никаких не даем и единых законов для творчества не устанавливаем. Их устанавливает для себя человек, создавший фильм. Да и какие тут могут быть законы, когда все так подвижно?! Например, одно время говорилось, что знаменитая съемка диалога «восьмеркой»—это ужасающий, невыносимо архаичный и неприемлемый сегодня способ, но вдруг мы видим, как тот или иной режиссер пренебрег этим предрассудком, воспользовался «восьмеркой» и получилось прекрасно. Как видите, нет никаких законов, которые кинематографисту запрещают или велят делать что-либо. Однако «Кайе дю синема», едва возникнув, занялось исследованием того, каким образом эстетический выбор художника вызывает в зрителе эмоции, чувства, которые имеют и этические, и политические последствия. Например, сегодня «Кайе дю синема» занимает вопрос о соотношении кинорежиссуры как таковой с другими способами производства изображения. Имею в виду телевидение, рекламу, видеоклипы, видеоигры—то есть всю совокупность изображений, которая предстает перед нами на так называемом малом экране. Мы пытаемся понять, каким образом кино занимает теперь свое особое место среди всего комплекса аудиовизуальных искусств и как оно отстаивает это свое место в пределах каждого отдельно взятого фильма.

Вопрос (Алексей Юцев): Ваш журнал консолидировал в своей долгой истории сообщество французских интеллектуалов, преимущественно левых, апофеозом которого был 1968 год, когда редакция стала штабом несогласных. Но в последнее время, в связи с кризисом государственного подхода к проблеме миграции и правыми высказываниями высших государственных чинов (имелся в виду Саркози, которого призвал поддержать на выборах президент Ширак) в обществе популярны правые настроения. Есть такие тенденции, согласно которым интеллектуалы начинают «праветь». Как Ваша (не)гласная политика журнала соотносится с данными тенденциями в обществе?

Ж.—М.ФРОДОН: Пожалуй, я не могу со всей авторитетностью говорить обо всем, что происходит во Франции, о позиции интеллектуалов в целом, но, несомненно, существует определенная направленность общественного мнения, и не только во Франции, и действительно есть возможность роста тех ультрареакционных идей на пространстве Евросоюза, о которых мы думали, что они ушли навсегда. И есть второй аспект, более узкий. Существует небольшая группа интеллектуалов, медиатизированная группа, которая как раз и свидетельствует об этом «поправении» общества. Люди, которые выступают в масс-медиа, на телевидении, которые как раз выражают эту «правую» позицию. Однако в большинстве своем интеллектуалы и работники интеллектуальных сфер во Франции—артисты, писатели, ученые и т.д.—придерживаются широкого спектра именно «левых» взглядов. Со всеми теми поправками, которые можно в это слово внести, со всей открытостью этого слова, которое может быть и спорным. В отношении «Кайе дю синема» можно говорить, скажем, не только о «левой» ангажированности по ряду общественных вопросов. Дело в том, что «Кайе дю синема» не выражает точку зрения, к примеру, на национализацию французской электрической компании или не выражает свою позицию по отношению к тому, что проис-

ходит с медсестрами,—мы говорим о кино. Но в этом как раз ясно видна традиция: наша работа вписана в ту историю «левых», к которой принадлежал и «Кайе дю синема» во всей своей истории. Есть более частное, но, может быть, и важное при этом направление нашей работы: мы стараемся вписать в кинополе, в поле изображения как такового те актуальные ответы на вопросы демократизации, свободы, соотношения себя с другими и с современной реальностью, которые столь важны для общества.

Я уже говорил, что у критики есть свой политический горизонт, и это как никогда правильно и правомерно сейчас. И, может быть, в наибольшей мере то, что важно делать, и то, что мы стараемся делать, это вопросы художественного выбора. Ведь художественный выбор может привести и к сужению личностного пространства, к тому, что человек фактически попадет в категорию угнетенных, либо, наоборот, художественный выбор может раскрепостить человеческий дух, человеческий ум, может способствовать тому, чтобы личность гораздо больше раскрылась именно в направлении своей свободы и независимости. Вот это и есть политическая цель работы кинокритики. Современный мир нам самим задает вопросы и заставляет нас задаться вопросами, ситуация уже не такая, как пятнадцать лет назад, и мы должны найти современные способы работы в нынешней ситуации.

Вопрос: Я бы хотела попросить Вас прокомментировать один из пунктов вашей опубликованной программы—шестой тезис (шестую задачу): о деформировании определения «артхауса» (Art et essai). Какой смысл, по Вашему мнению, должен быть вложен в это понятие?

Ж.-М.ФРОДОН: Art et essai—это, скорее, французский феномен. Сам по себе это интересный факт внутри французского казуса. Есть сеть кинозалов, которая была специально предназначена, в основной своей части, именно для самых смелых, самых необычных фильмов, которые мы называем фильмами Art et essai (для этого определения можно подобрать приблизительный эквивалент—«артхаус»). И поддержка этим кинозалам оказывалась весьма значительная, хотя они собирали меньше публики, чем кинозалы, где шли популярные фильмы. При этом получилось так, что очень многие кинотеатры захотели попасть в данную категорию. И возникло новое мнение, согласно которому подобные кинозалы должны быть везде. Конечно, они и так есть во многих местах, но хорошо бы, чтобы они вообще были в каждом городе, в каждом пригороде, в каждой деревне, давайте, мол, назовем эти кинозалы артхаусными и поможем им. Тогда у нас будет широкая сеть, распространяющаяся по всей территории Франции.

Таким образом, от заботы о художественной стороне дела, то есть об экспериментальных, новаторских фильмах, которые иначе бы не получили поддержку и выход к широкой публике, перешли к проекту социального и культурного обустройства территории, а по пути забыли о собственно художественном, и само артхаусное кино потихоньку из этого проекта выпало. Следовательно, нам нужно вернуться к исходной задаче, придать больше значения отбору фильмов, а не только организовывать сеть кинозалов. Это, в принципе, техническая проблема. Потому что, чтобы быть названным филь-

мом Art et essai, нужно получить некую этикетку. И как минимум половину в репертуаре артхаусного кинозала должны занимать фильмы, которые такую этикетку имеют. Но кто занимается наклеиванием этого ярлыка? Коллегия, состоящая из ста человек, которая каждые два месяца в поступающем ей списке определяет, какие фильмы артхаусные, а какие нет. Кстати, эта комиссия формируется не Национальным государственным центром кинематографии, а Федерацией кино Art et essai. Таким образом, они указывают на то, что устраивает их и что устраивает Федерацию, то есть тут нет независимости и объективности. В итоге список этот так вырос, что уже и само понятие артхауса потеряло свое значение, а соответственно, потеряло практический смысл и понятие артхаусного кинотеатра.

Вопрос: Участвует ли «Кайе дю синема» в промоушене какого-то конкретного фильма или какого-то конкретного режиссера? Вот, скажем, Вы привезли в Москву кинорежиссера Бенуа Жако, и мы понимаем, что он Вам нравится, он Вам близок и Вы его в каком-то смысле рекомендуете нашему зрителю. Но можно ли, например, представить, что журнал продвигает какой-то фильм перед Каннским фестивалем, предполагая, что он там будет, и вы хотите как-то лоббировать его интересы, грубо говоря.

Ж.-М.ФРОДОН: Что касается продвижения некоторых режиссеров, то, конечно, у нас есть на этот счет своя позиция, и даже вновь обсуждалась «политика авторов», которую в свое время инициировал Андре Базен. Но, помимо того, что «Кайе» по-прежнему исповедует идеи «политики авторов», журнал также стоит на стороне некоторых конкретных режиссеров и старается делиться со зрителями, с собеседниками тем, что делают эти режиссеры. И «Кайе» горд тем, что может помогать своим любимым режиссерам, отстаивать их творчество, знакомить с ним широкие зрительские слои. Мы часто ездим с французскими режиссерами представлять их фильмы. Мы представляли Шанталь Аккерман, Алена Кавалье, Николя Филибер, Клера Дени, Арно Де Плешена, Оливье Ассейаса, Алена Гтроди. Мы ездили с ними в Токио, Бостон, Нью-Йорк, Мадрид, Рим, Буэнос-Айрос... Но это вовсе не поддержка французского кино в целом, потому что есть гораздо больше режиссеров во Франции, с которыми я ни за что не сяду на самолет, нежели тех, с которыми я счастлив путешествовать. Мы отстаиваем лишь то французское кино, которое любим. Кстати говоря, у нас нет в этом вопросе национальной избирательности. С французскими режиссерами, конечно, проще организовать такие поездки, но точно так же я путешествовал с Аббасом Киаростами, он меня просил быть его собеседником на публике от имени «Кайе дю синема», и я горд этим. А завтра я готов встречаться с Пабло Траперо из Аргентины, с Ченом Кайге из Китая... Везде можно найти собеседников и тех, кто достоин поддержки.

Н.КЛЕЙМАН: Коль скоро речь зашла о контакте журнала с кинорежиссерами, самое время попросить Бенуа Жако включиться в разговор.

Я должен сказать, что нам не очень везло. У нас, к сожалению, нет такого канала, который делал бы доступным фильмы, не охваченные системой

широкого проката, и мы пропустили очень важные картины. Вряд ли кто из присутствующих видел до этого фильма Бенуа Жако, хотя некоторые из них очень известны. И поэтому спасибо редакции «Кайе дю синема» и Французскому культурному центру, устроившим нам эту встречу. Бенуа Жако был здесь тридцать лет назад и вернулся в совершенно другую Москву. Должен признаться, что я сам до этого только слышал о фильме «До скорого», но впервые его посмотрел позавчера. И поразился тому удивительному для меня уровню современной кинематографии, которая, я считал, ушла с прошлым веком, с его классиками. Это обычная ошибка историка, который знает, что есть художники, творящие классическое кино, их имена у всех на слуху. И, если появился, например, новый фильм Эрика Ромера или Алена Рене, мы бежим смотреть, просто будучи заложниками имени. А вот Бенуа Жако для меня, как и для всех нас, открытие—имени и кинематографа. После просмотра фильма «До скорого» у меня возникло ощущение интуитивной связи его с прозой Мопассана, потому что это не имитация психологизма, не попытка представить в экстравагантных формах внутренний мир человека, а подробное наблюдение за ним, понимание другого и понимание себя, и при этом абсолютная точность, ничего лишнего. Никакого мусора, никакой спекуляции. С вами говорят на языке классического искусства, искусства в широком смысле слова, не только кино. Для меня это было очень приятным сюрпризом. У меня вопрос к Бенуа Жако: как Вы считаете, каким Ваше кино должно быть в нынешнем кинематографическом процессе? Не теоретически рассуждая, а интуитивно чувствуя. Где его место? Кто его союзники? Каковы его зрители?

Бенуа ЖАКО: Фильм, который я представил здесь два дня назад,—шестнадцатый из моих уже восемнадцати фильмов, снятых за тридцать лет кинематографической жизни. Можно даже сказать, что я прожил не одну режиссерскую жизнь, а несколько. Дело в том, что я один из немногих режиссеров во Франции, который работает на многих полях. Один из действительно немногих, кто делает кино самого разного экономического формата и режима. Фильм «До скорого» был намеренно малобюджетный. Но я делал и крупнобюджетные фильмы, задействовал тяжелую экономическую «артиллерию», с большими «звездами». И как раз очень трудно, работая в столь разных и иногда даже противоположных форматах, как можно строже соблюсти ту мою режиссерскую заботу, ту мою кинозаботу, которую я лелею с тех пор, как начал читать «Кайе дю синема»—а я тогда был очень молод и еще не занимался режиссурой.

Вы сейчас говорили о Ромере, о Рене. Они, как и Годар, и Трюффо, стоят у истоков моего желания делать кино. Они в своем роде кинематографические «отцы» для меня. Ромер, например, был одним из основателей и очень долгое время главным редактором «Кайе дю синема». Поколение, которое последовало за Новой волной, всегда и до сих пор считалось и считается «пост-новолновским» поколением, и мы всегда их «сыновья». У нас всё никак не выходит самим стать «отцами», мы остаемся «сыновьями». «Отцы» живы, и мы ничего не имеем против них, убивать их отнюдь не собираемся, и они продолжают быть теми самыми столпами, которые дают покровитель-

ство, которые святы для нас и обожаемы. Ромер, Рене и другие наверняка продолжают делать кино до последнего вздоха, и поэтому мы так и останемся их «сыновьями». Но, может быть, и люди моего поколения, такие, как Андре Тешине и Филипп Гаррель (не знаю, видели ли вы их фильмы), в глазах тех, кто приходит во французское кино сегодня, обретут статус «отцов», который мы пока не имеем, но на который надеемся. Что ж, в нашем положении есть замечательная выгода: ты продолжаешь чувствовать себя молодым. Я знаю точно, что и про меня, и про мое поколение продолжают говорить: «молодые режиссеры». Но уже приходят новые «молодые», которые, надеюсь, многое поменяют.

Вопрос: Какие основания для таких ожиданий? В чем надежда, где Вы видите источник появления новой молодой волны?

Б.ЖАКО: Дело в том, что Новая волна пришла в основном из кинокритики. Это были сотрудники «Кайе дю синема». Пришла она в тот момент, когда кинопромышленность и киноискусство во Франции были фактически на последнем издыхании. Конечно, не в агонии, но киноискусство было очень усталым. И нужно было повстанческое движение, нужно было возрождение кино через Новую волну—и теоретически, и практически. И эти люди, в большей своей части, стали главными режиссерами во Франции, крупнейшими фигурами, и за ними пришли мы, их «сыновья», а затем следующее поколение режиссеров. И, что удивительно, они не имеют «врагов». Против них никто не восстает, как восстали в свое время они. Нет «врага». И я, если хотите, жду «врага». Я считаю, что вот в этом и будет залог решительного обновления. Откуда придет «враг», не знаю. Кстати, последние лет десять меня очень интересуют режиссеры-женщины. Они делают очень интересные фильмы, которые привносят свежее дыхание в кинематограф. Но, если в целом говорить о Новой волне, я жду «врага».

Может, это заявление и выглядит немного анекдотично, но есть еще один момент, который способен многое изменить в кино. Сейчас идет технологическая революция, которая еще не на всем сказалась и не все ее результаты мы пока видим. Но это еще более широкая и важная революция, чем приход звука или цвета в кино. И, может быть, как раз эта технологическая революция будет иметь самые неожиданные влияния и на промышленную сторону, и на творческую сферу в кино, и я думаю, что нахожусь еще в том возрасте, чтобы увидеть эти последствия.

Кстати, кое-что предпринимается в этом направлении теми, кто определяет кинополитику. Есть, например, распоряжения, которые приведут к тому, что все кинозалы во Франции будут оборудованы цифровой проекцией. Это уже фактически происходит. И с учетом этого само кинопроизводство—не знаю, как в других странах, но во Франции это так—активно перестраивается. Я знаю, что пройдет меньше десяти лет, и уже все перестанут делать кино по старой технологии, на киноплёнке, с негативом-позитивом. Всё будет делаться на цифре и всё будет показываться на цифре. И это будет иметь огромные промышленно-экономические и художественные последствия. Это до первоосновы изменит то, что мы называем кинематографом, и то,

что резонно и с верою отстаивает «Кайе дю синема». Все будет перевернуто и изменено. И тем, кто делает кино сейчас, всем участникам кинопроцесса придется либо себя как-то переопределить, либо, может быть, упорствовать в своем прежнем бытии, но как?—это вопрос, который мы все себе задаем.

Кино во Франции гораздо больше защищено, чем в других странах. Для руководителей французской культуры оно—национальное наследие. Коль скоро кино было изобретено во Франции, его изобрели братья Люмьер, для французов это историко-культурное наследие чрезвычайной важности, оно чрезвычайно охраняется и защищается. Однако та технологическая мутация, которая сейчас происходит, будет иметь свои объективные последствия, которые наверняка приведут к тому, что изобретение Люмьеров, этот высочайший, магический, творческий акт рождения фильма, будет подвергнуто большим сомнениям. И новоизобретенная индустрия, я очень надеюсь на это, породит новый художественный акт, новый художественный жест. Но каким он будет?

Вопрос: Для нас французское кино всегда было интеллектуальным кино—это и Годар, и Ромер, и другие режиссеры. Новая же режиссура, которая появилась во Франции в 90-е годы, по нашему впечатлению, принципиально антиинтеллектуальна. Я имею в виду кино, которое делает, скажем, Дюмон и другие французские режиссеры. А есть ли сегодня во Франции молодые кинематографисты, которые продолжают ваши традиции?

Б.ЖАКО: Если говорить о Бруно Дюмоне, то он пришел в кино в довольно зрелом возрасте: ему было больше сорока лет, но до того он преподавал, между прочим, философию, а отнюдь не физкультуру. Есть еще один очень интересный режиссер, выходец из другой области—Арно Де Плешен, который еще более интеллектуален, чем Трюффо и Ромер. Есть Оливье Ассейас, который также весьма заботится об интеллектуальной стороне дела. Я называю режиссеров более молодого поколения, чем я сам... Но, честно говоря, мне кажется не очень правильным делить кино на «интеллектуальное» и... чувственное, что ли. Потому что когда ты делаешь фильм, сам жест, сам акт творения обесценивает это разделение.

Вопрос (А.Синицын): Говоря о своих надеждах, Вы оставались в основном в плоскости эстетики, технологии и экономики. Но уникальность Новой волны, на мой взгляд, состояла в том, что она была востребована всем миром, практически без всякой подготовки. И причины здесь гораздо более глубокие. Были послевоенные надежды, их хотелось как-то выразить. Было что сказать и было кому услышать. И именно это и сделало Новую волну явлением мирового масштаба. Но я не вижу, чтобы ситуация повторилась. Открытия есть, но их не поддерживают. Видимо, недостаточно мощное духовное основание у них. А без этого какие угодно стилевые новации—«женское» кино, «гей-ское» кино или какое-либо иное—не станут большим явлением.

Б.ЖАКО: Я с Вами почти согласен. Однако мне кажется, что есть еще один чрезвычайно значимый фактор, кроме тех, которые вы назвали в качес-

тве оснований Новой волны. У ее истоков было очень важное техническое преобразование в способе регистрации, запечатления изображения и звука. Появились легкие камеры, и Новая волна технически и эстетически их как раз внедрила и отстаивала. Появилась более чувствительная пленка, и это был как раз один из важнейших художественных актов и жестов Новой волны. Я не хочу утверждать, что исключительно технические преобразования привели к тому, что произошло. Тем не менее, их роль существенна. То техническое преобразование, которое мы наблюдаем сейчас, причем в очень широком спектре и в очень широком масштабе, приведет, надеюсь, к совершенно неожиданному художественному результату. Не знаю, останется ли это кинематографом или будет что-то иное, но, на мой взгляд, пока останутся кинотеатры, будет и кино. Пока есть проекция, кинопроекция или цифровая проекция, останется кино. Важно, чтобы за этим процессом преобразований поспевали и законодательные органы, и сами художники. Кстати, один из «отцов», о котором мы говорили, Жан-Люк Годар, которому даст Бог скоро исполнится восемьдесят лет, участвует в конкурсе на то, чтобы быть самым молодым. Он готовит фильм, который будет целиком снят на мобильнике.

Вопрос: Вы говорите об эстетических аспектах. А аспекты социальные? Что Вы думаете о них? Ведь развитие цифровых технологий сделало кино доступным для всех. Если раньше для того, чтобы участвовать в кинопроцессе, нужно было принадлежать к киноиндустрии, то сегодня это может каждый. Каждый может снять на цифровую камеру и на своем компьютере смонтировать фильм. Это одна сторона дела. А вторая сторона связана с коммуникацией. Если раньше люди определенных воззрений группировались вокруг журналов, как, скажем, вокруг журнала «Кайе дю синема», то сейчас это может происходить самопроизвольно через Интернет. И такая техническая ситуация и социальные проекции этой ситуации у меня мысленно «склеились» с тем, что Вы говорили про «врага». Как Вы видите этот социальный аспект дальнейшего развития кино?

Б.ЖАКО: Картина, которую Вы описали, меня обнадеживает. Происходящее сегодня в самом деле открывает новые возможности. Я действительно ожидаю какого-то удивительного художественного жеста, и он меня очень интересует, потому что кино превращается в объективное средство для того, чтобы человек мог выразить свои мысли и убеждения. Человек вдруг становится режиссером, и это меня уже многие годы занимает и влечет. Те, кто сегодня хотят делать фильмы, имеют гораздо больше возможностей, им ничто не мешает, и это замечательно. Я думаю, что «враги» — не они, а как раз то, что мешает делать фильмы тем, кто хочет, но еще не сделал. Не важно, какие получатся фильмы — высочайшего класса или, наоборот, наихудшие. Важно, что есть некий творческий акт, творческий жест, который распространяется, становится все шире. И именно на это мои надежды и упования.

И еще важно — для кино и для самой идеи кино, — чтобы сохранялась кинопроекция. Чтобы фильмы продолжали смотреть в кинотеатрах, в кинозалах. Проекция на экран позволяет зрителю быть одновременно и одиноким, и вместе со всеми. Я считаю, что очень важно, и желательно, чтобы это сохра-

нилось. Во всяком случае, мы во Франции это отстаиваем. Я считаю, что при таких технологических трансформациях, которые происходят сейчас, если не взять дело в свои руки, как минимум во Франции, кинозалы просто не станут проецировать то живое, актуальное кино, которое делается сейчас.

Вопрос (студентка ВГИКа из Марокко): В ситуации, когда все будут делать кино для всех, не получится ли то, что сейчас происходит с музыкой, когда все могут делать музыку и выставлять для всех,—то, что сейчас делается в Интернете. А что в таком случае будет с авторскими правами?

Б.ЖАКО: Да, это тоже часть всех упомянутых мною культурных трансформаций. Моя позиция в этом вопросе расходится с общепринятой, и это, фактически, дело моего темперамента. Меня как раз очень тянет к свободному, бесплатному доступу всего, что обеспечивают новые технологии. Даже если при этом пойдут нарушения в самых разных аспектах. У меня самого дети, я вижу, как они действуют и распоряжаются всем этим, и я понимаю, что сопротивляться этому просто смешно. Когда мои фильмы распространяются совершенно анархическим способом по белу свету, я просто очарован этим. Люди на другом конце света могут взять и использовать тот образ, который я делал где-то здесь по абсолютно своим резонам и причинам. Они этот образ возьмут и, может быть, куда-то вставят. Для меня это просто очарование и чудо. У нас во Франции очень сильное авторское право, весьма удобное для самих авторов. Сделав 10–20 фильмов для телевидения, я могу сейчас вообще все бросить и спокойно жить на доход от них. Время от времени мне приходит от Авторской ассоциации конверт, а в нем чек. И всякий раз, когда я получаю этот чек, мне становится стыдно. Мне кажется, что это какой-то обман. Я как раз абсолютно согласен с анархическим способом распространения фильмов и решительно расхожусь с теми, кто пишет петиции против этого, кто пытается навязать распространению какие-то ограничения, потому что знаю: в итоге-то все эти навязываемые ограничения пойдут, главным образом, в карман толстосумам.

Вопрос: Говоря о фильме «До скорого», Вы сказали, что намеренно снимали малобюджетное кино. Что для Вас значило это сокращение бюджета? Какова была цель, какова была ставка?

Б.ЖАКО: Цель—быть свободным. Во Франции (но, может быть, и в других странах, я не знаю) свобода—очень часто синоним бедности, во всяком случае финансовой скромности. Чем меньше у тебя денег, тем меньше ты должен отчитываться перед кем-то и тем больше у тебя изобретательности. Когда я делаю кино абсолютно авторское, подобное тому, какое представил вам, я стремлюсь вовлекать в работу минимум помощников, перед которыми я потом должен буду отчитаться. Минимум финансового риска и, с другой стороны, максимум художественного риска для меня самого. С тех пор, как я делаю фильмы, я благодарю небеса за то, что я родился во Франции и именно во Франции занялся профессией режиссера.