**Жан-Люку Годару — 60**

**Михаил Трофименков**

# Две или три вещи, которые я знаю о нем

1982 год. Жан-Люк Годар едет в Лозанну снимать фильм, заказанный муниципалитетом к юбилею города. По дороге он останавливает свою машину на обочине автострады. Приближаются полицейские: «Проезжайте. Вы имеете право останавливаться здесь только в случае крайней необходимости». Годар пытается объяснить, что именно сейчас возникла крайняя необходимость: снять придорожный пейзаж, пока не переменилось освещение. И, кроме того, крайне необходимо снять хотя бы еще один фильм, прежде чем умрет кино. Полицейские не верят ему. Доехав до Лозанны, Годар делает фильм об этом дорожном происшествии.

Жан-Люк Годар никогда не снимет фильм о творческом бессилии в духе «Восьми с половиной». Ему достаточно увиденной в журнале фотографии, обрывка прочитанной где-то фразы, чужого кинокадра, музыкальной мелодии, социологического опроса, чтобы возвести сложную кинематографическую конструкцию. Из десятков его фильмов, новелл в киносборниках, видеолент и телепередач, снятых без пауз, без передышки, можно, конечно, выделить одно, принципиально важное произведение, как бы переломившее современное киноискусство: «На последнем дыхании» (1960). Но, очевидно, этого недостаточно: недаром Анри Ланглуа оказал Годару невиданную честь. Он не сказал, что кинематограф делится на «до» и «после» «На последнем дыхании», а высказался проще: отныне существует кино «до» и «после Годара». Сергей Юткевич поспешил объяснить столь лестное заявление дружескими отношениями между кинорежиссером и отцом Французской синематеки. Но необходимо отдавать себе отчет в том, что уже тридцать лет режиссеры мира работают в одном интеллектуальном пространстве с Жан-Люком Годаром. Даже те, кто презирает его лично, кто высмеивает его эстетику, самим своим сопротивлением его идеям все равно подтверждают: мировое кино живет в эпоху «после Годара». После Годара — Бернардо Бертолуччи и Серджо Леоне, после Годара — Вим Вендерс и Райнер Вернер Фасбиндер, после Годара — Душан Макавеев и ранний Милош Форман, после Годара — Деннис Хоппер и родное «параллельное кино». Посмотрев «На последнем дыхании», режиссер «папиного кино» старик Анри Декуэн приехал на студию в Бийанкуре и торжественно объявил своей монтажнице: «Я только что видел один фильм. С сегодняшнего дня — никаких ракордов». Похоже, что американский художник Роберт Лонго не преувеличивал, заявляя: «Все фильмы, которые я видел, сделаны Годаром, даже если они сделаны не им».

Для многих имя Годара — синоним современности. Сразу же после просмотра «Безумного Пьеро» (1965) Луи Арагон пишет в газете «Леттр франсез»: «Что такое искусство? Я сражаюсь с этим вопросом с тех пор, как посмотрел «Пьеро» Жан-Люка Годара, фильм, в котором сфинкс Бельмондо задает американскому кинорежиссеру вопрос «Что такое кино?» Я уверен в одном... искусство сегодняшнего дня — это Жан-Люк Годар. Когда я присутствовал на премьере «Пьеро», я забыл все, что принято говорить о Годаре. Что у него заскоки, что он цитирует того-то и того-то, что он нас поучает, что он воображает то и это... в общем, что он невыносим, болтлив, читает мораль (или аморален): я видел только одно, одну-единственную вещь — то, что это красиво. Нечеловеческой красотой». И пусть С. Юткевич стыдил Арагона этим текстом, как недостойным французского защитника соцреализма. И пусть сам Арагон тщеславно проецировал на свои отношения с Годаром отношения Делакруа и Бодлера. И пусть старому писателю льстило, что герои Годара к месту и не к месту читают его стихи. Восторженный текст Арагона остается наиболее адекватной формулировкой мифа Годара в культуре XX века.

В библиографии последней книги о Годаре — названия двадцати одной (за двадцать семь лет) монографии только французских авторов. Единственный текст о кино, когда-либо опубликованный знаменитым структуралистским журналом «Тель-кель» — звуковая дорожка фильма Годара «Письмо к Джейн» (1972). Единственный не ху-





дожник, которому посвящен специальный номер журнала «Арт-пресс»,— Годар. Редакция предваряет возможное недоумение: «Почему Годар? Прежде всего потому что мы его любим. Потому что благодаря ему мы полюбили кино. Потому что он жив. Потому что он ищет. Потому что он придумывает. Потому что мы относим «Страсть» или «Имя — Кармен» к числу самых значительных произведений искусства нашего времени»... Впрочем, никто в мире не задаст недоуменный вопрос «Почему Годар?» Только советское киноведение способно представлять его траекторию как непрерывное падение и умственную деградацию, как путь от раздражающих фильмов к фильмам скучным, как измену и без того малопочетной роли социального барометра[1].

Впрочем, все дурное, что говорят о Годаре,— правда. Он невыносим, болтлив, его фильмы иногда смертельно скучны и уснуть на них — простительный грех. О многих фильмах говорить интереснее, чем смотреть их. Недаром Би-би-си заменила демонстрацию «Британских звуков» Годара дискуссией о непоказанном фильме, и все остались довольны. Но как бы ни раздражал и ни утомлял тот или иной его фильм, через некоторое время возникает необходимость его пересмотреть. Потому что главное — не внутри отдельно взятого фильма. Главное — между фильмами. Вообще слово «между» многое определяет в разговоре о Годаре. Кино, по его определению, расположено между жизнью и искусством. Пьеро-безумец мечтал «описывать не жизнь людей а просто жизнь, жизнь саму по себе; то, что между людьми, пространство, звук и цвет», и вычитывал из книги искусствоведа Эли Фора, что Веласкес «писал пространство между людьми». В конечном счете то, что возникает в фильмах Годара между кадрами, гораздо важнее, чем сами кадры. Классическое американское кино, которым восхищался Годар-критик, было дискретно, легко разлагалось на совокупность запоминающихся зрительных находок. Отдельные кадры фильмов Годара запоминаются с трудом, часто они вызывающе пусты, но бесстрастное небо в «Страсти», бессмысленная и однообразная стройплощадка в картине «Две или три вещи, которые я знаю о ней» и даже голая стенка в ленте «Все в порядке» мгновенно опознаются как кадры Годара и сообщают его картинам тот безупречный ритм, который дает многим основание говорить: современное кино — это Жан-Люк Годар.

Годар — идеальный «автор» в том значении, которое сформулировали в 1950-е годы критики «Кайе дю синема». Но понятие авторства обоюдоостро. Возникающее в борьбе с искусственной «артификацией» за специфику киноискусства, оно одновременно отвергало эту специфику: идеальному автору было в принципе все равно, карандаш или кинокамера у него в руках. Годар часто сам определяет свои фильмы как «музыку, сочиненную при помощи красок», или «социологическое эссе в форме романа». Может быть, есть доля истины в словах злого критика: «Годар отвергает кино? Кино отвергает Годара?

Не успел он снять и четыре полнометражных фильма, как кинокритик Жан Колле заявил: «Годар — это Декарт кино, первый философ, который напрямую самовыражается при помощи камеры». Зато Декарты наших дней Годара, похоже, не жалуют. Участие в его фильмах второстепенных философов Бриса Парена и Франсиса Жансона не может компенсировать презрительного отказа Ролана Барта и Филиппа Соллерса. Самый лаконичный ответ на анкету в издании «Эффект Годара» (1989), переполненном восторженными отзывами художников и писателей о влиянии Годара на их творчество, принадлежит крупнейшему современному мыслителю Жаку Деррида: «Насколько я знаю, ни малейшего влияния. Простите за краткость и грубую искренность ответа. Если бы у меня были время и силы, я сказал бы больше, хотя — не уверен». Ответов математиков в этом издании нет, и поэтому трудно судить, насколько разделенной оказалась юношеская любовь Годара к представителям этой науки. Если читать названия его фильмов, покажется, что ставил их математик: "Две или три вещи...», «Один плюс один», «Шестью два», «Номер два». Но в однозначно фашистском городе Альфавиле он назвал улицы именами любимых математиков своего детства. И прилетевший из «внешних миров» сыщик Иван Джонсон этот город уничтожил.

Общим местом в работах советских авторов стали слова о противоречивости творчества Годара. На самом деле в своих эстетических и этических взглядах он очень последователен. Конечно, дух противоречия, желание делать не как все, например, воспевать традиционный монтаж, когда друзья повторяют, как заклинание, вслед за Андре Базеном «план-эпизод», сопутствует ему всегда. Но от фильма «На последнем дыхании» до «Историй кино» все его картины — размышление на тему «Что такое кино?», и исходным пунктом в этих размышлениях остается теория Андре Базена об онтологическом реализме и честности кинокамеры. Годар больше чем кто-либо в «новой волне» был одержим ею. Ради нее звук записывался синхронно — и шумы заглушали голоса персонажей. Ради нее фильмы снимали в интерьерах при естественном освещении, шутили: «никто ничего не увидит, зато мы сделаем фильм»,— и на экране действительно было совершенно темно. Вскоре Годар убедился, что онтологический реализм — теория красивая, но... И решил доказать, что если кино не может говорить правду и ничего, кроме правды, оно может, по меньшей мере, не лгать. Напоминая зрителям, что кино делают люди, он стал вводить в кадр съемочную технику. Напоминая, что мы только смотрим с открытыми глазами сон, стал делить действие интертитрами. Годар особенно чувствителен к попыткам имитировать на экране ключевые моменты существования. Он думает, например, что в наши дни делать фильм о концлагерях аморально — его надо было делать документально в 1943 году. Он сомневается, можно ли показывать на экране ужасы и любовь крупным планом: материал выходит из-под контроля, и художник нарушает границу эстетического. Лучше не показывать вообще, лучше снимать

[1] Несправедливо не сказать, что и в «годы застоя» Яков Борисович Иоскевич в Ленинграде (ЛГИТМиК) был едва ли не единственным, кто честно и компетентно говорил о Годаре, пробуждая интерес к нему у молодых киноведов, в том числе у меня.





откровенную порнографию, лучше битых два часа показывать беседующих в студии людей или море. Любовную сцену заменяет титр: «Сказано — сделано»; кровь — красная краска, которую Годар густо размазывает по рубашке «убитого»; постановочную драку — нелепая ребяческая беготня, зверское избиение — картинка из комикса; налет на банк — балет с приседаниями и неожиданными падениями. Никто не снимал войну лучше Годара именно потому, что, отказываясь от эстетизации насилия, он лишил войну зрелищности и показал как занятие противное и неувлекательное. Годар последователен в честности перед зрителем и верности кино. Что касается его заявлений, то действительно в 1972-м он называет Клинта Иствуда фашистом, а в 1984-м посвящает ему фильм «Детектив», в 1958-м воспевает «авторство», а в 1968-м — клеймит его как буржуазную выдумку, в 1973-м — оскорбляет Трюффо, а в 1984-м посвящает ему нежный, потрясающий некролог.

Может быть, ему легко противоречить самому себе, потому что сорок лет подряд его глаза прячут от посторонних взглядов черные очки. Когда директору еженедельника «Экспресс» Франсуазе Жиру задали вопрос о Годаре, она припомнила: «А, это тот молодой человек в черных очках, который всегда выглядит так, словно провел ночь в вагоне третьего класса и пыль запорошила ему глаза». На людях он снимал очки только дважды. Первый раз — в фильме Аньес Варда «Клео от пяти до семи», где появился во вставной немой новелле в роли робкого возлюбленного и оказался красавцем с огромными грустными глазами. Титр гласил: «Ах! В этих черных очках я все видел в черном свете». Второй раз снял, вернее, потерял их в драке с полицией 14 февраля 1968 года, когда «дети Синематеки» протестовали против смещения Анри Ланглуа с поста ее директора. Потеря очков совпала с обращением «прозревшего» Годара в маоистскую веру, а сама демонстрация оказалась репетицией «Веселого мая».

Работать с Жан-Люком Годаром мечтают многие. Всем позарез нужен его фильм, но, как оказывается, не тот, который приходится с ним делать. Стоит дополнить дружеские отношения с актером рабочими, дружбе приходит конец. Джейн Фонда и Ив Монтан поссорились с ним в ту самую минуту, когда приступили к съемкам фильма «Все в порядке», к концу первого съемочного дня «Короля Лира» с ним перестал разговаривать Норман Мейлер, а на второй день просто улетел к себе домой. Но те, у кого хватает сил выдержать до конца, не раскаиваются. В фильмах Годара сыграли свои лучшие роли Жан-Поль Бельмондо и Брижит Бардо, Мишель Пикколи и Жан-Клод Бриали, не худшие — Натали Бай, Изабель Юппер, Клод Брассер, Сэми Фрей.

Давным-давно Годар восхищался тем, что каждый фильм Хичкока содержит пару визуальных идей, развернутых в фильме следующем. Подражая любимому режиссеру, Годар обязательно превращает часть каждого своего фильма в черновик следующего, иногда черновик — фильм в целом. Порой фильмы Годара оказываются черновиками истории. Говорят, что если бы де Голль смотрел не фильмы с Габеном, а «На последнем дыхании», баррикады в Латинском квартале не были бы

*«На последнем дыхании» (1960)*

*Жан-Поль Бельмондо, Анна Карина и Жан-Клод Бриали в фильме «Женщина есть женщина» (1961)*

*Анна Карина в фильме «Жить своей жизнью» (1962)*

*«Карабинеры» (1963)*

*Брижит Бардо в фильме «Презрение» (1963)*

*Анна Карина и Эдди Константен в фильме «Альфавиль» (1965)*

для него спустя восемь лет громом среди ясного неба. Классический пример предвидений Годара — «Китаянка» (1967), герои которой договорились до необходимости террористических убийств, когда молодежная революция еще пела о любви и втыкала гвоздики в дула винтовок.

Но главное: увидев однажды, невозможно забыть предсмертную гримаску Бельмондо — Мишеля Пуакара в «На последнем дыхании», мэдисон отбившихся от рук детей в «Особой банде» и самый длинный тревеллинг в истории кино — бесконечный проезд камеры вдоль автомобильной пробки в «Уик-энде».

Излишне упоминать, что советские зрители фильмов Годара в широком прокате не видели и вряд ли увидят.

Периоды в творчестве Годара выделяются с обманчивой отчетливостью, но переходом от одного из них к другому режиссер обязан, как правило, случайной встрече: с женщиной, с молодыми маоистами, с сыном маминой подруги Дониоль-Валькрозом, затащившим восемнадцатилетнего Годара на сеанс в киноклуб. В пятидесятые годы (так называемые «годы «Кайе») Годар вступил, рассматривая занятия кинокритикой как маленькое приключение на пути к великой мечте мальчика из хорошей семьи — опубликовать настоящий роман в издательстве «Галлимар». Подписывался Гансом Лукасом, поскольку берег свое имя для обложки романа. Свое увлечение кино оправдывал (пока еще нуждался в оправданиях) примером кинорежиссера Александра Астрюка, который роман-таки опубликовал. К первым статьям относился как к изящной словесности, стилистическому упражнению. Читать их забавно — они претенциозны, неотчетливы по мысли, синефилия еще не стала качественной характеристикой их автора, а остается пустым перечислением имен и названий. Все меняется, когда Годар вслед за Трюффо, Риветтом и Ромером осознает себя будущим режиссером. Потребление чужих фильмов, посещение Синематеки и споры в редакции «Кайе» становятся творческим актом. Каждая статья — репетицией и описанием будущих фильмов. Рецензируя, например, «Лето с Моникой» Бергмана, Годар-критик писал: «Стоит посмотреть «Монику» только ради необычайных минут, когда Харриет Андерсон, прежде чем снова переспать с парнем, которого она бросила, пристально смотрит в камеру, и ее смеющиеся глаза увлажнены смятением (...) Это самый грустный кадр в истории кино». Сколько раз впоследствии в фильмах Годара-режиссера будут неподвижно смотреть в камеру, призывая зрителей в свидетели своего презрения и смятения,— Анна Карина, Маша Мерил или Жан-Пьер Лео! Рецензируя «Сорок ружей» Самюэла Фуллера, Годар-критик тратит треть текста на описание короткой сцены: «Ева продает ружья. Джин ради смеха целится в нее. Камера занимает его место, и мы видим Еву сквозь дуло ружья. Тревеллинг вперед до тех пор, пока дуло ружья не вмещает Еву крупным планом: она и он целуются». Через два года Годар-режиссер повторяет один к одному эту сцену с Бельмондо и Джин Сиберг в «На последнем дыхании», только винтовку заменяет свернутая в трубку репродукция Ренуара. Именно такого рода детали использовались крити-





кой 1960-х годов для обвинений Годара во вторичности, в том, что его фильмы исчерпываются ворохом цитат из американских фильмов и сектантских шуточек для посвященных. Да, конечно, Годар в юности смотрел по пять фильмов в день (удивлялись даже закаленные соратники), но все как-то странно: покидал зал через пятнадцать минут. Да, любимого «Карманника» Брессона он видел пять или шесть раз, но Трюффо уверял, что каждый раз терпения Годара хватало только на десять-пятнадцать минут. И в конце концов, какое нам дело до того, что Мишель Пуакар оглушает в общественном туалете прохожего, которого играет товарищ Годара по «Кайе» Жан Домарши, почти так же, как герой какого-то фильма Рауля Уолша. Все равно оператор Рауль Кутар не видел ни одного из фильмов, которые требовал процитировать Годар, и снимал по-своему.

Синефилия как таковая исчерпала себя уже в первых фильмах, и «Карабинеры» в 1963 году описывали (помимо того, что были антивоенной притчей) страшное разочарование: утрату веры во всеохватность кино. Разве карабинер, напуганный «прибытием поезда» и рвущийся на экран в общество прекрасной купальщицы, не синефил, пытавшийся замкнуть себя в прямоугольнике экрана и оказавшийся перед грязной кирпичной стеной? Разве карабинеры, привозящие из походов вместо обещанных слонов и пароходов чемоданы почтовых открыток,— не синефилы, пытавшиеся овладеть реальностью, овладев движущимися картинками?

Цитаты и после «Карабинеров» продолжают насыщать фильмы Годара, но взятые не как значения, а как материальные объекты, составная часть реальности (операция, аналогичная поп-артской), они приобретают новое, не синефильское, а, скорее, предпостмодернистское качество. Кроме того, Годар в соответствии с тезисом Андре Базена сублимирует на экране свои желания и играет, например, в «Презрении» роль ассистента Фрица Ланга, недоступную ему в реальности (и потому что Ланг больше не снимает, и потому что режиссеры «новой волны» приходят в кино, минуя ассистентство).

Что касается «Кайе дю синема», он остается постоянной координатой в жизни Годара. Юбилейный, трехсотый номер (1979) было предоставлено сделать ему. А в фильме «Веселое знание» (1968), когда Министерство гражданской войны приказывало парашютистам стрелять в толпу и пуля попадала героине в сердце, она оставалась невредима, потому что под свитером был спрятан номер «Кайе». Как знать, может быть, и Мишель Пуакар остался бы жив, если бы не отказался купить на Елисейских полях свежий номер журнала в желтой обложке.

Мишель Пуакар был первым из годаровских персонажей, которых вслед за режиссером мы назовем «маленькими солдатами». Что такое маленький солдат? Это «человек, который находит, что его лицо в зеркале не соответствует его представлениям о своем внутреннем мире, человек, который думает, что женщинам не должно быть больше двадцати пяти лет, человек, который любит музыку доброго старого Иозефа Гайдна, человек, который хотел бы быть достаточно сильным, чтобы расчистить себе путь кинжалом... он еще и «маленький мальчик». Это Мишель Пуакар, бегущий с пулей в спине между двумя рядами автомашин, и Бруно («Маленький солдат»), которому не хватает войны в Испании. Это безумный Пьеро, обмотавший голову динамитными шашками, и Эмиль из «Веселого знания», который несет апельсины в подарок Владимиру Буковскому (вот он, злобный антисоветизм Годара!). Это режиссер Поль Годар («Спасай, кто может»), уговаривающий себя, что он не умирает, потому что вся жизнь не проходит у него перед глазами, и Хозе из фильма «Имя — Кармен». Это «бунтовщики без причины», «беспечные ездоки», родные братья польского террориста в черных очках и с пластикой танцора рок-н-ролла. Это люди, ангажированные не идеологией, а самой жизнью. Всем «маленьким солдатам» было страшно, и каждый фильм Годара — фильм о страхе, но они не были трусами. «Маленькие солдаты» всегда торопились несмотря на усталость. Они совершили самую быструю экскурсию по Лувру — бегом, мимо оторопевших служителей — за девять минут сорок пять секунд («Особая банда»). Они были одержимы скоростью. Все они погибли на бегу, на ходу, разбившись, как Джеймс Дин, сорвавшись с поезда, как Цыбульский, покончив с собой в автомашине, как Джин Сиберг. Сам Годар 1960-х годов так же одержим скоростью. Бегство Пуакара или Пьеро — метафора его режиссерской манеры. Писать статью на краешке столика в кафе за двадцать минут до сдачи в редакцию, снимать фильм за фильмом, сочинять сценарий по дороге на съемочную площадку, снимать с рук только затем, чтобы снимать как можно быстрее, еще быстрее. В знаменитой сцене Бруно думает под пыткой: «Думать о чем-то другом, быстрее, быстрее, о чем угодно, убежать от боли, быстрее, море, пляж, солнце, думать так быстро, что не думать уже ни о чем. Написать Веронике: быстрее, быстрее, быстрее убежать от мысли, от боли, быстрее. Писать письмо, еще быстрее, преодолеть боль скоростью». Так снимал Годар — преодолевая боль скоростью.

Шестидесятые годы часто называют по имени жены Годара, сыгравшей главные роли в семи его фильмах, «годами Анны Карина». Он придумал ее, предсказал, напомнив еще в 1952 году на страницах «Кайе» легенду о том, как Гриффит изобрел крупный план, чтобы запечатлеть красоту очаровавшей его актрисы. Точно так же крупный план потребовался Годару в 1960 году, когда он влюбился в юную датчанку, чуть не сыгравшую Деву Марию в неосуществленном фильме Дрейера. Настоящим сюжетом его фильмов (прежде всего «Женщина есть женщина») стало лицо Анны Карина, ее челка, глаза и губы, ее акцент, то, как она причесывается, трогает пальцами щеку, нос. Годар вспоминал: «Анна... была немного несчастна, так как заранее никогда не представляла, что ей предстоит делать. Но она была так искренна в своем желании сыграть что-то, что в результате сыграла искренность. Со своей стороны, не зная точно, что я собирался делать, я был так искренен в желании сделать фильм, что, объединившись, мы одержали успех». Собственно, Карина как актриса не существует за пределами фильмов Годара, хотя потом были Висконти и Фасбиндер. Смотреть один за другим семь знаменитых фильмов





с ее участием тяжело: за считанные годы становится жестким ее лицо, большие глаза устало щурятся, а прелесть персонажа Андерсена (так назвал ее Годар) уходит с каждым глотком сигаретного дыма: Анна слишком много курит на экране. В 1965 году Годар с мазохистским удовольствием любуется красотой покидающей его женщины в изысканно вульгарном и сентиментальном триллере «Альфавиль». С такой любовью он снимал, кроме Карина, только одного человека — Фрица Ланга, чьи дрожащие руки, шаркающая походка и элегантность образца 1900-х годов так же прекрасны на экране («Презрение»), как и юность Анны.

В 1967—1968 годах начинается период, о котором писать сложнее всего — так называемые «годы Мао». Если в «Китаянке» (1967) Годар еще остраненно и иронично излагает маоистские взгляды, дает клинически точный диагноз того, что предстоит Франции, то в 1968 году он сам перешел на позиции маоистского догматизма. Между этими двумя событиями расположен, наверное, лучший фильм Годара «Уик-энд». Фильм, выверенный до миллиметра, фильм, лишенный иллюзий, оскорбительный и жестокий, «фильм, найденный на помойке», «фильм, потерянный в космосе», фильм конца и фильм начала (финальный титр гласил: «Левые. Год нулевой»). Фильм, оркестрованный гудками автомобилей и выстрелами, «Интернационалом» и Моцартом, исполняемым на скотном дворе, экзерсисами одинокого барабанщика в лесу и цитатами из Энгельса. Фильм без крупных планов. Пароксизм скорости, так долго вдохновлявшей Годара: не романтическое бегство к морю безумного Пьеро, а путь двух утративших человеческий облик буржуа по горящим, заваленным трупами дорогам. Эти двое достойны только того, чтобы партизаны Фронта освобождения Сены и Уазы, веселые хиппи, пустили их на котлеты.

Не испытывая симпатий к «культурной революции», скажу, что маоистский период был для Годара необходим и неизбежен. Необходим, так как вернул утраченную волю к работе и ощущение контакта с реальностью. Неизбежен, потому что фильмы Годара готовили 1968 год, подобно поэзии битников, рок-музыке или хэппенингам «Ливинг-театра». По прошествии двадцати лет понимаешь, что 1968 год все-таки победил: ушли в прошлое маоистские перехлесты, но Западу была сделана мощная антитоталитаристская инъекция, в культурный, политический и сексуальный плюрализм утвердился как неотъемлемая черта западного образа жизни. Именно Годар дал еще в 1966 году («Мужское-женское») гениальную формулу молодого поколения: «дети Маркса и кока-колы». Сползанию в полпотовщину помешали кока-кола и любовь к вестернам: революцию делали свободные люди.

Именно фильмы 1967—1968 года стали причиной окончательного «развода» Годара с советской кинокритикой. Отныне он был «безумным автоматчиком» (В. Баскаков), а его фильмы — «черным экраном антисоветизма» (С. Юткевич). Ему и раньше доставалось за то, что Пуакар не борется за мир в рядах французского комсомола (С. Юткевич в беседе с редакторами «Кайе» в 1961 году доказывал его нетипичность: «Простите, но я-то знаю Францию, я старый француз, я старый парижанин»), за то, что «маленького солдата» пытают алжирские террористы, как будто пытки не аморальны сами по себе (в это же время Ле Пен требовал выслать Годара из Франции), за то, что война в «Карабинерах» «жестока и алогична» (Р. Соболев). И вот «Китаянка»: «Я, Сергей Дмитрий Кириллов, беру на себя ответственность за убийство советского министра культуры Михаила Шолохова...» «Ни больше и ни меньше, как призыв к убийству советского человека»,— писал С. Юткевич.

Ни больше и ни меньше, как ответ советскому человеку, незадолго до того призывавшему расстрелять писателей Синявского и Даниэля. Фильмы Годара были в такой же степени «антисоветскими», как и «антиамериканскими», «антифашистскими», как и «антикоммунистическими». Они всегда были антитоталитаристскими. Годару казался бессмысленным лозунг «Фашизм не пройдет». Он мудро надеялся, что фашизм пройдет, как прошли мини-юбки и буги-вуги.

В 1968—1971 годах имя Годара в титрах заменяют слова «группа Дзиги Вертова». Группа была слиянием противоположных импульсов: желания Годара расстаться с кинематографом и желания молодого экстремиста Горена использовать кино как средство политической борьбы, желания Годара преодолеть одиночество и экзальтированных поисков Гореном духовного отца. Группа делала один за другим фильмы по заказу итальянского, английского, немецкого телевидения, снимала правду о событиях в Чехословакии. Эти фильмы были отвергнуты заказчиками и заслужили репутацию «невидимок». Годар радикально переосмыслил все стороны кинопроцесса от монтажа и озвучания до проката и рекламы. Во всем ему чудилось желание оккультных сил современной истории манипулировать сознанием зрителей. И каждый его фильм этих лет был не столько пропагандой маоистских идей, сколько попыткой максимально освободить зрителя от навязанных ему стереотипов восприятия и включить его в процесс «сборки» зрелища из предложенных элементов. Говорят, что смотреть эти фильмы невозможно. Относиться к ним с уважением, если не с восхищением — необходимо. Новый путь Годара был плодотворен и бесплоден, сугубо кинематографичен и противопоказан природе кино одновременно. «Уже три года мы бежим и чувствуем, что будем бежать еще много лет»,— писал Годар, выражая уже на вербальном уровне мотив скорости, пронизывающей его фильмы 1960-х годов. Но путь в никуда обрывался — в буквальном и переносном смысле — на бегу. «Маленькие солдаты» чувствовали свое братство через океан, и Годар утверждал, что мистически связан с Бобом Диланом. 9 июня 1971 года Годар страшно разбился на мотоцикле, подобно тому как ровно за шесть лет до этого разбился его американский двойник. Вынужденную неподвижность Годар переживал не только как личную «гражданскую войну», но и как необходимую остановку в пути. Чуть оправившись, он сделал второй в своей жизни «первый фильм», разрекламированный как возвращение Годара в кино, к системе кинозвезд — «Все в порядке» с Джейн Фонда и Ивом Монтаном. Советская кинокритика





свела этот фильм к анекдоту, раз сто описав эпизод, в котором забастовщики запираются в туалете и с пением «Интернационала» не пускают туда директора фабрики. Безумно смешной, но не концептуальный эпизод заслонил подлинное волнение в сцене похорон убитого маоиста, редкую исповедальность монологов alter ego Годара (Ив Монтан) и блестящую сцену налета на универсам. Нельзя сказать, что фильм провалился: 80 тысяч зрителей — это гораздо больше, чем было у фильмов шестидесятых «Уик-энд» и «Особая банда». Но возвращение Годара в кино не состоялось. Было бы противоестественным мгновенное возвращение в традиционное кинопроизводство после радикального четырехлетнего эксперимента. Все мосты были сожжены, друзья покинуты, контакты с системой нарушены. Годар уезжает сначала в Гренобль, потом в родную Швейцарию, наступают (в сотрудничестве с Анной-Мари Мьевилль) «годы видео» (1973—1979). Годар — первый, кто осмыслил видео как новый вид искусства, принципиально отличный от кино. Его интересовала прежде всего этическая сторона видео как средства самопознания и познания истины. Дело в том, что Годар, как правило, описывает мир через оппозицию слова (смерти) и взгляда (жизни). Текст — предмет вожделений юного Годара — оказывается с течением времени его «царственным врагом». История фильмов Годара — история борьбы со сценарием. По свидетельству Дониоль-Валькроза, в 1949 году Годар дал ему прочесть тщательно иллюстрированный сценарий, в котором на десятках страниц разрабатывалась сложная интрига из светской жизни. Сценарий на 250 страницах, который потребовал бы пять часов экранного времени и колоссальных капиталовложений, вспоминает продюсер Пьер Бронберже. Это юношеское сочинение было потеряно или — так эффектнее — выброшено самим Годаром. Сценарий «На последнем дыхании» представлял уже несколько страничек, написанных Трюффо на основе газетной заметки. С начала 1960-х годов Годар неоднократно высмеивает обстоятельные сценарии, которые никому не нужны, потому что их никто не читает, а повествовательность мало-помалу исчезает из его фильмов. Наконец, в 1970—1980-е годы сценарий фильма перестает существовать как литературный текст и становится или видеокассетой, или коллажем, соединяющим фотографии актеров, цитаты, философствования самого Годара, репродукции картин. Годар не доверял словам, и его герои были всегда одержимы желанием доказать лживость слов. В «Особой банде» Артур (Клод Брассер) предлагал Одиль (Анна Карина) на выбор две версии относительно встреченного ими в метро человека с коробкой: или это бездомный бродяга, достойный сочувствия, или негодяй, который собирается взорвать бомбу. В зависимости от литературной интерпретации объект меняется в глазах зрителей. Между тем Годар убежден, что объект сам по себе обладает достаточной смысловой насыщенностью, чтобы раскрываться без дополнительных объяснений. Он и его герои отказываются от метафор. Предмет есть лишь то, что он есть. «Женщина есть женщина». Чтобы понять, достаточно долго и внимательно смотреть. Уже герой короткометражки «Шарлотта и ее Жюль»

*«Две или три вещи, которые я знаю о ней» (1966)*

*Жан-Пьер Лео в фильме «Китаянка» (1967)*

*Рок-группа «Роллинг стоунз» в фильме «Один плюс один» (1968)*

*Ив Монтан и Джейн Фонда в фильме «Все в порядке» (1972)*

*«Номер 2» (1975)*

*«Спасай, кто может (жизнь)» (1979)*

(1959) восклицал голосом Годара: «Ты понимаешь, что за лицом есть душа, и как только посмотришь на лицо девушки, так увидишь ее душу!» (Впрочем, бедняга это знал, но не умел. Он был уверен, что подружка вернулась просить прощения, а она зашла лишь для того, чтобы забрать зубную щетку.) В «Презрении» (1963) герой-писатель терпел полный крах, а последнее слово (и в переносном смысле, и в буквальном) оставалось за «ясновидящим» Фрицем Лангом. И этим словом была «Тишина»! «Маленький солдат» раз за разом фотографировал любимую девушку, маоисты из «Китаянки» должны были, по замыслу Годара, непрерывно снимать друг друга портативными камерами, а потом совместно просматривать и обсуждать увиденное. Десятки таких камер «группа Дзиги Вертова» распространяла среди студентов, рабочих, палестинцев с тем, чтобы они учились смотреть друг на друга, без лишних слов проникаться сокровенным смыслом классовой борьбы. Видео показалось Годару прекрасным союзником в борьбе за «вещь-до-имени», в борьбе взгляда со словом, жизни со смертью. Визуальный итог его философии — прекрасная любовная сцена, в которой Ежи (Ежи Радзивилович) заставляет Ханну (Ханна Шигулла) рассматривать на экране видеомонитора собственное лицо («Страсть», 1982). И еще: обнаженная рука ласкает экран телевизора, который давно уже не передает ничего, кроме помех («Имя — Кармен», 1983).

Хорош борец со словом!— возразят мне. Всем известно, что фильмы Годара — самые болтливые в мире, они переполнены статичными монологами, произнесенными прямо в объектив камеры, лингвистическими парадоксами и сюрреалистскими стихами. Но Боже мой, что это за тексты! Фразы, оборванные на полуслове, забитые ревом пролетающих самолетов, уличными шумами и музыкой, искаженные акцентом. Достойная пара конфликтует, например, в «Страсти»: заикающаяся профсоюзная активистка и владелец фабрики, которому мешает говорить зажатый в зубах цветок. Бывает, наоборот, повышенная четкость, когда фразу повторяют дюжину раз. Но пусть Брижит Бардо, надув губы, снова и снова отказывается ехать на Капри, а Анна Карина, встряхивая волосами, повторяет: «Не могу найти слова, чтобы сказать, как я ненавижу полицию». Их дурное настроение или гражданская совесть волнуют нас меньше, чем очищенная от значения абстрактная красота произнесенного слова, его форма и цвет. Отчетливое повторение фразы достигает того же эффекта, что и искусственное его заглушение. Кроме того, Годар всегда сводит разноязыких персонажей, которые не понимают друг друга, понимают превратно или нуждаются в переводчике. Зрители тем более мало что понимают, когда на экране протестует по-венгерски девушка, в ванную комнату которой вломился налоговый инспектор («Две или три вещи...»), или персонажи объясняются одновременно по-французски, по-немецки и по-польски («Страсть»). Такие игры Годар описывал в 1958 году в рецензии на фильм Манкевича «Тихий американец», где восхищался Джорджией Молл в роли переводчицы и «постоянной игрой (...) с разницей языков». Прошло пять лет, и





Джорджия Молл сыграла в «Презрении» переводчицу, приводящую к усредненно-компьютерному варианту увядающее немецкое красноречие Фрица Ланга, пышный и претенциозный английский Джека Паланса и занудные рассуждения Мишеля Пикколи. Слова не только становятся материальными объектами, которые скорее видишь, чем слышишь, но и подчеркивают обычную коллизию «новой волны» — краткую встречу людей разных культур, будь то француженка и японец у Алена Рене («Ты ничего не видела в Хиросиме...»), или американочка Патриция и угонщик машин Мишель Пуакар у Годара. Патриция неплохо болтала по-французски, но не разбиралась в арго и не смогла поэтому, увы, понять, что думает о ней умирающий человек: «А что такое «дрянь»?» — переспрашивает она, и это последние слова фильма. Взаимное непонимание и связанная с ним невозможность представить на киноэкране событие как можно объективнее, со всех точек зрения, всегда угнетали Годара. Видеовариант искушал его и перспективой решить эту проблему: ведь экран можно делить на две, три, четыре части, которые будут противоречить одна другой, спорить и побуждать зрителя делать собственные выводы. Годар остается верен этике «новой волны»: ни с кем не сводить счеты; увидеть и показать прежде чем осудить; задавать вопросы; не становиться на точку зрения ни одного из персонажей. Короче говоря, Годар не стремится к власти над человеком и именно поэтому вызывает раздражение, обвинения в аморализме и ненависть у людей, приученных внимать властному слову. Слово — господство, взгляд — свобода.

Видео освобождало режиссера от остатков утомительной необходимости мыслить, используя слова. Отныне Годар только показывает. Чудесные игрушки — стоп-кадр, возможность анализировать движение покадрово — нужны Годару, чтобы очнуться от опьянения скоростью, выйти, нет, не выйти, а только сделать шаг из городских кварталов к морю и небу, подумать не о политике, а о любви и работе. В 1980 году Годар в третий раз начинает жизнь (то есть кино) заново фильмом «Спасай, кто может (жизнь)». Разложенное на серию стоп-кадров быстрое движение — крутит ли Дениза Рембо (Натали Бай) педали велосипеда, бросается ли на нее в акробатическом прыжке через стол Поль Годар (Жак Дютронк) или падает в финале, нелепо сбитый автомобилем,— оказывается не движением, а открытой для бесконечного всматривания вселенной: в полете открывается неподвижность, в ударе — нежность, в ласке — жестокость. С восторгом первооткрывателя (но не естествоиспытателя) Годар всегда соединяет несоединимое: нежность и аналитический интерес к своим героям, он обнаруживает, что женщины и мужчины движутся по-разному. Мужчина — восходящая прямая линия, женщина — мириада замкнутых галактик, бесконечные взлеты и спуски, мгновенные переходы от тревоги к радости. 1980-е годы — окончательный расчет с наследием повествовательного кинематографа. От очередного двойника Годара в «Страсти» окружающие непрерывно требуют, чтобы он рассказал историю. А он и снимает историю, только никто не понимает, что историей может быть и «Ночной дозор» Рембрандта, и один-единственный кадр с девушкой на велосипеде. Вы хотите историю? Так вам будет история. И Годар ставит один за другим фильмы на сюжеты Евангелия, «Кармен», «Короля Лира», «Идиота». Зритель, успокоенный классическим первоисточником (магия слова), не должен волноваться, что произойдет дальше (все известно заранее), и не пытается выделить в годаровском хаосе связные элементы. Взять за основу «величайшую из когда-либо рассказанных историй» (как называлась в свое время одна из американских постановок), чтобы избавиться от необходимости рассказывать вообще что бы то ни было — знакомый годаровский ход. Вспомните опустошающее повторение фразы.

Настоящим сюжетом фильма становится живопись («Страсть») и музыка. Поль Годар непрерывно спрашивает, что это за мелодия, откуда она взялась. Кармен таинственным образом чудилась разлитая в самом воздухе музыка. И вот скрипачи выходят из «оркестровой ямы», когда умирает Поль, и выстраиваются вдоль стены. Бесконечно репетирует Бетховена квартет в «Кармен», и в зависимости от того, как играют музыканты, меняется ритм, настроение, судьба персонажей. Годар хочет просто-напросто увидеть и показать музыку так, как раньше увидел и показал предметы, человека, идеи, слово. Пожалуй, ему удается и это.

В фильмах «Имя — Кармен», «Опасность справа», «Король Лир» Годар впервые заменяет на экране своих многочисленных alter ego. Раньше он порой появлялся, но как голос в телефонной будке, как прохожий на улице (реверанс в сторону Хичкока), как две руки, смыкающиеся на горле героя «Уик-энда» в очередной дорожной переделке. Теперь он бесцеремонно, со старческим брюзжанием распихивает персонажей и располагается в центре кадра. Если суммировать прежние и новейшие появления Годара и его двойников и рассмотреть их как воплощение его концепции роли кинорежиссера, получается достаточно мрачная, мазохистская картина.

Пойдем по хронологии. Режиссер — вор. Юный Годар некогда украл у своих родителей картину Ренуара. Не ее ли репродукцию вешает у себя в комнате Патриция? Чуть позже Великий Мошенник (новелла в фильме «Самые прекрасные мошенничества на свете»), раздающий бедным фальшивые банкноты, спросит у девушки-режиссера: «Зачем вы меня снимаете?» И, выслушав объяснение, спокойно подытожит: «Значит, вы делаете то же, что и я. Вы что-то отбираете у людей при помощи вашей камеры, а потом отдаете другим». Не так ли Годар отнял душевное спокойствие и безмятежную красоту у Анны Карина? Отнял, пророчески заставив выслушать в фильме «Жить своей жизнью» новеллу Эдгара По о художнике, вытягивающем жизненные соки у своей модели.

Режиссер — предатель. В легендарной картине «На последнем дыхании» Годар сыграл прохожего с трубкой, который, опознав Мишеля Пуакара по фотографии в газете, мчится к ближайшему полицейскому. Конечно, это метафора того, что режиссер — хозяин жизни и смерти своих персо-





нажей, но все-таки стучать на любимого героя!..

Режиссер — проститутка. Тема проституции (шире — сексуальных аспектов кинотворчества, но это другой разговор) — постоянная у Годара. В 1962 году — почти документальный рассказ о «падении» и смерти Нана, в 1966-м — «Две или три вещи...», экранизация журналистского расследования о проституции в новых кварталах Парижа, в 1967-м в «Китаянке» — один из главных персонажей — проститутка и т. д. Годар объясняет: «Чтобы жить в современном парижском обществе, приходится на любом уровне (...) так или иначе проституироваться или жить по законам, напоминающим законы проституции. Рабочий на заводе проституируется три четверти времени на свой манер: ему платят за то, что он делает работу, которую делать не хочет. И банкир тоже, и почтовый служащий, и кинорежиссер». В «Спасай, кто может (жизнь)» Годар отождествляет себя не только с режиссером Полем Годаром, но и с проституткой (Изабель Юппер), которую очередной клиент превращает в деталь сложной конструкции из нескольких тел. Полупристойный эпизод оказывается пародией на работу в кино, а маньяк с лицом цвета слоновой кости — пародией на режиссера. Так, отрепетируем... Ты делаешь то-то, а ты — то-то. Хорошо. Теперь проверим звук. Скажи «ах!» Еще раз. Начали...

И наконец, режиссер — клоун, да что там клоун — идиот, слабоумный дядюшка, упрятанный в сумасшедший дом («Имя — Кармен»). Он держит магнитофон в холодильнике, стряхивает пепел с сигареты в чужой кофе, цитирует Мао и поносит молодежь; он не в состоянии по-человечески сесть в машину, он падает с небес на землю и остается невредимым, а потом меняет драгоценный фильм на детскую трещотку. Вот он, автор, входит в ресторан, где музыканты репетируют Бетховена, а банда Кармен — захват заложников, стучит ножом по стакану, запускает пальцы в волосы клиента, вступает в перепалку с музыкантами. Но, как пишут авторы «Эффекта Годара», его безумие строго рационально: режиссер просто проверяет звук, парики и костюмы артистов, договаривается с музыкантами. Потом хлопает в ладоши, и история Кармен начинает движение к развязке. Годар добровольно принимает роль одинокого надоедливого эксцентрика, чуть ли не полоумного, которую отвело ему в 1980-е годы новое «кино качества». Как не стать клоуном, если на пресс-конференции в Канне весной 1984 года тебе в лицо швыряют из зала пирожное с кремом. Ты любил повторять, что преклоняешься перед Мак Сеннетом, так вот тебе Мак Сеннет. Фотография Годара, вытирающего крем, обошла всю мировую прессу: десятки фотоаппаратов щелкнули одновременно. Смешно это или трагично? Мы оказываемся в положении персонажей Годара, которые в каждом фильме недоумевают, в комедию или трагедию они попали, плакать им или смеяться. Плакать или смеяться, когда «маленький солдат» бредет по улице с пистолетом в руке и прохожие не обращают на него никакого внимания? Зрители восприняли это как гэг, Годар — как трагедию. Женевские прохожие, не зная, что идет киносъемка, действительно не реагировали на «убийцу» и его «жертву». Смешно или страшно, когда Анна Карина в разговоре небрежно спрашивает Жан-Пьера Лео, как предпочел бы он умереть — неожиданно или получив предупреждение,— и, узнав, что неожиданно, стреляет в упор («Made in USA»)? Смешно или грустно, когда под записанный на пластинку «жизнерадостный», «эротический» смех бегают друг за другом с каменными лицами супруги в «Замужней женщине»? Работавшие с Годаром говорят, что он сам смеялся на съемках однажды: наблюдая за реакцией парижских прохожих, которых герой фильма «Женщина есть женщина» (Жан-Клод Бриали) вежливо спрашивал, не могут ли они сию минуту сделать ребенка его жене Анджеле (Анна Карина).

Ни одна статья в наши дни не обходится без обсуждения культурной ситуации постмодернизма. А какое место занимает в кинематографе «старик» Годар после того, как пришли те, кто пришли после него? Тайна Годара в том, что, пересматривая под новым углом зрения его старые фильмы, всегда находишь ранее не замеченные особенности. В самом деле, разве не была синефильская среда «Кайе дю синема», слабо представлявшая, где кончается фильм и начинается жизнь, «постмодернистской» уже в конце 1950-х годов? Символика Синематеки, где хранят все и смотрят все подряд, была для них так же значима, как символика Библиотеки для Борхеса и Умберто Эко. Обсуждая фильмы, они слова в простоте сказать не могли, не прибегая к вороху культурных ассоциаций. Когда в 1959 году собрался «круглый стол», посвященный Алену Рене, Годар начал дискуссию со вполне постмодернистского сомнения: «В этом фильме поражает прежде всего то, что в нем нет никаких кинематографических цитат. Можно сказать, что «Хиросима» — это Фолкнер плюс Стравинский, но нельзя сказать, что это такой-то режиссер плюс такой-то». Натешившись вдоволь, обсудив, на Брака или Матисса больше похож Рене, Риветт завершил обсуждение: «Ну что же, мы упомянули немало имен и продемонстрировали свою великую культуру. «Кайе дю синема» верны себе». Ремарка: смех. В «Маленьком солдате» Годар спародировал и одновременно высказал свою неотчуждаемость от постмодернистской жизни-в-культуре. В этом фильме цвет неба сравнивают с живописью Клее, а девушку — с персонажем Жана Жироду. Много места занимает выяснение того, какой у нее цвет глаз — какой именно оттенок серого: как у Ренуара или как у Веласкеса. Влюбленные говорят о Бахе и Моцарте, Бетховене и Ван Гоге, цитируют Бернаноса и Кокто, Арагона и Наполеона. Даже под пыткой Бруно думает о том, что хотел бы написать Веронике письмо прекраснее, чем письма поэта Робера Десноса из немецкого концлагеря, и выброситься в окно, подражая герою Сопротивления Броссолетту. Чтобы объясниться в любви, необходимо процитировать Шекспира, чтобы убить — притвориться Хамфри Богартом, чтобы умереть — повторить судороги подстреленного ковбоя. Герои Годара — самая читающая нация в мире. Любовники в постели разучивают «Беренику» Расина, Идиот читает «Идиота», галактический шпион держит под подушкой сюрреалистский сборник Элюара, американский продюсер перечитывает за ночь «Илиаду». Даже среди «крови» и «трупов» в атакованном





бандой Кармен банке притулился, защитившись от пуль поднятым воротником пальто, упорный посетитель с раскрытой книгой в руках. Чтобы решить, выдать ли возлюбленного полиции, Патриция должна посоветоваться с великим писателем Паравулеску, чтобы убедить мужа не убивать ее, Камилла в «Презрении» — процитировать ему монографию о Фрице Ланге, а он, в свою очередь, сможет понять презрение жены, только отождествив себя с Одиссеем. Если бы ленты Годара начала 1960-х годов были сделаны на двадцать лет позже, их можно было бы объяснить, как буквальную иллюстрацию тезиса Умберто Эко о том, что «подход постмодернизма кажется мне похожим на подход человека, влюбленного в просвещенную даму. Он знает, что не может сказать: «Я безумно тебя люблю», потому что он знает, что это уже написал Лиала. И все же выход есть. Он может сказать: «Как сказал бы Лиала, я безумно тебя люблю». И хотя Годар часто издевается над представлением об искусстве как учебнике жизни и иронизирует над увлечением цитатами, его искусство всегда существует внутри мощного культурного поля.

Я уже писал, что в 1960-е годы Годар жонглировал цитатами из чужих фильмов как материальными объектами и скорее декларировал цитатность, чем осуществлял ее на деле. Только в прошлом году ему удалось, благодаря возможности видео и телевидения, реализовать великую мечту синефилов 1950-х годов и одновременно золотой сон постмодернизма: создать фильм, в котором не было бы ни одного собственного кадра — «Истории кино». Название обманчиво. Годар и здесь не рассказывает историю, во всяком случае, историю в хронологической последовательности. Монтируя микроскопические фрагменты из фильмов тех, кого он любит, играя с покадровым анализом, цитируя кинохронику, живопись и любимые книги, он создает авторскую симфонию образов, выявляет неожиданные, страшные, но истинные — потому что увиденные — связи между реальностью и кинематографом, историей и вымыслом, Гитлером и Носферату, Натали Вуд и Гойей, капитаном Бладом и повстанцами третьего мира. «Истории кино», один из прекраснейших фильмов в мире, это истории одиночества: одиночества продюсеров, создавших мощь Голливуда-Вавилона, одиночества истории, одиночества самого Годара. Это путеводитель по кладбищу, потому что с тех пор, как молодые критики создали «Кайе дю синема», они не успевают писать некрологи тем, кого любят. «Истории кино» — это завершившиеся истории. Годар не пускает в фильм почти никого, кто пришел после «новой волны». Это реквием по кино, это сожаление, что история кино — история неиспользованных возможностей и несозданных фильмов. И это радость, что кино бессмертно. Это Годар вчерашний. Годар сегодняшний. Годар великий.

В декабре ему исполнилось шестьдесят лет. Он снял шестьдесят пять фильмов — в кино, видео и на телевидении. Он никогда не смеется. Он носит черные очки и курит сигары. Он оплатил свою квартиру до 2000 года.

Каждые десять лет он делает свой «первый фильм». Таким образом каждые десять лет кино рождается заново. Благодаря Жан-Люку Годару.

*Марушка Детмерс и Жак Боннафэ в фильме «Имя — Кармен» (1982)*

*Мариам Руссель и Тьерри Роде в фильме «Я приветствую тебя, Мария» (1983)*

*Натали Бэй и Клод Брассер в фильме «Детектив» (1984)*