— В фильме «Книги Проспера» Вы произвели новаторский эстетический выбор, используя язык телевидения и самую современную технику обработки образа.
— Вы знаете, в Америке произошла удивительная вещь. Очень многим молодым людям понравился этот фильм, они приняли его форму, язык образов. Но эти же самые люди были захвачены в врасплох его содержанием. Им было тяжело определиться в соединении современного образа со стародавним текстом. Но помоему, в этом случае выбор такого соединения был правилен. Действие фильма происходит в 1911 году, где-то посередине между расцветом Ренессанса и Барокко, когда Европу волновали движения Реформации и контрреформации, когда начал возникать Новый Свет... Весь Якобианский театр того времени кажется податливым новым влияниям и отмечен ими. У меня такое впечатление, что это же самое явление имеет место и в нашей эпохе. До сих пор мы никогда не были охвачены образами в такой степени, большинство людей передает друг другу информацию посредством телевидения. Мы находимся на пороге революции. Она может изменить наш способ мышления, чувствования, речи, даже философствования. Мы уже можем заметить первые признаки этой революции. Мы быстро перейдем от целлулоидного кинематографа к полностью электронному кинематографу. В Японии, откуда взяты все эффекты, используемые мною в «Книгах Проспера», технический прогресс наблюдается практически каждый месяц. Через несколько лет уже нельзя будет отличить снятый на видеопленке фильм от фильма на 35 мм пленке. в этом смысле «Книги Проспера» — просто один из первых фильмов, в которых используются эти возможности.
— В Вашем фильме огонь уничтожает книги Проспера. Пламя атакует бумагу с такой стремительностью, будто хочет сжечь также и саму кинопленку.
— Моя интерпретация конца искусства принесла мне больше всего упреков со стороны пуристов и амбициозных почитателей Шекспира. Согласно оригиналу книги были потоплены. А я хотел обратиться к истории XX века, когда знания, заключенные в книгах сжигались умышленно. Например, действия нацистов, или совсем недавнее сожжение «Дьявольских стихов» Рушди или же, наконец, деятельность куклускласновцев. Мне лично тяжело согласиться с концом «Бури», я не могу спокойно воспринимать уничтожение знаний. Второе объяснение такого окончания связано с личностью Якуба I. Этот король, опутанный черной магией, был очень суеверен. Может быть, Шекспир написал эту пьесу для него, возможно, он хотел сказать: «Смотри, господин, я уничтожаю черную магию». Я хотел быть справедливым по отношению к тексту, который очень уважаю, и добавил только личные ассоциации к факту уничтожения книг. Конечно, Калибан так или иначе спасает две из них, самые важные, потому что если бы их поглотил огонь, то у меня не было бы материала, чтоб снять «Книги Проспера».
— Это не единственный фильм, в котором Вы соединяете огонь и воду. Является ли вода неисчерпаемым источником вдохновения?
— Вода — это прежде всего захватывающая и чарующая стихия. И не только потому, что она фотогенична. Богатство воды можно использовать на многих уровнях дословно и как метафору. Она покрывает 60 процентов поверхности земли и составляет 90 процентов тела человека, но мы можем утонуть в реке — разве это не парадокс? Можно просто сказать, что я люблю играть с чарующей метафорой.
— В Ваших фильмах камера становится все более подвижной. Кроме того Вы избегаете крупных планов, почему?
— По многим причинам. Одна из них — мой интерес к человеческой фигуре, помещенной в пейзаж. Это связано с целой традицией в живописи. Отдаленная камера является частью языка, который я принял. Я не хотел бы ассоциироваться с психологической драмой— этот жанр меня совершенно не интересует. Мои фильмы не имеют ничего общего с «Делом Крамеров». Нежелание приглядываться к лицу актера — это также проявление определенного темперамента, типично английского, естественной тенденции жизни сбоку. Я хочу, чтобы вы смотрели на людей, которых я снимаю, старались их понять, но, пожалуйста, не отождествляйте себя с ними.
— Но, например, фильмы Дрейера. В них очень много крупных планов. Что вы думаете о фильме «Страсти Жанны д'Арк»?
— Мне жаль, что это не звуковой фильм. Мне очень тяжело смотреть немые фильмы. Для меня это как бы средство выражения, придуманное марсианами или жителями Венеры. Мы отдалены от них на целые световые годы.
— И все-таки в «Поваре» делается намек на фильм, который перестает быть интересным, как только его герои начинают говорить.
— Речь идет о конкретном фильме В.Вендерса «Париж-Техас». Первые двадцать минут этого фильма были для меня очень увлекательными, пока главный герой молчал, но как только он открыл рот, я потерял всякий интерес.
— Вы назвали Вендреса, но стиль ваших фильмов гораздо чаще ассоциируется с Феллини. Многие критики видели в Вас «английского Феллини».
— Некоторые также утверждают, что я — «английский Рассел», другие называют меня «английским Набоковым». Я горжусь, что меня сравнивают с ними. Я восхищаюсь фильмами Феллини, снятыми до «Джульетты и духов». Я считаю, что Феллини — это исключительный творец образов. Но мне не нравится его сентиментализм, его итальянская романтичность, привязанность к некоторым женским стереотипам. Все знают, что мой любимый режиссер — это Ален Рене, особенно люблю его фильмы «Прошлым летом в Мариенбаде», «Хиросима, любовь моя», «Мюриэль». В его фильмах видны дисциплинированность, захватывающее воображение, и прежде всего большая «кинематографическая интеллигентность». Он многим обязан замечательным писателям, с которыми работал над сценариями. Но его сегодняшняя продукция не так уж хороша... Многие спрашивают: «Почему Гринуэй не найдет себе хорошего писателя?». Но к работе над фильмом «Книги Проспера» я привлек небезызвестного Уильяма Шекспира.
— Что Вы думаете о «кинематографе писателей»?
— В Англии, в среде кинематографистов, очень многие верят в это. Я — нет. Кинематограф должен быть «искусством художников», а не «искусством писателей». Люди слишком часто воображают себе, что для фильма достаточно иметь хороший сценарий, который является литературным произведением. Я лично считаю, что такой подход часто приносит страшные результаты.
— Что Вы думаете об использовании живописи кинематографистами? Я имею в виду Дерека Джармана.
— У Джармана меня больше всего поражает проблема подделки. Он все хотел бы подделать. Он слишком поверхностно трактует проблемы, заслуживающие более глубокого рассмотрения. Существуют очень важные причины, объясняющие, почему Караваджи установил и осветил своих манекенщиц определенным образом. Простое и поверхностное копирование его картин недостаточно для того, чтобы понять чего он достиг в действительности. Но меня больше интересует такой художник, как Вермейер. В «Zoo» я хотел показать то, что направляло этого человека, почему он был таким новатором в своем искусстве, а его повседневная жизнь была спокойной и обычной. Он так сильно отличался от Рубенса, от экспрессиониста и экстраверта. Они были современниками, а писали совсем разные картины. Меня часто сравнивают с Дереком Джарманом, но я считаю, что мы — совершенно разные режиссеры.

По материалам парижского корпункта «Видео-Асс» - Т.Елисеева