

Бернар ЭЙЗЕНШИЦ
ОТВЕТ ГОДАРА

Посвящается Сьюзан Рей

Посетитель выставки, подготовленной Жан-Люком Годаром*, свободен. Неважно, эрудит он или нет, распознает он в артефакте условный знак или нет,—никакая преграда не помешает любованию. Решение—за ним.

1.

Перед входом в «Южную галерею»—стенд, на котором: две репродукции «Задвижки» Фрагонара; кадр с чудовищем, ожидающим молодую женщину по фамилии Годдар, она на заднем плане (Полетт Г. в фильме «Кот и канарейка» Эллиотта Наджента, 1939); и фраза: «Что показано, не может быть сказано». «Задвижка», где в едином времени совмещена последовательность моментов, бросает вызов хронологическому описанию, совсем как безымянное жанровое кино. Есть еще кое-какие мотивы «ужасиков» для детей. В коридоре, через которыйходишь,—картинка, адресованная маленьким немцам XIX столетия: «Struwwelpeter» («Петер-растрёпа»),

* «Путешествие(-ия) в утопию, ЖЛГ, 1946–2006. В поисках утраченной теоремы» / «Voyage(s) en utopie, JLG, 1946–2006, A la recherche d'un théorème perdu». Выставка в Центре современного искусства им. Жоржа Помпиду, Париж, 11 мая–14 августа 2006. Концепция: Жан-Люк Годар.

мальчишка, который не стриг ни волос, ни ногтей, и теперь его накажут «по месту согрешения»—отстригут ему пальцы вместе с ногтями. А напротив—мясник, который засунул трех детей в бочку, чтобы засолить их, по одной из легенд о святом Николае, причем Николаем иногда называют и мясника. Так и на этой картинке. Судя по надписям на коллаже, этот самый Никлаус олицетворяет выставку номер 2, «бессознательное», куда мы и входим, тогда как Франсуаза Дольто в молодости—олицетворение выставки номер 1, «утопия», неосуществленной. (Вот и путеводная ниточка: годаровский полиглолизм, от «Утренней песни рейтара» Вильгельма Гауфа, которую в «Маленьком солдате» читает Мишель Сюбор, до игр со словами на «франглийском» языке, не говоря уж о встречающихся тут и там «переводах» Годара с арабского, нюансах русского в обозначении изображения и образа, о годаровской похвале «прекрасному итальянскому языку»—«la bella lingua italiana», о Вавилонях Чинечитты в «Презрении» и Сараево в «Нашей музыке»; на этой выставке немало испанского; не забудем и о латыни).

Этот коллаж, залог целого возможного маршрута,—комментарий к объявлению, вывешенному у входа: к репродукции коммюнике Центра Помпиду, где говорится, что по причине «творческих, технических и финансовых трудностей» пришлось отказаться от проекта и сосредоточиться на другом проекте, более раннем. Жан-Люк Годар зачеркнул два последних прилагательных, признав лишь «творческие» разногласия.

Маршрут не оснащен указателями. Первый зал, куда попадает большинство посетителей,—тот, что в середине выставки: «3. Hier a-voig» («Вчера. Иметь / Смотри по-житое»), обвешанный мониторами. Непринужденно гуляя, проходишь по этапам историй кино ЖЛГ, сквозь его насмотренность и его пожитки: блаженство американского кино, легкость тел в «Увольнении в город» и тяжесть их прошлого в «Джонни-Гитаре», священное в «Нашей святой Руси»¹, где обнаруживаются «Саят-Нова» и начало «Арсенала», Демонический экран с доктором Мабузе и девушками из «Людей в воскресенье» («О юная брюнетка/зачем ты так плачешь/молодой офицер из батальона/Гитлера отнял у меня сердце»—писал Ханс Лукас* в статье «За



Рисунок немецкого врача Г.Гофмана к его книге «Struwelpeter» (1844).

* Hans Lucas: псевдоним молодого Годара, которым он подписывал некоторые свои статьи, в том числе—«Pour un cinéma politique» (La Gazette du Cinéma. 1950. № 3). Здесь и далее подстраничные примечания переводчика.



Кадр из незавершенного фильма Орсона Уэллса «Дон Кихот»

прогресса. Зло—в человеке, который сделался рабом машин. Может быть, на луне рыцарству еще есть место». Уэллс и Росселлини (отрывок из «Мессии») — собеседники годаровской меланхолии. На четвертой стене отрывки из картин ЖЛГ и Анн-Мари Мьевиль (узнавать мы не обязаны) образуют девять «звеньев»: бег двух негритянских девочек с кассетным магнитофоном через порт, потом—индеец с катушечным магнитофоном «Награ» («Аллегория»), начало и конец уик-энда («Образ»), легенда о стерео по ЖЛГ («De-voir(s)»/«З(а)дания»), нацистский продавец книг из «One + One» («Притча»), слепая монтажерша из «ЖЛГ/ЖЛГ» («Монтаж») и т.д. И только посмотрев оборотную сторону стены, в зале «-2», мы понимаем, что это были девять тематических разделов/залов проекта, позже отвергнутого.

Обойдя стены, мы поворачиваемся к центру зала 3. Мы успели подметить, что под «Мессией» громоздятся неиспользованные экраны-мониторы «Самсунг». А теперь обнаруживаем обломки досок с торчащими гвоздями,



«Путешествие(ия) в утопию», зал -2 («Позавчера»)

политическое кино»). Слова армянского поэта—об усталости: «Устал я от этого мира, больше не трогает он меня. Сегодня хуже, чем вчера, и очень я устал— даже сочинять стихи...»*. То, во что превратилось недостижимое искусство, предмет грез, одновременно (по другую сторону от двери) осуждается устами Дон Кихота, с которым Флоранс Деле сравнивала Годара во время «круглых столов» по его «Историям кино» в Локарно в 1995 году. Герой нескончаемого фильма Орсона Уэллса возглашает, что он «не против

Уэллса возмущает, что он «не против прогресса. Зло—в человеке, который сделался рабом машин. Может быть, на луне рыцарству еще есть место». Уэллс и Росселлини (отрывок из «Мессии») — собеседники годаровской меланхолии. На четвертой стене отрывки из картин ЖЛГ и Анн-Мари Мьевиль (узнавать мы не обязаны) образуют девять «звеньев»: бег двух негритянских девочек с кассетным магнитофоном через порт, потом—индеец с катушечным магнитофоном «Награ» («Аллегория»), начало и конец уик-энда («Образ»), легенда о стерео по ЖЛГ («De-voir(s)»/«З(а)дания»), нацистский продавец книг из «One + One» («Притча»), слепая монтажерша из «ЖЛГ/ЖЛГ» («Монтаж») и т.д. И только посмотрев оборотную сторону стены, в зале «-2», мы понимаем, что это были девять тематических разделов/залов проекта, позже отвергнутого.

Обойдя стены, мы поворачиваемся к центру зала 3. Мы успели подметить, что под «Мессией» громоздятся неиспользованные экраны-мониторы «Самсунг». А теперь обнаруживаем обломки досок с торчащими гвоздями, комнатные растения, горшки, деревянные решетки, кирпичи, недоделанные макеты... и опять фильмы на видеомониторах, то, что осталось от французского кино: Брессон, Ренуар, Гитри, Кокто, Леенхардт. Здесь прогуливающийся по выставке может выбрать, направиться ли дальше в «1. Сегодня» или в «-2. Позавчера», но потом должен будет обязательно вновь пройти через «Вчера», как бывает в квартирах, спланированных так, что никто в них не может уединиться. Миниатюрный поезд, непременно

*Дословный перевод с французских субтитров к фильму. В переводе С.Шервинского фрагмент этой песни Саят-Новы, созданной в 1759 г., звучит так: «Наш мир—окно, но улиц вид меня гнетет, мне стал не мил... Сегодня хуже, чем вчера; зари приход мне стал не мил...».

ный спутник кинематографа в этом столетии,—поезд Ла Сиота, Орсона Уэллса, Освенцима—обеспечивает движение туда-обратно, *andata e ritorno*, между «Вчера» и «Позавчера»².

Поезд не прибывает в «Сегодня», современную квартирку, уже прекрасно описанную³, где есть: индукционные плиты, замененные на экраны с порнофильмами под аккомпанемент «Безнадежной серенады»^{*}; постель, у изголовья которой идет современный боевик;

до сих пор не распечатанные конверты с намерениями XX века (призыв Стоктольма-50 запретить атомную бомбу, «поющее завтра»^{**}, «это не должно повториться»), намерениями, которые не очень-то весомы (легко читающаяся идеограмма: весы для почтовых отправлений); звезды или кресты—мальтийский, железный, военный, кладбищенский,—сменяющие друг друга, словно боги в эпизоде «Октября»; меткое словечко Дега о телефоне («Раздался звонок, и вы бегом к барину»). Под «Идущим человеком» Джакометти ЖЛГ подписал то, что могло бы быть одним из его девизов: «Я не пущен в ход». За остеклением залов «Сегодня» и «Вчера»—улица. Позади экранов, на которых идут «закольцованные» отрывки из «Серо-зеленой малышки»^{***} и «Джонни-Гитары», видны палатки, разбитые организацией «Врачи мира» для бомжей.

И, наконец, «Позавчера»—самое игровое пространство, хотя бы потому, что прийти в него можно в самом начале или в самом конце. ЖЛГ—не только заядлый игрок в азартные игры, он являет здесь то, что любит и чем в совершенстве владеет: самоделки. Самоделкой было бы возведение собственного мавзолея. Такое обречено на неудачу. Вот следы этой затеи: у одной из стенок—различные атрибуты великого замысла с ироничными подписями, два стереодинамика («Тотем» и «Табу»), электрический счетчик, велосипедное колесо. На другой стенке (у которой стоит разобранная постель) висят три картины. В действе, полностью основанном на принципе репродукции⁴, это единственные подлинники (присутствие их было предусмотрено и в предыдущем, нереализованном проекте): «Румынская блуза» Матисса, «Музыканты» Николя де Сталья и картина Ханса Хартунга.

* «*Sérénade sans espoir*»—песня 1939 года на слова Андре Орнеза, вошедшая в классику шансона.

** «*Des lendemains qui chantent*»—последние слова из полного надежд прощального письма коммуниста Габриэля Пери, расстрелянного нацистами в 1941 году. «Я и этой ночью,—пишет Пери,—верю, что мой дорогой друг Поль Вайян-Кутурье был прав, говоря, что коммунизм—это молодость мира и что он готовит поющее завтра». В 1939-м, когда был подписан германо-советский пакт, Пери после мучительных раздумий решил остаться в коммуналке.

*** «*La Môme vert-de-gris*»—фильм Бернара Бордери (1952) с Эдди Константином в роли сыщика Лемми Кошена, по роману «Ядовитый плющ» Питера Чейни.



«Путешествие(ия) в утопию», зал 1
(«Сегодня»)

SALLE 5 L'INCONSCIENT

Из любительского репортажа о проекте «Коллаж(и) Франции». Зал 5. «Бессознательное»

знательное (альянс)». 6: «Мерзавцы (притча)». 7: «Реальность (ребус, или греза)». 8: «Убийство (монтаж)». 9: «Могила (басня)». Здесь в центр помещены пять больших коробок, макеты залов 1, 3, 5, 6 и 8. Они поставлены друг на друга или стоят порознь, какие-то из них поменьше—в масштабе 4 см=1 м. В глубине громоздятся еще три макета-коробки: 9, 7 и 4.

Первая «коробка», которую мы встречаем на пути,—входная часть с заглавием: «Археология кино, коллажи Франции по ЖЛГ». Зал араб-африканских руин, на полу—книга «Миражи счастливой Аравии» («Девять дней в Мукалле») Фредерика Прокоша (американского писателя, которым восхищались «Кайе» периода желтых обложек и который «подарил» свою фамилию персонажу продюсера в «Презрении») и акварели художника-ориенталиста. На экранчике идут «Детские автогонки в Венеции», первый фильм, где Чаплин появляется в костюме бродяжки Чарли; лежит на полу фото Эйзенштейна. В глубине—панно «Голливуд» («кинематографическая Мекка») на фоне акварели Делакруа. Перед нами родился миф—он родился в Аравии.

В другой «коробке», 3 («Камера»), посетитель погрузился бы во тьму, прорезанную только мерцающими лучами от разных источников света. Крутится бобина кинопроектора; колесо напоминает о Кинетоскопе. На экранах разной величины идут: порнофильм (над кучей каких-то обломков и сбоку от египетского бога) и «Человек с киноаппаратом». Книга, соответствующая этому залу,—«Проклятая часть» Жоржа Батая. (Экраны здесь масштабированы согласно макету, ЖЛГ подобрал пленительную гамму маленьких и совсем крохотных мониторчиков, а вот книги часто—оригинальные экземпляры, отчего появляется странное ощущение несоразмерности, нередко вызывающее вопросы посетителей).

5 («Бессознательное»). На стене—детские рисунки, откомментированные строчками, написанными прямо на полу: «то что 50 лет назад девочка нарисовала эти картинки и забыла о них а спустя полвека отчеркнув несколько фраз в своих книгах и найдя рисунки в ящике стола женщина в которую превратилась девочка заметила что каждый текст в точности соответствует одному из рисунков или наоборот значит для нее борьба изображения с ангелом

текста окончилась». Ответ тексту при входе? Посвящение той, которая была этой девочкой? Борьба, оконченная для нее, а значит, не оконченная для него?

Можно не продолжать описание; впечатление складывается сильное и близкое к удушью. Выставка называлась бы «Коллажи Франции» по той причине—как комментирует ЖЛГ в «Любительском репортаже» о предыдущей стадии макета (сентябрь 2005),—«что мы использовали много клея». Желание прогуляться по этому замкнутому маршруту отсылает к одиссее из «Фантастического путешествия» Ричарда Флейшера. Траектория предписана, никакого окошка наружу, длинные великолепные тексты (Мальро, Ханна Арендт, Батай, Левинас): противоположность тому, чем обернулись «Путешествия в утопию».

На срединной перегородке в зале «Вчера», на восьми маленьких экранах, идут восемь фильмов (целостные эпизоды или монтаж отрывков), сделанные специально или как бы специально для этой выставки: ленивые, как недавно оконченный «Подлинный фальшивый паспорт»; несуществующие, как «Со временем» (фильм Анн-Мари Мьевиль о ее кошке; смотри-ка, а ведь ЖЛГ никогда не снимал животных, за исключением птиц на озере); удивительные («То, что мне не удалось сказать» Анн-Мари Мьевиль, «Служанка на все руки» Годара) или мощные, хоть и известные («Приветствую тебя, Сараево», «Старое место»), подводящие к вертикальному экрану с кадром пламени перед рисунком Гойи, увенчаным еще одним возможным девизом из уст старого художника, «Aún aprendo» (я все еще учусь).



Франсиско Гойя. «Я все еще учусь».
1828

Вот какова увиденная выставка (*hoc opus, hic labor est**). Известный факт: чем больше погружаешься в работу ЖЛГ, тем увлекательней распутывать путеводные нити лабиринта. Известно и то, что выставка «Путешествие(ия) в утопию» не понравилась главным образом сторонникам «режиссерских выставок», замысловатого оборудования, разных инсталляций и вообще режиссеров, превратившихся в художников. Тем лучше для меня: наверное, по тем же причинам я блаженно мерил ее шагами. Как же тогда ускользнуть от идолопоклонства годаровских фанатов (не слишком интересного), от тех намерений, которые (нечасто) высказывал Годар, да и от скоропалительного

* Цитата из «Энеиды» Вергилия, ставшая крылатым выражением: «Вот дело, вот в чем трудность». Годар открывает ею первую часть своих «Историй кино».

пренебрежения в адрес выставки, в духе «каждый знай свое ремесло» (отголосок, сорок лет спустя, тех обвинений в беззастенчивости и бессодержательности, что сопутствовали и самым первым фильмам Годара?).

Именно этот маршрут (эти возможные маршруты), с его (их) свободой, непринужденностью, прекрасной легкостью и точностью жеста (легкость и точность идут от издавна накопленных—опыта, фильмов, образов) становится ответом или залогом ответа. Созревание, дозревание, долгий отбор и просев—вот из чего рождается быстрый жест создающего надпись. Тропки встречаются и расходятся, любая цитата отсылает к работе ЖЛГ. И мы можем только похвалить его за то, что он не пишет и даже не читает по диагонали. «Мы открываем книгу, чтобы что-то узнать, и иногда бываем вознаграждены»⁵. Не слишком-то много тут претензии. Однако многие (причем, все—достойные люди) говорят, что Годар претенциозен. Если такое было, то это серьезный грех, и ЖЛГ серьезным образом искупил его (через снисходительное восприятие этой выставки).

«Молчи, Кассандра!» (из «ЖЛГ/ЖЛГ—автопортрет в декабре»). Красота и искренность переживания в его недавних полнометражных фильмах («Похвала любви», «Наша музыка», сами названия которых указывают на стремление к лиризму) не исключают мессианского пессимизма. Жан-Луи Шефер в одном из интервью выразил опасение, не принимает ли себя God за Мальро, да и к Гюго отсылки довольно частые («Детство искусства»*, «История(ии) кино, часть 3А: Сдача с абсолюта»).

Итак, был конфликт с принимающим выставку учреждением. По финансовым вопросам,—говорит учреждение; по творческим,—говорит Кассандра, перечеркивая у входа прочие мотивации. На первый взгляд, ЖЛГ представляет нам лишь элементы работы, разрозненные ниточки, рабочие дневники. «Но простой эскиз, нацарапанный поспешно и нервно, иной раз больше раскрывает художника и его сердце, чем превосходно выписанная картина»,—дивился Жорж Садуль «Карабинерам» в 1963 году, за месяц до того, как он откроет для себя «пещеру Али-Бабы»—кинозал-музей Анри Ланглуа⁶. Всё в тему.

Во-первых, есть мастерство и юмор в построении пространства. Халтура? Кто сказал? (Несколько друзей—друзей?—в день открытия). Годы труда приняли форму, в конечном счете, не столько лапидарную, сколько воздушную.

И здесь, и в других случаях Годар ближе к Ланглуа, который не хотел этикеток в своем музее и которому наскучила бы переклейка титров в собранных им копиях немых фильмов, даже если бы у него были на то деньги (а когда были, он тратил их на другое, на цветы Мэри Пикфорд, почему я знаю?). Ланглуа выставлял не реальность кино, а свой воображаемый мир (Доминик Пайни отмечает родство между тем и другим замыслом экспозиции, с единой для обоих «решимостью столкнуть материальные свидетельства с нематериальной кинопамятью»⁷. Стало быть, знаки; возможно, бесплотные. Так ли это? Здесь оливы растут из кадров (ладно, улечься можно и на знаке постели).

* Новелла из фильма «Как живут наши дети?» (вышел в 1993), сделанного по заказу ЮНИСЕФ. Участником этого киноальманаха был и Ролан Быков, снявший поразительную новеллу «Люба».

О первоначальном проекте Пайни рассказал, что порядок прохода по девяти залам «строго предписывался». «Каждый зал должен был призывать посетителя к размышлению поэтического и философского свойства, благодаря всеохватному приему сближений—монтажу образов, позаимствованных из истории искусства, истории кино и современности,—что могло бы напомнить принцип ребуса»⁸. Прежним остался призыв («С помощью пространства описывался временной процесс, а именно *процесс самой мысли*», «Не изображения-кадры тянулись чередой, а, наоборот, проходили зрители»,—пишет Пайни), но не маршрут. Опять Пайни: «Посетитель сталкивался с некой большой головоломкой, которую нужно было правильно собрать в уме». «То есть, [зрителю] задавали работу, надо было сделать усилие и заняться сборкой, надо было «сделать уроки» на выставке».

Теперь—никаких уроков. Школьницы разочарованы тем, что обнаруживают не кадры из фильмов Годара, а что-то, больше похожее на «современное искусство». Росселлини как автор фильма о Центре Жоржа Помпиду* мог бы записать всё разнообразие комментариев, высказанных посетителями; или это мог бы сделать—как в короткометражке «From Chris to Christo»—Крис (Маркер), который для Годара—тот самый противовес, та самая «противоточка», на якобы отсутствие коей он часто деланно жалуется⁹. («А это что за штука?»—«Смотри, не привязана».—«Ты знаешь этого писателя, Карла Крауса?») Смятение, как всегда, происходит от потребности всё понять, всему получить объяснение, подчеркнуть все связи. Зачем интерпретировать? «Что показано, не может быть сказано». Пусть, наоборот, многие обнаружат неожиданное, пусть произойдут мгновенные вспышки, встречи: вот—дело выставки (развеска, моя прекрасная забота**). Если фильм навязывает свой дискурс, то гуляющий навязывает свой ритм, свои вкусы и неприятия. ЖЛГ это знает и подключает к делу. Эфемерность выставки соответствует жесту *делателя****.

«Прошлое уже не поддается передаче, его можно лишь процитировать»,—напоминает «Черная книга “противоточки”», перед которой мы оказываемся при входе или при выходе, на наш выбор. А фраза, завершающая эту более нигде не обнаружимую книгу, в свое время завершала «Необнаружимого» Дэшила Хэммета: «That may be, said Nora, but it's all pretty unsatisfactory», «это не слишком удовлетворяет»****. Вы выходите, а две оливы продолжают расти в своих кадках.

* «Beaubourg, centre d'art et de culture Georges Pompidou» (1977)—последний фильм Роберто Росселлини; в нем нет закадрового комментария, лишь звук, записанный при документальных съемках в только что открывшемся Центре Помпиду.

** «Accrochage mon beau souci». Ср. название статьи Ж.-Л. Годара в «Кайе дю синема» (№ 65, декабрь 1956)—«Montage mon beau souci» («Монтаж, моя прекрасная забота»), которое отсылает к строчке стансов Франсуа де Малерба (1555–1628): «Beauté mon beau souci» («Краса, моя прекрасная забота»).

*** «Делатель»—название сборника стихотворений Хорхе Луиса Борхеса («El Nacedor», 1960).

**** «L'Introuvable» («Необнаружимый»): название французского перевода романа Хэммета «Тонкий человек» («The Thin Man», 1934). Его последняя фраза в переводе А. Комарова: «Может быть,—сказала Нора,—однако это вызывает чувство неудовлетворенности». Цит. по: Детектив США: Сборник. Выпуск 6. М.: Ренессанс СП ИВО-Сид, 1991.

Теорема Годара

Подзаголовок выставки «Путешествие(ия) в утопию, ЖЛГ, 1946–2006. В поисках утраченной теоремы» поясняет Жан-Люк Лакюв (Jean-Luc Lacuve), автор замечательного киноведческого сайта «Киноклуб города Кан» (cineclubdecaen.com). Редакция «КЗ» цитирует фрагменты из его статьи.

«Посетителя, если он пришел не с экскурсией, после входа на выставку тянет вправо, и он оказывается в зале 3: «Вчера». Гораздо позже он начинает сомневаться, а не стоило ли тогда же вернуться и пойти налево, в зал –2, и сразу прочитать короткую надпись на стене: «à la recherche du théorème perdu» («в поисках утраченной теоремы»), а также уравнение: $x+3=1$.

Экспозиция выстроена сообразно математической логике. Одна из надписей у входа (справа!) приглашает посетителя-математика «обнаруживать знаки в количестве большем, нежели наибольшее из известных простых чисел». Дальше—призывы созерцать произведения «как нули в пейзаже Римана», «доказать через девятку» и, конечно, найти утраченную теорему. Приведенное уравнение—лишь этап рассуждения.

В глубине зала –2, на стене,—заголовок крупными буквами, поделенный пополам: «Avant-hier» («Поза-вчера») с подзаголовком «avoir été» (инфинитив прошедшего времени глагола «быть», состоящий из форм глаголов «иметь» и «быть»). Оказавшись здесь, посетитель видит справа от себя зал 3, его заголовок (тоже поделенный) «Hi-er» и подзаголовок «à-voir» (глагол «avoir», «иметь», раскладывается на слова «à voir»—«следует увидеть»). Остается пройти еще правее—в зал 1, озаглавленный «Aujourd'hui» («Сегодня») с подзаголовком «être» («быть»).

Прямо на полу зала –2 три строчки: фрагменты фразы из книги Анри Бергсона «Материя и память», прищипленной где-то рядом на выставке, а собрать фразу воедино можно, лишь пройдя остальные залы.

«Дух заимствует у материи воспринимаемые образы, чтобы напитаться ими, и возвращает их ей, придав форму движения, в которой он запечатлел свою свободу».

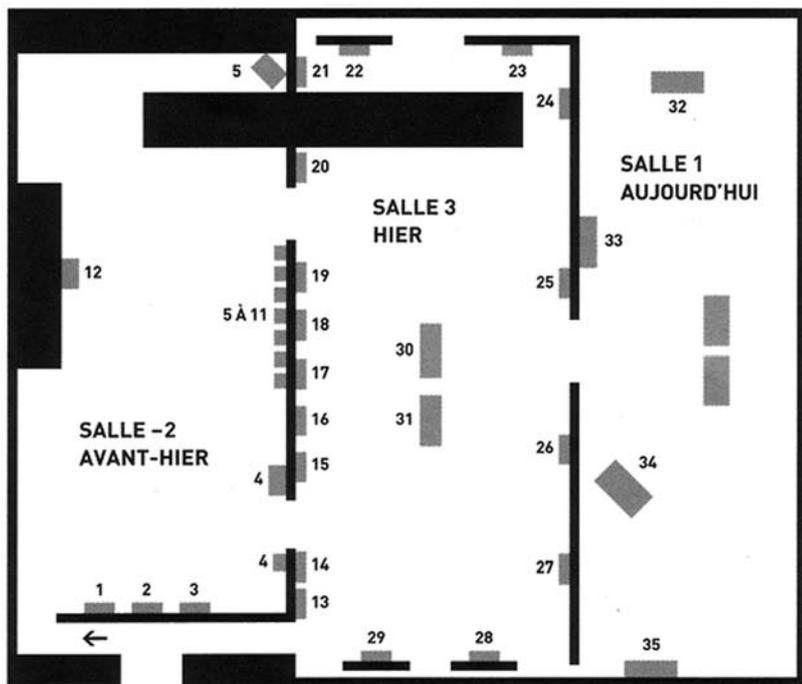
<Зал –2. Позавчера>

<Зал 3. Вчера>

<Зал 1. Сегодня>

Avoir été L'esprit emprunte sa nourriture imprimé sa liberté X	à à la matière et les lui rend +	voir les perceptions sous forme de 3	être dont il fait mouvement où il a =1
--	---	---	---

Побывать Дух заимствует напитаться ими запечатлел свою свободу X	Иметь / у - у материи и возвращает их ей +	видеть воспринимаемые образы придав форму 3	быть чтобы движения, в которой он =1
--	---	--	---



Таким образом, утраченная теорема, позволяющая решить уравнение $x+3=1$, заключается в том, что надо исследовать позавчера и вчера, чтобы добраться до сегодня. Следует «побывать» и «увидеть», чтобы «быть».

А значит, выставка «Путешествие(ия) в утопию», по всей вероятности, отвечает той же логике передачи опыта, что и «История(ии) кино», и «Коллаж(и) Франции», первый выставочный замысел Годара, своего рода дань учебе и науке—Коллеж де Франс—со стороны неутомимого и шутиwego педагога, Жан-Люка Годара.

Но годаровская шутиwость не лишена трагизма: «прошлое уже не передать, его можно только цитировать»,—предупреждает он у порога зала «Позавчера». Так что, если подойти с меркой уравнения $x+3=1$, наши сегодняшние шансы «быть» довольно слабы. <...>

А завтра?

Творение не заканчивается сегодня. Только с улицы видны размноженная репродукция Матисса и знаменитая фраза Андре Базена о кино: «платье без швов, облегающее реальность». Они окончательно подтверждают, что закрытие—не для этой выставки...»

Полностью статью можно прочесть по-французски на сайте:
<http://www.cineclubdecaen.com/peinture/expositions/voyagesenutopie.htm>.

2.

Некоторые режиссеры экспериментального кино уже давно начали делать фильмы для художественных галерей¹⁰. В последние годы выросло число выставок, посвященных кинематографистам, и кинорежиссеры все больше и больше превращаются в художников, выставляющих одно произведение или несколько, свой фильм или его «производные» на стенах музеев или галерей.

Не так давно новая тематическая экспозиция из фондов Центра Помпиду, «Движение изображений» («le Mouvement des images»), подготовленная Филиппом-Аленом Мишо, «стала иллюстрацией массовой миграции кадров из кинозалов в выставочные залы. Поле бытования кино обретает новые границы. Протяжка пленки, проекция, повествование, монтаж: эти фундаментальные данные киноопыта убегают от традиционного кинооборудования и появляются перед нами в качестве принципа обновления художественного опыта» (из презентации программ Центра Помпиду 2006 года). Можно возразить, что сам киноопыт как раз избежал подобного обновления. Антониони в «Комнате 666» Вима Вендерса предлагает осмыслить другие перспективы, знаменателен и презрительно-брезгливый «взбрык» Ланглуа, заканчивающего свою последнюю статью (для каталога Национального центра искусств им. Жоржа Помпиду*) словами: «Что в Париже, что в Нью-Йорке прорезается новое кино, которому не надобны ни искусство, ни Бобур»¹¹.

Можно также подумать, что немалая часть авангарда сегодня выставляет себя (в смысле, напоказ) лишь для того, чтобы доказать свое существование и засвидетельствовать свое присутствие. Но в слове «выставиться» скрывает другое слово и понятие, «подставиться»: под удар, под опасность, рискнуть. Об этом понятии напомнил нам, между прочим, Николас Рей. И именно это делает здесь ЖЛГ.

Напомним, что для Анри Ланглуа, первого создателя музея кино с совершенно оригинальной концепцией, музей (лабиринт дворца Шайо) мог вывести только к фильмам и перед ними закончиться. Этого музея нет в книге-манифесте новой тенденции—труде Доминика Пайни «Выставленное время. Кино—от зала к музею». Говоря о Ланглуа, Пайни всегда рассказывает (с восхищением) лишь о его кинопрограммах, своего рода монтажах¹². Но музей Ланглуа вел в просмотровый зал, он и создан был для того, чтобы привести к кинопроекции, а не подменить ее собою.

ЖЛГ замечал в своем «Автопортрете в декабре» («JLG/JLG—autoportrait de décembre», 1995), что следует говорить о «репродукции фильмов», если речь идет об их переносе в телевизор или на видео. Доминик Пайни тремя годами позже, по случаю подготовки выставки «Проекция, переносы изображения» («Projections, les transports de l'image», Ле Френуа**, 1997–1998),

* Он же Центр Бобур, по названию квартала.

** Le Fresnoy—Национальная студия современных искусств Ле Френуа (открыта в 1997) в городе Туркуэн возле Лилля на севере Франции. Это многофункциональный центр: школа всех искусств, в т.ч. аудиовизуальных, выставочное пространство, медиатека, съемочные павильоны, кино- и театральные залы, лаборатории для производства фильмов, видео и звуковых записей и т.д.

куратором которой он был и где заявлены не фильмы, а «произведения», задается вопросом: «Надо ли покончить с проекцией?» Как будто важно было стереть особенные свойства кино, отличающие его в ряду искусств и прочих явлений: а именно, проекцию, которая отменила единственность связи произведение/зритель (в тот момент, когда от кинетоскопа Эдисона с его единственным зрителем произошел переход к синематографу братьев Люмьер с проекцией в зал), и связь с прибылью, промышленный досуг вместо искусства (народ или мелкая буржуазия уже не идут в музей глядеть на нетленные произведения, а платят предпринимателям за мимолетное и рентабельное развлечение, электрические тени, если назвать их по-китайски).

Оказалось, что ЖЛГ—единственный из «новой волны», кого настоящему мучил вопрос об этих двух моментах истории. Вероятно, потому, что они связаны с самими корнями кино, уходящими в мутации XIX века, и это один из важнейших вопросов, поставленных в «Историях кино». Насчет проекции—см. также «Дети играют в Россию», «ЖЛГ/ЖЛГ...» и многое другое у Годара; о соотношении с понятием платного зрелища—см. диалог с Мишелем Пикколи в «Двух полувеках французского кино» и дискуссию на телепрограмме «Apostrophes» около 1985 года с автором «антилюмьеровского» памфлета¹³.

Современному искусству повезло, что «ирригационный поток» живопись-кино все-таки обратился вспясть*, пускай довольно поздно. Но что это изменило для кино? Ввести кино в музей—мечта, которой столько же лет, сколько самому кино; мечта его облагородить. Но это любовное устремление—идушее об руку с беспокойством о культурном признании—зашло в тупик, встретившись с популярным и тривиальным измерением новоявленного средства выражения. Как хорошо, что экспонирование кино шагает теперь в ногу с наисовременнейшими музейными концепциями—хотя нельзя угадать наверняка и наперед применить единый подход к любому случаю: невозможно вообразить выставку Брессона, Мидзогути, Дрейера или... Ренуара. Но Доминик Пайни как синефил и куратор выставки, посвященной Хичкоку, охотно признал бы, что, хотя участие художника в фильме «Завороженный» Хичкока, приписываемое Сальвадору Дали (в действительности съемка эпизода сна, задуманного Дали, ушла из-под его контроля), стало одним из сильных моментов выставки Пайни «Хичкок и искусство», это все же один из слабейших моментов кинематографии Хичкока.

В противоположность большинству музейщиков и творцов современного искусства, ЖЛГ несет в себе память: «Я—единственный из уцелевших, кто выжил, не впад в нищету <...>, храня некую идею кино и его величия»¹⁴. Он успешно реализует проект, задуманный Пайни, демонстрируя его тщетность.

* В том же номере «Cinéma 012», где опубликована эта статья Б.Э. о выставке Годара, есть материал о Кинге Видоре и его совместной работе с художником Эндрю Уайетом: фильме «Метафора». Видор рассказывал о том, как в разговоре с Уайетом осознал, что не только режиссеры «заимствуют» у живописи, но и живописец может подпасть под сильное влияние фильма и вступить в творческий диалог с кино: так на живопись Уайета повлиял фильм Видора «Большой парад» (1925).

Как вспоминают люди, которые не снимают никакого кино, не фотографируют?.. Как же раньше человечеству удавалось вспоминать... Отдельные люди несли в себе и передавали память, постепенно де-ре-формируемую, как говорится в начале фильма «Увы мне». Я был таким человеком, говорит ЖЛГ в другом месте. «Память наша подтачивается забвением—я сам, под действием роковой этой эрозии, с годами все больше искажаю и утрачиваю черты Беатрис»*.

Моя благодарность mbb.

1. Первоначальное название фильма «Дети играют в Россию».
2. Вначале друг другу навстречу шли два поезда, позже ходил только один, второй стоял на месте. Результат происшествия?
3. См., в частности: «Насыщенность великолепными знаками»—материал Бамшада Пурвали в буклете к выставке (*Pourvali B.* «Une saturation de signes magnifiques»); статью Филиппа Лансона «ЖЛГ: “Что любят в центре Помпиду, так это мертвых”» (*Lançon Ph.* JLG: “Ce qu’ils aiment a Pompidou, c’est les morts”. *Libération*, 12.07.2006); статью Алекса Мунта «Выставка Жан-Люка Годара» (*Munt A.* Jean-Luc Godard Exhibition. *Senses of Cinema*, № 40, juillet-septembre. 2006, URL: <http://www.sensesofcinema.com/2006/40/godard-travels-in-utopia/>); статью Билла Крона «Эксцентричная выставка Жан-Люка Годара достойна пристального взгляда» (*Krohn B.* An eccentric exhibition by Jean-Luc Godard is worth a close look. *The Economist*, 29.06.2006).
4. См.: *Paini D.* D’après JLG... (*Пайни Д.* Согласно ЖЛГ...) // Jean-Luc Godard: Documents. P.: Centre Pompidou, 2006. P. 420–426. В этом тексте Пайни описывает проект «Коллаж(и) Франции» («Collage(s) de France»), на котором он был куратором с 2003 года по январь 2006-го.
5. Из беседы ЖЛГ с Жоржем Нива, предварявшей показ фильма «Дети играют в Россию» на швейцарском телевидении.
6. Хроники Садуля были переизданы в сборнике «Хроники французского кино» (*Chroniques du cinéma français*. P.: UGE 10/18, 1979. P. 303–305, 305–312).
7. *Paini D.* D’après JLG...
8. Там же.
9. Кадр «с мертвыми солдатами, лежащими вдоль железной дороги», повторяющийся в разных работах—«История(ии) кино», «Дети играют в Россию», «Об истоках XXI века»—хоть и не попавший в эту выставку (см. *Quelques clés pour Voyage(s) en utopie /Несколько ключей к путешествию(ям) в утопию // Jean-Luc Godard, Documents*. P.: Centre Pompidou, 2006),—не из самого «Арсенала», это кадры Довженко, обработанные Крисом Маркером и включенные в его фильм «Гробница Александра».
10. В Париже первой из таких галерей была, по всей видимости, галерея Живодан: около 1967 года, например, в ней был выставлен на продажу запрещенный фильм «Мария и юрер» (реж. Дьюрка Медвецки).
11. *Langlois H.* Cinéma (*Ланглуа А.* Кино) // Paris—New York. P.: Centre Georges Pompidou, Musée national d’art moderne, 1977. P. 12–15.
12. *Paini D.* Le temps exposé, le cinéma de la salle au musée (*Пайни Д.* Выставленное время. Кино—от зала к музею). P.: Cahiers du cinéma. 2002. P. 24. Также о Ланглуа как создателе кино-программ см. книгу Пайни «Кино: современное искусство» (*Paini D.* Le cinéma, un art moderne. P.: Cahiers du cinéma, 1997. P. 169–184).
13. *Sauvage L.* L’Affaire Lumière, Du mythe à l’histoire, Enquête sur les origines du cinéma (*Соваж Л.* Дело Люмьеров, от мифа к истории. Расследование об истоках кино). P.: Lherminier, 1985.
14. Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (Жан-Люк Годар о Жане-Люке Годаре). V. II: 1984–1998. P.: Cahiers du cinéma, 1998. P. 34.

* Из рассказа Хорхе Луиса Борхеса «Алеф» (пер. Е.Лысенко).

ПОСТСКРИПТУМ 2012: ВОКРУГ «ФИЛЬМА СОЦИАЛИЗМ»

Это было написано в 2006 году для номера «012» журнала, вскоре переставшего выходить: «Cinéma». Нужно было переложить на простые слова то, что Годар высказал по весьма актуальному ныне вопросу об отношениях между кино и выставочной деятельностью. Годаровский «ответ» должен был остаться уникальным—только он сам мог его так сформулировать—и без прямого «потомства», ведь смешно подражать тому, что делает творец, уж лучше постараться понять; но и на это отваживались немногие. Выставка «Путешествие(ия) в утопию» обсуждалась не так широко, как «История(ии) кино» (1985–1997), к примеру, и, насколько мне известно, не получила отклика в среде кураторов и экспозиционеров.

Зато было другое: Годар—после двух долго вызревавших картин начала 2000-х («Похвала любви» и «Наша музыка»)—вернулся как кинорежиссер, подарив нам в 2010 году фильм, ставший под вопрос не только мои прежние размышления, но и возможную общую оценку всей его работы. Критика первое время молчала, затем «Фильм Социализм» стал предметом многочисленных комментариев, а порой—недобросовестной и пошлой полемики. Одновременно с этим вышли две биографии (авторы—Ричард Броди и Антуан де Бек¹). Авторы можно лишь поблагодарить за то, что они одинаково пристально вглядываются как в первые годы творчества Годара—освященные культом фильма «На последнем дыхании» и «эпохи Анны Карина»,—так и в двадцать последних лет: наверное, наиболее плодотворных, начинающихся с «переходного» произведения—«История(-ии) кино». Хронологический галоп у Броди и де Бека потрясает нас: наглядными становятся невероятная активность их героя, его постоянное внутреннее обновление, стремление перечить заданным идеям или доводить их буквальный смысл до грани невозможного.

Нас, пожалуй, в меньшей степени интересует отождествление жизни и кинематографа, которое Броди считает основным вкладом «новой волны» и прежде всего Годара, откуда и подзаголовок книги: «Всё есть кино». «Пороговое искажение смысла», по мнению Мориса Дармона—автора эссе «Еврейский вопрос Жана-Люка Годара»²; с его точки зрения, «щепетильность Годара по отношению к изображениям и звукам» означает, напротив, что кино для него—место, куда ввергается, как в пропасть, всё реальное.

В «Истории(ях) кино» Годар предложил новый способ рассмотрения истории, устранив короткое замыкание образов и изображений с силовыми линиями. Можно надеяться, что комментаторские тексты способны что-то из этого отразить. Тут вернее будет придерживаться принципа, который Годар высказал, получая в 1995 году премию Теодора Адорно: «Первым делом произведения, <...> а люди потом».

Итак, «Фильм Социализм». Спустя два года фильм воспринимается как трезвый и предостерегающий. Его первая и третья части—дотошные описания хаоса, в который погружается средиземноморское пространство, nasledующее всю свою историю. Остановки в Магрибе, в Греции, в Египте, в

Одессе и в Испании—такой же «забежавший вперед» отзвук недавних потрясений, случившихся уже после выхода фильма, как «Китайка» (1967) была предвосхищением и «эхом» чаяний мая 68-го: самый известный, но не единственный пример.

Однако в трехчастной композиции, которую Годар избирает нередко, самый прекрасный момент—центральный эпизод: басня о семье владельцев гаража, восславляющая возможность вернуться в детство. Было высказано множество мнений о главенствующей роли мальчика, в буквальном смысле дирижера этого эпизода, о нежности его отношений с матерью, о его двойной роли охотника до расспросов и того, кто вечно ставит всё под вопрос.

Сам дитя, Жан-Люк Годар неустанно задает вопросы, не стесняясь выставлять напоказ свое незнание; он снимает именно из-за того, что не понимает, а не потому, что понимает. Он старается выявлять противоречия наименее «корректным» способом, не терпя «готовых» идей и отдавая предпочтение тем вопросам и формулировкам, которые причиняют боль. И именно это позволяет ему—не жалея труда, не скупясь на личный взгляд,—всматриваться в разверстые раны своего времени—исторические или биографические. Кто еще—режиссер ли, кто иной—работал с ними подобным образом? Вьетнам, Палестина, Югославия, «Святая Русь», возвращение к теме Освенцима как центрального разлома XX века, кампания американского империализма по завоеванию века XXI-го: вот нынешние побудительные причины его творчества.

«Фильм Социализм» труден, если упорно пытаешься уловить каждый нюанс, но становится светозарным, если отдашься его течению—с убеждением, что он неисчерпаем. Каждый кадр порождает пучок ассоциаций, размышлений—без нужды что-то истолковывать. В специальном номере испанского онлайн-журнала «Lumière» предпочли множественность подходов, чтобы подчеркнуть многогранность фильма³. Андре С. Лабарт посвятил «Фильму Социализм» целый отдельный фильм, назвав его «No Comment»—таков титр, которым открывается годаровская картина. У Лабарта идет дискуссия между критиками разных поколений: способ намекнуть, что этот фильм, вероятно, требует новой критики, такой критики, которая задавалась бы вопросами и позволяла себе заговариваться, прогуливаться вместо того, чтобы анализировать и делать выводы.

Б.Э.

1. Brody R. Everything Is Cinema, The Working Life of Jean-Luc Godard (*Броди Р.* Всё есть кино. Трудовая жизнь Жана-Люка Годара). New York: Metropolitan Books, Henry Holt and Co, 2008. 702 p. Во французском переводе: Tout est cinéma. P.: Presses de la Cité, 2011. 804 p. *De Vaecque A. Godard, biographie (Де Бек А. Годар. Биография)*. P.: Bernard Grasset, 2010. 940 p.

2. Darton M. La Question juive de Jean-Luc Godard (*Дармон М.* Еврейский вопрос Жан-Люка Годара). Cognac (Charente), Le Temps qu'il fait, 2011. 200 p.

3. Lumière. № 4, Internacional Godard (URL: http://www.elumiere.net/numeros_pdf/Lumiere_FS.pdf).

Перевод с французского **Веры Румянцевой**