

## **ФИЛЬМЫ ПОД ОСОБЫМ НАБЛЮДЕНИЕМ**

### **Опыт Чехословакии**

К трудам известного чешского литературного критика, кинокритика, публициста, одной из знаковых фигур «Пражской весны», Антонина Ярослава Лима «Киноведческие записки» уже обращались, публикуя главы из его книги «Важнейшее искусство. Восточноевропейское кино после 1945 года» (см. «КЗ», № 71, с. 136–158). Нынешняя публикация позволит сложить представление о тонком мастерстве Лима-интервьюера. Книга «Фильмы под особым наблюдением» рождалась на протяжении долгих лет и в несколько этапов. Изначально, в 60-е годы, отдельные интервью выходили в различных чешских журналах: «Филм а доба», «Литерарни новины» и др. Затем большую их часть планировалось издать в Чехословакии 1969 года в виде книги под политически нейтральным заглавием «Все они были знамениты», но последовавший период «нормализации» «заморозил» эту идею. Однако уже в 1974 году книга была напечатана в США—там за ней и закрепилось название «Фильмы под особым наблюдением. Опыт Чехословакии». Две эти версии, чехословацкая и американская, отличались наличием или отсутствием в них ряда интервью и их последовательностью в книге. И, наконец, уже в чешском издании, вышедшем в 2001 году в серии «Библиотека “Иллюминации”» под редакцией Яна Лукеша и при деятельном участии Антонина Лима, была сделана попытка сводной, канонической публикации, базирующейся, глав-

ным образом, на машинописной версии 1969 года. Название этой книги буквально повторяет американское, являясь парафразом заглавия знаменитой повести Богумила Грабала и, соответственно, не менее знаменитого фильма Иржи Менцеля, однако в чешском языке приобретает некий шарм, ибо может трактоваться двояко—равно как «Фильмы под особым наблюдением», так и «Фильмы особого назначения». Перевод одиннадцати интервью из этого издания мы и представляем в данной публикации.

Стилистическая особенность этих текстов в том, что они стоят на границе между интервью (или, лучше сказать, дружеской беседой) и авторским эссе. Лим скрепляет реплики своих героев многочисленными замечаниями, отвлечениями, отмеряя неровный ритм, как бы чертящий диаграмму внутреннего состояния художников. Их диалоги начинаются, прерываются, некоторые беседы продолжаются после долгого перерыва, запечатлевая период разгара «Пражской весны» и время рухнувших надежд после августовского вторжения войск Варшавского договора, отъезд в эмиграцию и, спустя несколько лет, горькое осознание своего места в чужой культуре. Благодаря этой подлинно авторской интонации книга выходит далеко за пределы традиционной подборки интервью с кинематографистами и предлагает читателю наброски коллективного портрета поколения.

Наш выбор интервью из книги был продиктован несколькими соображениями. Во-первых, мы по возможности старались показать разные поколения, с тем, чтобы добавить еще несколько штрихов для изменения представлений о линейности чехословацкого кинопроцесса, о строгом чередовании поколений в искусстве, которые, скорее, согласно своей «волнообразной» структуре, сменялись «наплывами». Кажущаяся на беглый взгляд резкость смены кинематографических эстетик в большей степени явилась следствием партийных директив, в реальности же переход был более плавным, а взаимодействие различных «волн»—более плотным. Еще один нюанс связан с тем, что интервью многих прославленных представителей «новой волны» отмечены ангажированностью текущего исторического момента и много более расплывчаты в разговоре о творческой составляющей. Отчасти и по этой причине было решено включить в нашу подборку некоторых, возможно, менее известных режиссеров, чей взгляд, без сомнения, заслуживает внимания. И, безусловно, мы не могли ограничиться исключительно чешскими художниками, обойдя словацкую «молодую волну» (благо, подавляющее большинство ее мастеров вышло со студенческой скамьи ФАМУ), поскольку без словацкого ракурса картина «Пражской весны» была бы неполной.

Подборка с определенной мерой условности разделена на две части. В первую часть входят беседы с режиссерами межвоенного кинематографа, Мартином Фричем и Отакаром Ваврой, затем с теми, кто начинал в послевоенный период: Збынек Брыних, Франтишек Влачил (впрочем, сам Влачил не причислял себя ни к одной поколенческой группе), а также Штефан Угер, который хотя и не был сильно отдален от «нововолнцев» в возрастном отношении, все же стоял у истоков обновления словацкого кинематографа. Во второй части—художники, чьи имена связывают с «новой чехословацкой волной». Практически все беседы вел Антонин Лим, исключения отмечаются в тексте.

## Мартин ФРИЧ

*Он знаменит, он артист народный, как мало кто другой. Он снял 85 фильмов, наверное, больше любого другого режиссера на свете. Услышав об этом, любой иностранец реагирует с безграничным удивлением. Ведь это же, якобы, невозможно. Но у Мартина Фрича возможно все. Или почти все. С ним, например, итальянцы превращаются в кристально честных людей. И в результате мы сидим в элегантном особняке в Годковичках и пьем красное вино. Бургундское, редкого года.*

*Все началось два года назад в Венеции, где Мартин Фрич пошел покупать ботинки. Такие на высокой, мягкой платформе. И не заметил, что продавец недодал ему 5000 лир сдачи. Он обнаружил это только значительно позже, мы были уже бог знает где, стиснутые в толпе на Риадельто, и мы решили: вернемся, а вдруг получится? Итак, мы пошли обратно, нашли магазин, все объяснили, и продавец вернул Фричу 5000 лир. Фрич говорит: «За это с меня бутылка!» Потом мы напоминали об этом друг другу два года, и вот теперь мы, наконец, сидим здесь, но, конечно, не только ради этой бутылки, хотя и это, конечно, тоже... а, главным образом, для того, чтобы воскресить часть жизни человека, для которого кино стало судьбой и хлебом насущным.*

Все Фричи были немного психи. Й.В.Фрич, революция, 1848 год, баррикады—это прадедушка<sup>1</sup>. Потом был еще один, путешественник. Тот, который привез в Прагу индейца, директор этнографического музея. А другой Фрич основал ондржейовский планетарий. И отец тоже был ненормальным. Он был изобретателем, летал. Я сначала хотел стать летчиком, потом учился в Художественно-промышленном институте, выступал в кабаре «Красная семерка» и в «Рококо», где познакомился с Карелом Ламачем<sup>2</sup>. Ламач привел меня в кино, я делал для него все: рисовал рекламу, декорации, работал в лабораториях, играл маленькие и большие роли,—и сегодня меня не проведешь, я все знаю на практике. Тогда у нас не было ни копейки, а фильмы мы снимали на те деньги, что брали займы, доставали, где только возможно. И даже мамины серьги закладывали. Например, в 1923 году Ламач снимал «Белый рай», я писал вместе с ним сценарий, строил декорации, играл героя-любовника, и за все это я получил 600 крон. Этого как раз хватило на покупку лыжных ботинок, которые мне были нужны для роли. На «Белом рае» мы заработали 60 000, это была страшная сумма, а вот на следующем фильме мы прогорели так, что остались без штанов. Тогда все было совершенно не так, как сейчас. Нам приходилось все выдумывать самим, у кино еще не было законов, нам не на чем было учиться. Когда мы, например, смотрели фильм Гриффита «Сломанные побеги», мы не могли понять, как снимались ночные сцены с дождем, и до хрипоты спорили об этом. Когда в Праге шла «Парижанка» Чаплина, я ходил на нее снова и снова и записывал для себя сценарий. Обычно у него фильма было 120 титров, а у этого фильма их было 8. Я понял, что произошло нечто особенное, что нужно мыслить кинематографично и тогда ничего не нужно писать.

Но я должен вам рассказать, как я снял так называемый «высокохудожественный», то есть сложный, фильм. В 1933 году я хотел снимать «Ревизора». У предпринимателя Майсснера<sup>3</sup> был договор с Бурианом<sup>4</sup>, и я предложил снять для него «Ревизора» с Бурианом. Он даже и не подозревал, что это Гоголь, и кто такой Гоголь, да этого и сам Буриан не знал. «Ревизора» я снял, я очень люблю этот фильм, но зрители его не приняли, потому что у Буриана там не было комических трюков. Сегодня я считаю его одним из лучших своих фильмов. Причем я смог снять его только потому, что провел продюсера. Я всегда страшно ненавидел китч (поэтому в 1949 году я снял «Воспитанницу браконьера»; когда ее представили в Кладно, случилась катастрофа—там ее восприняли всерьез), но самый большим успехом из всех моих фильмов пользовался «Патер Войтех», мой режиссерский дебют. Ужасный китч, хотя кинотеатры были битком набиты. История о молодом парне, который влюбился в девушку и пошел в священники, а она в это время вышла замуж за его отца, просто ужас. Я снял фильм дважды. В первый раз в 1927 году, а во второй раз уже со звуком где-то десять лет спустя, со Штепничковой<sup>5</sup>. Так что я показал себя, начав не с искусства, а с китча. Куда там кино и искусство в те времена! Как только я хотел «делать искусство», все было сложнее. Например, история с «Яношиком». О нем сейчас стали иногда говорить, что это один из наших лучших довоенных фильмов, но в чешских кинотеатрах он не пользовался большим успехом. Он не был похож на тогдашние привычные фильмы, а приучить людей к чему-то новому нелегко.

«Яношик» обошелся нам очень дорого. В миллион. Включая расходы на любовницу продюсера.

Сценарий «Яношика» я написал вместе с Гашлером<sup>6</sup> и Магеном<sup>7</sup>, все было готово, но у нас все еще не было ни Яношика, ни Яничека. Как-то раз Плицка<sup>8</sup> сказал мне, что он видел в городе Мартин эдакого длинного жандарма. И я его пригласил. Это был красивый мужик, его звали Палё Биелик, я попросил его раздеться—и какое у него было тело! Я заставил его бросать вашскую пастушью палку и бегать по косогору. Я сразу понял, что нашел своего героя, начал сокращать диалоги и все построил на одном этом персонаже. В Праге мне говорили, что я сошел с ума, но это, наверное, неправда, ведь с тех пор Яношика представляют как Биелика, его персонаж вошел в подсознание. Реальный Яношик был пониже. Потом во Вратне Долине я и Гашлер встретили такого махонького паренька, мы спросили его, не хотел бы он сниматься в кино, а его отец сказал, что отпустит. Вечером мы привезли его на машине в Прагу, прямо на Вацлавскую площадь. Парень никогда не видел многоэтажного дома. Он жил у Гашлера, поселился у него в ванной комнате, прямо в ванне, а Гашлер ругался, что ему негде мыться. Когда мы досняли фильм, он захотел остроносые ботинки, две зубные щетки, градусник, велосипед и ватерпас для отца. На велосипеде он уехал обратно в Словакию, но уже не желал жить в деревне, а вернулся и выучился на ювелира. И первая вещь, которую он сделал, была табакерка для меня. Вот она...

Но только все это было очень давно. Тогда обо мне еще говорили, что я «молодой талантливый». Потом свой первый фильм снял Вавра, и мо-

лодым талантливым стал он, а я на следующее утро проснулся «старым рутинером». Я всегда делал все, что было нужно. Каждый раз, когда что-то срывалось, обращались ко мне—снять фильм к юбилею, что-то переделать. Сначала я воевал с продюсерами, потом с догматиками. Это было еще хуже. Я боюсь за современную молодежь. По сравнению с моим поколением они очень хрупкие. Я боюсь, что успех их однажды загубит. Стоит только сказать: «Я это умею»—и конец. Я прекрасно знаю, что сделало молодое поколение для всемирной славы нашего кино, я был свидетелем этого, например, в Сан-Франциско и в Париже, там кинематографисты снимали передо мной шляпы, когда я говорил, что я из Чехословакии. Пусть молодые побарахтаются в этом, как барахтались мы. Как можно требовать от Немца<sup>9</sup> кассовых фильмов? Или от Хитиловой. Кассовый фильм сможет снять только человек абсолютно иного типа.

Меня страшно раздражает, когда абсолютизируют свое собственное мнение. Ведь существует же искусство, которое не обязательно понимать каждому. Например, я не разбираюсь в современном джазе, я его просто не понимаю, но не буду же я из-за этого требовать перестать его играть. Дураком в этой ситуации окажусь только я сам.

Нечто подобное произошло у меня с фильмом «О празднике и о гостях». Я не выношу тоски определенного вида, а в этом фильме она есть. В нем присутствует атмосфера, прекрасно воссозданная, которая мне неприятна. Я обнаружил это, когда смотрел фильм во второй раз. Я думаю, что некоторым этот фильм не нравится именно потому, что, так же как я, они не выносят такой атмосферы. Но это ничего не значит. А так я, конечно, думаю, что в сегодняшние, зачастую не слишком веселые времена, когда и туалетная бумага в дефиците, не стоит снимать настолько беспросветные фильмы, чтобы не добавлять людям лишних горестей. Но, с другой стороны, я признаю, что эпоха вторгается в мысли художника, и он должен ее выразить.

*—Вопрос, обязательный во всех интервью с режиссерами: что для Вас значит кино?*

—Всё. Несколько лет назад на киностудии «Баррандов» вышел такой фантастический приказ, что режиссер обязательно должен иметь образование в киношколе ФАМУ. Так что я должен был бы идти в ассистенты. Правда! И пошел бы. Что я в кино не переношу, так это влияние театра. Звуковое кино—это ужасное изобретение. В фильме важна идея. Это основа. Если ее нет с самого начала, из фильма ничего не получится. Фильм может быть цветным, широкоэкранным, пластическим или ароматическим, но когда плох сюжет, ничто на свете не поможет. Я отказался от множества фильмов потому, что не было идеи. Их потом снимали другие, но это были плохие фильмы. Это именно то, что мне не нравится в нашей сегодняшней индустрии: что снимаются фильмы, о которых заранее ясно, что они будут плохими. Они снимаются, потому что за ними стоит множество заинтересованных сторон. Система творческих групп превосходна, но она несколько устарела, и абсолютно точно нужно было бы немного вдохнуть жизнь в драматургию.

—И еще один обязательный вопрос: а что актеры?

—Как только актер слишком привыкает к театру, он потерян для кино. Он не знает, что значит приблизить лицо к зрителю. Сколько мы затратили усилий, пока не научили Штепанека<sup>10</sup> и других! Я никогда не хотел снимать, например, Карена, Штеймара, Выдру<sup>11</sup>, хотя это были выдающиеся театральные актеры, потому что они прекрасно декламировали. Первоклассными актерами были Струна<sup>12</sup>—по профессии угольщик—и Смолик<sup>13</sup>. Сегодня я ценю Бродского, Меншика, Совака, Копецкого<sup>14</sup>, это новое поколение киноактеров. Грушинский<sup>15</sup> превосходен. Дело в том, что он уже понял, как это делается, ему уже не приходится об этом задумываться. Ему практически нет надобности в режиссере. Но у нас, если человек в чем-то хорош, то он крутится без остановки, снимается в одном фильме за другим и тем самым губит себя. Славинский снимал с Недошинской<sup>16</sup> по пять фильмов в год, пока ее не угробил.

Когда я говорю о том, кто хорош, а кто нет, я должен упомянуть имя Ярослава Кучеры. Потому что если кто и поднял нашу «новую волну», то это именно он. Это самый замечательный оператор, когда-либо родившийся в этой стране. Отто Геллер<sup>17</sup> тоже был гигантом, но он был примитивен, он прекрасно работал с камерой, да только не знал, как это получается. Если мне когда-нибудь доведется снимать фильм о деревне Лидице, я хотел бы делать это с Кучерой.

Фильм о Лидице должен бы стать моим памятником. Я хотел бы снять историю деревни Лидице так, как она в действительности произошла, без всего этого официального налета.

Как-то раз сидели мы с Верихом, и я рассказывал ему о Лидице. А он мне и говорит: «Ты никогда не снимешь плохую комедию, и поэтому ты не имеешь право снимать что-то другое, потому что людям нужны комедии».

Осень 1967 г.

Интервью вела Драгомира Новотна

*Фрич Мартин* (1902–1968)—классик чешского кино, режиссер, сценарист, актер и педагог, снявший за свою жизнь 84 полнометражные игровые картины, а также ряд документальных и телевизионных фильмов. Среди его известных фильмов «Ревизор» (1933), «Раз-два, взяли!» (1934), «Патер Войтех» (немая версия 1928 и звуковая 1936 года), «Яношик» (1935), «Кристиан» (1939), «Барбора Главсова» (1942), «Воспитанница браконьера» (1949) и многие другие.

1. Имеется в виду Йозеф Вацлав Фрич (1829–1890)—чешский поэт-романтик, журналист и революционер. Являлся одним из организаторов Пражского восстания 1848 года.

2. *Ламач Карел* (1897–1952)—один из наиболее известных в 20–30-е годы чешских актеров и режиссеров. Снял такие картины, как «Белый рай» (1924), «Бравый солдат Швейк» (1926), «Он и его сестра» (1931) и др.

3. *Майсснер*—предприниматель, глава компании «Meissner film». Сотрудничал на нескольких картинах с Марином Фричем и Карелом Ламачем.

4. *Буриан Власта* (наст. имя Йозеф Властимил Буриан) (1891–1962)—легенда чешской комической, один из самых любимых на родине комиков, основатель театра и кинотеатра собственного имени, перепробовал множество артистических профессий. Как киноактер ис-

полнил главные роли в комедиях Карела Ламача («Он и его сестра», 1931; «Вы еще не знаете Гадмиршку», 1931 и др.) и фильмах Мартина Фрича, в числе которых была и экранизация «Ревизора» (1933), не снискавшая успеха у публики.

5. *Штепничкова Иржина* (1912–1985)—актриса. В 1936 году М.Фрич снял ее в фильме «Патер Войтех» в главной женской роли. До этого уже работала с режиссером на картине «Одиннадцатая заповедь» (1935).

6. Речь идет о *Кареле Гашиере* (1879–1941)—актере, режиссере и сценаристе. Был весьма известен, главным образом, благодаря исполнению песен собственного сочинения и активным гастролям.

7. *Маген Иржи* (наст. имя Антонин Ванчура) (1882–1939)—писатель, драматург, поэт, автор театральной пьесы «Яношик».

8. Имеется в виду *Карел Плишка* (1894–1987)—фотограф, этнограф, киносценарист, режиссер и оператор. На картине «Яношик» он исполнял обязанности специального консультанта.

9. *Немец Ян* (р. 1936)—один из ведущих режиссеров чешской «новой волны». Его прославили картина «Алмазы ночи» (1964), фильм «О празднике и о гостях» (1965), вокруг которого развернулась бурная идеологическая кампания, и «Мученики любви» (1966).

10. *Штепанек Зденек* (1896–1968)—чешский театральный актер. Снимался в кино у ведущих режиссеров своего времени, в том числе и у Мартина Фрича: «Мир принадлежит нам» (1937), «Человек из неведомого» (1939), «Вторая смена» (1940) и др. Исполнил роли Яна Гуса и Яна Жижки в знаменитой «гуситской трилогии» Отакара Вавры.

11. Имеются в виду прославленные театральные актеры старшего поколения, служившие в Пражском Национальном театре: *Вацлав Выдра-старший* (1876–1953), который в 1945–1949 гг. был директором театра, *Бедржих Карен* (1887–1964) и *Иржи Штеймар* (1887–1968). В большей или меньшей степени каждый из них также работал в кино.

12. *Струна Ладислав Г.* (1899–1980)—актер. М.Фрич снял его в нескольких своих картинах: «Патер Войтех» (1928), «Органист храма св. Вита» (1929), «Яношик» (1935) и др.

13. Имеется в виду актер *Франтишек Смолик* (1891–1972), который сыграл в фильмах М.Фрича «Другой воздух» (1939), «Тетушка» (1941), «Барбора Главсова» (1942) и др.

14. Мартин Фрич называет актеров, которые в кино выступали, главным образом, в комическом амплуа: *Иржи Совака* (1920–2000), *Милоша Копецкого* (1922–1996), *Владимира Менишка* (1929–1988), чьи персонажи в трюковых комедиях Вацлава Ворличека и Олдриха Липского заслужили огромную любовь зрителей. Впрочем, Владимир Менишк, а в еще большей степени упомянутый *Властимил Бродский* (1920–2002) наряду с комической эксцентрикой играли в кино и значительно более серьезные роли (в фильмах Э.Шорма, И.Менцеля, Ф.Влачила, К.Кахины и других).

15. *Грушинский Рудольф* (1920–1994)—выдающийся чешский актер, исполнявший роли широчайшего диапазона.

16. *Славинский Владимир* (1890–1949)—сценарист и режиссер в одном лице, автор наивных комедий и сентиментальных мелодрам, пользовавшихся успехом у публики. Типаж актрисы *Антонии Недошинской* (1885–1950) он эксплуатировал в ролях сердобольных тетушек, как, например, в картинах «Золотая женщина» (1920), «Окошко» (1933), «Ее врач» (1933) и др.

17. *Геллер Отто* (1896–1970)—знаменитый оператор старой школы, снимавший с различными режиссерами до десяти картин в год.

## Отакар ВАВРА

*Он знаменит уже целый ряд лет. Собственно говоря, с того самого момента, как во второй половине 1930-х гг. он юношей приехал в Прагу и почти сразу же стал воплощением великого рвения сделать чешское кино искусством. «Цех кутногорских дев» и «Девственность»—эти фильмы всплывают в памяти чешского зрителя моментально, да и любая приличная фильмотека напомнит ему о них. И далее таких фильмов бесчисленное множество. Взять хотя бы «Немую баррикаду», произведение европейского неореализма, которое создано еще до его рождения и вне его рамок и которое до сих пор ждет, пока историки кино должным образом его классифицируют. Однако для меня Вавра знаменит—и, очевидно, всегда будет—еще по двум причинам. Прежде всего потому, что, когда он почти стал живым классиком и многие уже были готовы списать его со счетов как художника, он снова вышел на передовую линию и снял такие фильмы, как «Золотой ранет» и «Романс для корнета». В мировой кинематографии трудно найти пример настолько мощного второго дыхания в час подведения итогов. Возможно, Дрейер<sup>1</sup>? И, наконец, еще одна причина его славы, менее явная, но тем более надежная: Отакар Вавра уже долгие годы заведует кафедрой кинорежиссуры в пражской киношколе ФАМУ, именно ему принадлежит львиная доля участия в воспитании «новой волны», именно через его руки (но, конечно, не только через его) прошло «чехословацкое кинематографическое чудо». Всем этим и определяется круг вопросов и проблем, о которых мы хотели поговорить в то утро в конце февраля 1969 года, когда на пражских улицах таял грязный снег и сквозь закрытые двери долетали из соседнего зала (где заседал второй съезд ФИТЕС<sup>2</sup>) возгласы ораторов: «Мы отвергаем само понятие ограниченности суверенитета!..»*

*Я уже давно говорю, что все, что произошло в чехословацкой кинематографии в шестидесятые годы, началось еще в тридцатые. И Вавра тому самый авторитетный свидетель.*

Для того времени было характерно, что большинство чехословацких интеллектуалов стояло на позициях левого движения. Так или иначе. И большая часть культуры. Сам я начинал в «Левом фронте»<sup>3</sup>, мы основали «Фотогруппу», показывали авангардные фильмы—тогда это был, прежде всего, советский авангард, очень хорошо посещаемый, пользующийся безграничным успехом. Его славу до сих пор трудно измерить. Я учился на архитектора, и в студенческой среде все это очень ярко отражалось. И не только в высших учебных заведениях. В тридцатые годы у нас была очень мощная культурная «грибница». Средняя школа играла большую роль в ее создании. Я помню, как на уроках чешского языка мы каждую неделю готовили рефераты о новых книгах, театрах, фильмах. Мы играли в любительском театре—короче говоря, традиция. Все это прекратило свое существование. Кто сегодня смотрит на школьников как на будущих творцов и соучастников строительства национальной культуры? Или, по крайней

мере, как на культурную общественность? А тогда именно в этой среде рождалось не пассивное, а активное отношение к искусству.

В «Левом фронте» в Брно я сблизился с Бедржихом Вацлавеком<sup>4</sup>, а, главное, с Э.Ф.Бурианом, который организовал мой переезд в Прагу. То есть, можно сказать, что расцвет чешского кино в первой половине тридцатых годов был всесторонне подготовлен. Владислав Ванчура, Юлиус Фучик, Ян Мукаржовский, Индржих Гонзл, Карел Тейге, Витезслав Незвал и сколько их еще было—все они постоянно собирались в пражском Клубе художников и в других местах, и их деятельность подготовила почву и сделала возможным подъем кинематографии. В отличие от того, что происходило в литературе, в изобразительном искусстве, в театре и в музыке, в профессиональном кино я был одинок. Будучи интеллигентом, я вызывал подозрения у продюсеров и сталкивался с максимальными трудностями. К счастью, в то время увидели свет кинематографические опыты Ванчуры, Ольбрахта, Незвала, позже Буриана<sup>5</sup> (был и целый ряд выдающихся операторов, по большей части, прошедших обучение в Германии, которые тогда, однако, уезжали в Италию, в Англию...). У трех-четырёх продюсеров были общественные культурные амбиции, и именно они помогали постепенно создавать определенную культурную атмосферу и в кино. О характере нашего кинематографического творчества той поры можно сказать, что из общего количества приблизительно тридцати полнометражных фильмов в год снималось пять фильмов с амбициями. Упомянутые продюсеры готовы были давать на них деньги, потому что это придавало им определенный лоск, с такими фильмами можно было отправиться в Европу, в Венецию. Естественно, невозможно было перейти определенную грань «прогрессивности», как максимум допускались «социальные тенденции», а в условиях смертельной угрозы для республики, конечно, и тенденции патриотические. Благодаря этому смогли появиться «Философская история» или «Цех кутногорских дев», которые были моментально запрещены после прихода нацистов.

И как только удалось привести эту «новую кинематографическую волну» в движение, настала оккупация и всему положила конец.

Наши тогдашние дискуссии—это были, скорее, свободные встречи друзей, безгранично ценные и плодотворные. Также мы старались не оставаться в изоляции и составить свое представление обо всем, что происходило вокруг нас. Через Клуб художников тогда прошла практически вся немецкая и австрийская интеллектуальная эмиграция, и мы, находясь с ней в постоянном контакте, зачастую были более информированными, чем правительство. Например, мы знали, что ни Франция, ни Англия за нас сражаться не будут. В то время, когда правительство, да и, наверное, народ, все еще так считали. Я тогда работал с Карелом Чапеком над адаптацией «Вознесения Тонки-висельницы» Киша<sup>6</sup> (тогда он уже не хотел писать ничего своего) и знал, что Чапек по возвращении со съезда ПЕН-клуба в Лондоне через Германию описал Бенешу<sup>7</sup> реальную угрозу, стоящую перед республикой. Но Бенеш сомневался: «Вы, художники, из мухи делаете слона, у меня своя информация».

—У нас именно Вы впервые познакомили кино с литературой...

—Тогда невозможно было ждать, что кто-то—конечно, были отдельные попытки—напишет для кино вещи в художественном отношении сложные, требующие сосредоточенного внимания, усилий. Роман рождается в человеке целые годы, но для кино никто ничего подобного не будет делать. Даже те вещи, которые написали Владислав Ванчура или Иван Ольбрахт непосредственно для кино, не дотягивали до уровня их литературы. Хорошо было уже то, что писатели то тут, то там пытались заменить собой ремесленную кинокритику, сами писали о кино в некоторые издания и старались бороться за качество, поднять кинокритику на более высокий уровень (например, Мария Пуйманова<sup>8</sup>). Все это в сумме привело к тому, что кино постепенно начало превращаться в искусство, а мы уже тогда стали задумываться о создании киношколы. С нами сотрудничало множество людей, в том числе и театральные деятели, и все было сосредоточено вокруг Чехословацкого кинематографического общества, которое первоначально возглавлял Владислав Ванчура. В его рамках во время оккупации мы подготовили и проект национализации кинематографии. Таковы были достижения предвоенных левых сил. Конечно, не стоит отождествлять их с одной лишь коммунистической партией. Тогда ситуация была иной, вступить в партию означало стать солдатом, который постоянно и в полной мере готов к выполнению политической работы, а я хотел снимать фильмы.

—Вы не думаете, что и нацистская оккупация имела в кинематографии свою специфику и в определенной степени позволила закончить преобразования, начатые в тридцатые годы?

—Действительно, наша деятельность некоторым образом стала более интенсивной. То есть производство было значительно сокращено, вместо тридцати фильмов снималось только шесть, больше мы снимать не могли, и поэтому мы старались сделать как можно больше таких картин, которые чего-то бы стоили, что-то говорили бы людям. Прежде всего, для нас было важно, чтобы кино не перестало говорить и думать по-чешски. Нацисты в то время не ставили себе задачу уничтожить нас физически, прежде всего они хотели принудить нас к сотрудничеству с нацистской кинематографией.

Тогда кино у нас в сознании людей впервые стало чем-то большим, чем просто развлечением, рассчитанным на немедленное потребление. Новым стало, однако, и то, что продюсерам, которые тут остались, некуда было вкладывать деньги, и они были готовы выделить на один фильм больше средств, чем если бы можно было эти средства распределить на большее количество продукции с быстрым оборотом. При этом и они стояли на национальных, патриотических позициях и поддерживали то позитивное, что было тогда в кино, что мыслило и чувствовало по-чешски. Они даже отказывались производить фильмы, выходявшие за эти границы. И вышло так, что за все шесть лет ни в один чешский фильм не была допущена нацистская тематика, хотя немцы жестко этого требовали. Никто не снял ни одного фильма, отмеченного нацистской идеологией. А идеология у нацистов была, не стоит сомневаться. Речь вообще не шла о том, чтобы снимать

фильмы о нацистах. Вполне хватило бы фильма «о жизни», который бы неким образом свидетельствовал в пользу установленного ими порядка.

*—Я давно хотел поговорить с Вами о пятидесятих годах. Вы прожили их в самой гуще событий, видели весь этот механизм вблизи...*

—В истории пятидесятих годов самое удивительное, что хотя чешская и словацкая интеллигенция была до этого уже неплохо информирована и довольно прилично знала ситуацию в СССР—вспомним только, сколько писателей вышло из партии в знак протеста против советской культурной политики, а потом зачастую с таким трудом вернулось—и все-таки (очевидно, под влиянием военных лет и миллиона погибших) наша левая интеллигенция в большинстве своем приняла то, что теперь нужно служить, подчиняться военной дисциплине. Иначе нельзя было бы ни представить, ни понять, как люди образованные, с широким кругозором в области мировой культуры и политики, позволили добровольно и до такой степени авторитарно руководить и манипулировать собой, как после 1948 года. Интеллигенция хотела быть организованной во имя главной цели—создания бесклассового общества. Она верила, что в этот момент необходимо временно отказаться от демократического мышления. И так случилось, что все влияние захватил сложный механизм (о нем нет смысла здесь говорить), не имевший ни образования, ни уровня, соответствовавшего ситуации. Этот механизм пошел самым вульгарным путем и при этом злоупотребил упомянутой позицией интеллигенции и культурной общественности в целом. С другой стороны, он старался понравиться рабочему классу, заискивал перед ним, коррумпировал большую его часть, пока не установил уравниловку. Конечно, в результате это вело к экономическому кризису государства, находившемуся на высоком культурном, цивилизационном и техническом уровне, и в котором, таким образом, удалось вызвать отвращение прежде всего у тех, кто что-то умел, вынудить их к пассивности. Это было началом краха. Каждый мастер в цеху чувствовал отвращение, потому что не мог ничего поделывать с лодырем, в то время как лодырь мог его уничтожить. Каждый специалист был в худшем положении, чем посредственный работник. Раньше всего это проявилось именно в кино. Сегодня остается только подвести черту и вычислить итог. Но в то же время именно здесь стоит искать причины, по которым ситуацию нельзя быстро исправить. Безусловно, широкий слой иждивенцев есть везде, и везде он может прийти к власти, но в нашем случае речь шла о целом тщательно выпестованном слое людей, которые, в сущности, были паразитами и вскоре обнаружили, что можно жить не только честным трудом. Хорошо жить. А, кроме того, иметь власть, командовать другими. И так далее, по кругу.

В этом, я думаю, ключ к пониманию того, что происходило в пятидесятые годы. Ведь партийные работники были людьми из особого материала, которые во всем понимают, ничему не учась, и потому могут принимать решения. А искусство должно удовлетворять текущие потребности ежедневной политической ситуации. Все, что сверх того—отклонение. В Советском Союзе нам говорили: ведь вы культурное государство с высокоразвитым народом, в то время как мы устраним пережитки царизма. А потом вдруг

стало наоборот, мы начали перенимать все и, главное, ошибки. Это вызвало общую депрессию, пассивность и неизбежно должно было привести к конфликту.

—*В искусстве, в кино такая ситуация, такая практика породила даже свою эстетику, обосновывавшую не только содержание, но и язык...*

—Это началось с того, что большинство людей приняло принцип, по которому искусство должно служить, а политические работники в области культуры этим воспользовались. Верхушка левой интеллигенции, которая могла бы оказать им сопротивление, была практически уничтожена во время войны, а тех, что остались, было далеко не достаточно. Тогдашнюю эстетику ведь никто не выдумывал, она просто формировалась, приспосабливаясь к ситуации. В один прекрасный день на заседании Кинематографического художественного комитета в качестве его членов появились три работника аппарата, и в течение трех месяцев исчезло все, что было до этого. Был создан художественный совет, члены которого назначались «от сельского хозяйства», «от промышленности» и т.д., в сценариях начали уравнивать позитив и негатив, критика превратилась в клевету, перспективы социализма должны были персонифицироваться («преобладание негативных черт уничтожает перспективу...»). И все это опять же было следствием той позиции, согласно которой цель искусства чисто пропагандистская. В этом весь секрет. Хвалебная эстетика академизма, знакомая по прошлым векам и подобным ситуациям. Только уровень меняется. (Особой популярностью пользовалось, например, суждение, что идеи социализма должны предлагаться народу в доходчивой форме, а «доходчиво», значит, в форме диалога, потому что понятным было лишь то, что говорилось.) Тогда на «Баррандов» пришло 100 новых сценаристов, которые начали по-дилетантски воплощать это в жизнь. Тогдашнее коллективное руководство с помощью «баррандовской» партийной организации доказало их профнепригодность и избавилось от них. Это руководство наделало множество ошибок, но, по крайней мере, оно попыталось решить эту проблему. Да только ему сказали: «Ошибка, уйти должны вы, на смену идет молодежь...» Культурная революция уже в 1951–1952 годах.

*Годы спустя молодежь действительно пришла на смену, но все происходило совершенно по-другому. Это были молодые люди, которые воспитывались не при нацизме, а при социализме. Мы перепрыгнули через многие годы и многие события и подошли к главе под названием «ШКОЛА». То есть ФАМУ. Во всем мире думают, что это своего рода «нюрнбергская воронка»\* для производства гениев.*

За исключением первых лет так называемой студентократии—когда молодежные организации и студенческие комитеты функционировали именно так, как показал Кундера (и Иреш) в фильме «Шутка»<sup>9</sup>, а сопливая

---

\* «Нюрнбергская воронка»—фразеологизм, означающий метод обучения, при котором огромные объемы знаний «вливают» в головы студентов механическим путем (*прим. пер.*).

молодежь судила старых художников—в школе большую часть времени сохранялась определенная база, на которой можно было учить слушателей самостоятельно думать. У них была свобода в полной мере выражать свои мнения и развивать свою творческую личность. В этом была суть, источник последующих успехов. Во времена, когда неореализм был совершенно нежелательным, наши слушатели систематически получали о нем информацию таким образом, что у них была возможность анализировать отдельные фильмы. Они могли свободно и без ограничений дискутировать о советских фильмах, о формализме, на факультете не было в этом отношении никаких ограничений из тех, какие знала та эпоха. Таким образом, создавалась творческая атмосфера, осознание правды жизни, и в выпускных работах это почти всегда чувствовалось.

Это было главное. Со временем мы разработали достаточно основательную педагогическую концепцию, которую мы систематически исправляли и развивали и до сих пор исправляем и развиваем, в том числе на основе предложений и опыта слушателей и в сотрудничестве с ними. Мы никогда не были в оппозиции друг к другу. В основе наша концепция исходит из личного опыта профессоров, из того, как они сами творчески и теоретически развивались. Когда я работал над учебным планом режиссерской специальности, я исходил из того, что нужно уравновесить теорию и практику. Мы стараемся дать слушателям как можно более глубокое теоретическое образование, которое сразу же и в самой большой мере применяется в кинематографической и художественной практике. Мы стараемся, чтобы отдельные предметы никогда не преподавались изолированно. Например, литература, изобразительное искусство. Одновременно с начала до конца мы стараемся воспитывать режиссеров авторски, от самых простых заданий к самым сложным, от собственно наблюдения к художественной стилизации. Таким образом, каждый постепенно формирует автономный, собственный стиль уже в школе.

И еще кое-что. Насколько это возможно, в нашей школе преподают педагоги, которые сами достигли выдающихся успехов в искусстве или в технической работе. Американские специалисты, изучавшие недавно наш опыт, говорили нам, что для них такой состав профессорского коллектива просто недоступен, потому что они не смогли бы оплатить труд таких учителей. При этом у нас никто из педагогов не навязывает слушателям свой личный творческий стиль, а старается раскрыть их индивидуальное своеобразие и позволить ему развиваться. Вот и все чудеса, никаких других тайн в этом нет. Чрезвычайно позитивным фактом мы считаем то, что в работе над учебными заданиями и фильмами принципиально должны сотрудничать слушатели всех специальностей. То, что придумывают студенты-режиссеры и сценаристы, подается на конкурс, а потом снимается самое лучшее.

Результаты, которых в последние годы достигла наша кинематография—прежде всего, поколение авторов, воспитанных в нашей школе,—принесли нам такую славу, что сегодня у нас 50%, а на некоторых курсах до 80% иностранных студентов. В данный момент, например, у нас возникает целая режиссерская и операторская югославская «новая волна», которая, без сомнения, станет большим открытием.

Конечно, мы могли бы сделать в этом направлении еще больше, если бы имели средства, которые позволили бы нам справиться с наплывом талантливых молодых людей со всего мира, которые желают у нас учиться. Наша школьная телевизионная студия (которую построили и обслуживают ученики электротехнического техникума) с точки зрения искусства находится на таком уровне, что мы сразу же могли бы выходить в телевизионный эфир. Да только наше техническое оборудование все-таки для этого слабовато...

*—Вы проходите по чешской кинематографии как ее живой классик. Это определено чувство не из приятных. О чем Вы думаете, когда оглядываетесь на те тридцать пять лет, которые Вы прошли вместе с ней?*

—Когда-то давно я пришел в кинематографию для того, чтобы создавать у нас кинематографическое искусство. Это было в то время, когда внутри коммерческой продукции начало постепенно формироваться художественное сознание. Когда после моих первых успехов мне предложили работу в Голландии и в Швеции, в качестве первой остановки на пути в Голливуд, я не принял это предложение, потому что хотел работать здесь. Как чешский кинематографист. До сих пор я об этом не жалею. Мне жаль лишь, что за эти годы я попадал в такие ситуации, когда своей работой не приносил пользы, потому что тоже поддавался преобладавшим течениям, давлению и депрессии, и это было тем хуже оттого, что я распознавал их заранее.

Если меня сегодня что-то и радует, так это то, что все-таки я нашел в себе силу открыть второе дыхание. Я определенно не ощущаю себя в конце пути и хотел бы еще кое-чего добиться.

Февраль 1969

*Вавра Отакар* (р. 1911)—классик чешской кинорежиссуры, педагог ФАМУ. Постановщик фильмов «Девственность» (1937), «Философская история» (1937), «Цех кутногорских дев» (1938), «Немая баррикада» (1949), автор известной «гуситской трилогии». С 1957 по 1971 являлся руководителем кафедры теле- и кинорежиссуры в ФАМУ, где с его знаменитого курса вышли такие представители «новой волны», как Вера Хитилова, Иржи Менцель, Эвальд Шорм. В свою очередь, период относительной культурной либерализации и приход молодого поколения серьезно повлияли на эстетику картин Вавры, и в середине 60-х тот снял два своих лучших фильма—«Золотой ранет» (1965) и «Романс для корнета» (1966).

1. Намек на фильмы датского режиссера Карла Теодора Дрейера (1889–1968) «Слово» (1954), которое в 1955 году получило главный приз Венецианского кинофестиваля, и «Гертруда» (1964), также отмеченный рядом призов.

2. ФИТЕС—Союз чехословацких работников кино и телевидения, учрежденный в 1965 году. В связи с активной гражданской позицией Союза, его недвусмысленными реакциями на партийные инициативы и события 21 августа, деятельность ФИТЕС в тот период начали последовательно сворачивать. Здесь упоминается второй съезд, на котором произошло дробление ФИТЕС на чешское и словацкое отделения, что значительно приблизило его к проделной чуть позже ликвидации.

3. «Левый фронт» (или по-другому—«Лева фронта») —одно из центральных авангардных объединений в период 1929–1938 гг., пропагандировавшее советскую культуру. В ряде городов были организованы свои группы «Левого фронта». Среди наиболее известных участников объединения—Юлиус Фучик, Карел Тейге, Владислав Ванчура.

4. *Вацлавек Бедржих* (1897–1943)—чешский марксистский эстетик, теоретик и критик литературы. Один из основателей «Левого фронта» в Брно.

5. В 1930-е годы чешский писатель *Владислав Ванчура* (1891–1942) снял несколько фильмов. Литературную основу к его «Марийке-изменщице» (1934) написал другой чешский писатель, *Иван Ольбрахт* (1882–1952), который также исполнил в картине одну из ролей. А в написании сценария к фильму Ванчуры «На солнечной стороне» (1933) среди прочих принял участие поэт и теоретик сюрреализма *Витезслав Незвал* (1900–1958). Впрочем, Незвал писал киносценарии и до того: например, к картине М.Фрича «Органист храма св. Вита» (1929) или Г.Махаты «С субботы на воскресенье» (1931). Знаменитый же композитор и театральный деятель *Эмиль Франтишек Буриан* (1904–1959) в качестве кинорежиссера поставил свою первую картину «Вера Лукашова» только в 1939 году.

6. Имеется в виду нереализованный сценарий Карела Чапека, написанный им в 1938 году на основе пьесы «Вознесение Тонки-висельницы» чешско-австрийского писателя и журналиста *Эгона Эрвина Киша* (1885–1948).

7. *Бенеш Эдуард* (1884–1948)—второй президент Чехословакии (1935–1948). После вступления в силу Мюнхенского соглашения 1938 года и аннексии Судетской области был вынужден эмигрировать. Переехав в Лондон, возглавил чехословацкое движение Сопротивления за рубежом. После освобождения Чехословакии вернулся в страну и в 1946 году вновь был избран президентом, однако пробыл им недолго—вскоре после коммунистического переворота 25 февраля 1948 года Бенеш подал в отставку.

8. *Пуйманова Мария* (1893–1958)—чешская писательница и журналист, печатавшаяся в ведущих изданиях страны («Руде право», «Литерарни новины», «Лидове новины» и др.).

9. «Шутка» (1968)—экранизация Яромилем Ирешем одноименного романа Милана Кундеры. Сценарий к фильму был написан совместно писателем и режиссером.

## **Збынек БРЫНИХ**

*Он снял два фильма, которые принесли ему славу: «Эшелон из рая» и «...А пятый всадник—страх», а в Канне когда-то был с интересом встречен его «Жижковский романс». Теперь ему кажется, что пришла пора снять некую историю, подводящую итог жизни чешского сорокалетнего мужчины. Он работает над сценарием почти четыре года с перерывами.*

*Мы начали говорить об истоках, о «Жижковском романсе», о том, что вместе с Хельге<sup>1</sup>, Ясным, Кахиной<sup>2</sup>, Влачилом, Сисом<sup>3</sup> они составляли группу, единую, как теперешняя молодая «новая волна», и что потом настал 1959 год и немного ее рассеял<sup>4</sup>.*

Я всегда думал, что у нас, чехов, два символа: Святой Вацлав и Гус. Какая бы ни была ситуация, один из них обязательно подойдет. Я склоняюсь к Гусу, потому что со мной дело обстоит так: я люблю предельные ситуации. Если я не в предельной ситуации, я несчастен. Когда слишком спокойно, я говорю себе: теперь невозможно творить. Там, где не за что сражаться, кинематографию можно списывать со счетов. Потому что кино—это искусство оказывать сопротивление. Это принцип. Я был воспитан на предельных ситуациях. Я начал кое-что понимать где-то году в 1943, потом настал 1948 год, потом 58-й, а теперь на дворе 68-й.

*—А когда Вы не находитесь в предельной ситуации, Вы ищете ее, по крайней мере, в сюжете для фильма?*

—Я ее для себя создаю. Я думаю, что определенные темы в разных вариациях будут вечными. Я вырос и живу в эпоху великой несправедливости. Человеческой несправедливости. В эпоху, когда за неподчинение абсолютной власти действительно расплачиваются жизнью. Я основал всю свою программу на том, что хотел высказаться по этому поводу. Вряд ли я уже выберу какие-то другие темы. Разве что я жил бы где-то в другом месте. Но поскольку я живу здесь, в Чехословакии, а это вовсе не большая страна, мой долг—высказываться по этим вопросам с позиции представителя малого народа. Мне было нелегко, сейчас мне кажется, что мои фильмы, к сожалению, появлялись слишком рано. «Эшелон из рая» «дошел», я думаю, через три года, «...А пятый всадник—страх»—тоже через три года. Фильм «Я, справедливость» дойдет, надеюсь, опять через то же время. Вот мысль, которая меня чрезвычайно занимает: фашизация мира во имя спокойствия масс, постановка вопроса «что есть справедливость». Возможно, скоро нам придется искать виновных среди тех, кому мы прежде отдали свой голос. То, что я говорю, страшно, это непростой вопрос. Но это может произойти. Три моих последних фильма—это попытка ответить на вопрос о месте личности в обществе, решить проблему справедливости. Мир так мерзок, что, очевидно, нас еще долго будут мучить краеугольные вопросы нашего места в нем. Они нас сейчас и мучают. Потому что мы мыслящий народ, народ, которому всегда кто-то будет угрожать. Не его существованию—это иллюзия, что в современном мире великих держав нас кто-то будет бояться,—а его мышлению, образу мыслей, уму, культуре. Об этом были три мои последних фильма. Последний даже о том, как народ может восстать против того, кто хотел бы его угнетать. Если этот народ впал бы в помешательство и решил мстить, это вообще было бы худшее, что могло случиться. В переносном смысле: я очень ценю, что ни один из наших лидеров послеянварского периода<sup>4</sup> не требовал мести своим предшественникам.

Эволюция от массовой трагедии (это был «Эшелон») через трагедию индивидуума, стоящего перед выбором, опять к определенной массовой точке зрения на индивидуума—это для меня пройденный этап. Я уже никогда не захочу снимать фильм о Второй мировой войне. Не знаю, что еще сказать.

*—Однако война—это предельная ситуация, и, кроме того, насилие...*

—Я не назвал бы это ни войной, ни насилием, я всегда буду вращаться вокруг национальной проблематики, которая начинается с нашего географического положения, нашего менталитета, начинается с Европы. Я никогда не смог бы мыслить иначе, чем по-европейски. Я европеец, и я убежден, что однажды обязательно победит здравый смысл, что перестанут существовать пределы—и границы между людьми. Я большой сторонник—и если я это теперь скажу, а вы это напечатаете, то опять кто-нибудь что-нибудь напишет!—Франца Кафки, сторонник распада крупных образований. Потому что в них нет смысла. Большое образование, большой народ, даже не желая того, становится силой, которая присваивает себе право принимать решение об образе мысли меньших народов. Святая обязанность малых народов—сопротивляться своей мыслью, насколько это в его силах. Вот это я

отстаиваю. Приверженность Европе в самом здоровом смысле слова, идеям, которые могут показаться архаичными, немного смешными. Америка ездит в отпуск в Европу. А мы сидим здесь, в центре старой Европы, рассуждаем, учимся, все стараемся узнать. Поэтому я так сильно ощущаю принадлежность к тому неопределимому, что есть здесь. То есть: если мне представится возможность—это трудно высказать и звучит, возможно, как пустая фраза,—снять фильм, в котором я смог бы все это передать, это стало бы моей программой на будущее. Я думаю, что это необходимо. Я был влюблен в один американский фильм из-за сцены, где в баре сидят мужчина и девушка, они совершенно напиваются и рассказывают друг другу, что такое трава. Потому что они ее никогда не видели. Я думаю, должен произойти возврат к примитивным чувствам, ценностям, таким, как любовь, справедливость или несправедливость, свобода или несвобода. Это будет делом человечества и нашей великой миссией—это ясно уже сегодня. Если мир нами интересуется, то это лишь потому, что мы попытались решить проблемы, сохраняя человеческое лицо.

Например, Хитилова сняла «Маргаритки»—у меня свои претензии к этому фильму, но я понимаю, что она искала. Немец снял три фильма, и я знаю, что он искал. Форман, Кадар<sup>5</sup>, Хельге и другие сняли фильмы... я знаю, что они искали. Если проанализировать, это лобовой штурм одного и того же в разных вариантах—штурм вопроса человеческих ценностей. Что нам менять в этой программе? Ничего. Я и надеюсь, что ничего не будет меняться.

*—Это уже ответ на вопрос, что способна сделать кинематография и что будет с ней в новой ситуации.*

—Мы поколение социализма, и это факт; мы уже и не можем думать по-иному. Выступая против нас, могут писать со всех сторон. Я отказываюсь дискутировать с писателями, о которых знаю, что это силы, нанятые за аномально большой гонорар писать против меня или кого-то еще. Теперь дело, действительно, в характере всех людей в чешской кинематографии. Чтобы они не дали поколебать себя, чтобы продолжали воплощать свои планы. Потому что я думаю, что эти планы хорошие. Мы не должны думать, как бы нам приспособиться, ведь мы никогда не были приспособленцами, а когда было нужно, мы умели и ждать.

*—Я возвращаюсь к последним трем фильмам Брыниха. Я говорю, что они кажутся мне точными до холодности.*

Меня упрекают в этом и у нас, и за рубежом. «Это совершенство, мы должны им восхищаться, но не можем любить»,—написал один швейцарец. Если вы хотите высказать какую-либо мысль, притязая на философию, вы должны ее точно сформулировать, с соответствующей терминологией, иначе вы не попадете в цель. Я сознательно стремился делать свои фильмы холодными, чтобы вызвать у зрителя протест против способа, каким снят фильм. Протест должен привести его к размышлению о машинерии, которая поглощает людей. Машинерию я не мог показать как нечто, проникнутое человеческим теплом, потому что она таковой не является. Это

математика фальшивой человечности, фальшивого гуманизма. Машина, в которую засовывают карточки, а с другой стороны вылезают трупы. Вот такие эти мои три фильма. Я сам чувствовал внутри себя противоречие, я искал отдушину, я снял «Созвездие Девы», «Место». У каждого человека есть два полюса, и я должен признаться, что один из моих полюсов—это как раз «Жижковский романс», «Паутина» из фильма «Пять на миллион»<sup>6</sup>, «Место». Я человек «Места» в большей степени, чем «Пятого всадника», больше человек «Жижковского романса», чем «Справедливости». Я мучился от непонимания, я говорил себе: здесь должна быть какая-то диспропорция. Я полон таких тем, как «Жижковский романс». Но я ношу в себе идею, что в наше время намного важнее говорить точным языком. А вовсе не упиваться идеализмом, потому что это ни к чему не приведет. В настоящий момент у нас достаточно забот с машинерией. Мы должны стараться разоблачить машинерию, выяснить, в чем суть того принципа, который выступает против нас. Наверное, я даже не имею права снимать «Жижковские романсы». Мне жаль, что приходится это говорить, действительно, очень жаль. Я думаю, что в каждую эпоху обязательно настанут те несколько лет, когда абсолютно преобладает стремление математически дойти до причины, почему эпоха пришла туда, где она есть. То есть мои фильмы действительно холодны, рассудочны, но они намеренно холодны и намеренно рассудочны. Я сказал бы еще «пробивные». В них есть стремление приблизиться к образу мыслей противной стороны, потому что когда знаешь противника, то видишь его слабые стороны. Машинерии можно противопоставить только мышление, образование, объединиться вокруг идей, способных регенерировать человечество. Снова поставить его на ноги. Ведь наша эпоха совершенно безумна. Для меня как личности она безумна. Она прекрасна своей спонтанностью, но ей не помешало бы побольше точности. Только так я могу сопротивляться чему-то. А иначе я был бы идеалистом. И тогда я мог бы плакать, принимать лекарства, трижды в день прикладываться к бутылке, поймать свой момент на полчаса, а утром снова проснуться с хандрой. Наверное, должно быть наоборот: утром нам надо было бы выпивать, а вечером спокойно идти спать.

Лето 1968  
Интервью вела Сента Воллнерова

*Брыних Збынек* (1927–1995)—чешский режиссер. Начал работу в кино в послевоенный период в качестве ассистента на картинах известных режиссеров старшего поколения. Первых самостоятельных полнометражных постановок добился только в конце 50-х годов. Среди его известных фильмов «Жижковский романс» (1958), «Пять на миллион» (1959), «Эшелон из рая» (1962), «Место» (новелла из киноальманаха «Место в стае», 1964), «...А пятый всадник—страх» (1964), «Созвездие Девы» (1965), «Я, справедливость» (1967).

1. *Хельге Ладислав* (р. 1927)—чешский режиссер и кинематографической деятель. Снял такие картины как «Великое одиночество» (1959), «Белые облака» (1962), «Первый день моего сына» (1964), «Стыд» (1967) и др. С 1965 года был заместителем, а в 1969–70 гг. стал первым секретарем Союза чехословацких работников кино и телевидения (ФИТЕС), что после ликвидации ФИТЕС повлекло за собой запрещение работать в кино.

2. *Кахиня Карел* (1924–2004)—чешский режиссер. Один из крупнейших мастеров чешского послевоенного кинематографа.

3. *Сис Владимир* (1925–2001)—чешский режиссер и сценарист. Особое внимание на своем творческом пути уделял съемкам документального кино, что оказало сильное влияние на эстетику его игровых лент. Кроме того, особо известен его монтажный фильм «Король комиков» (совместно с Р.Ярошем, 1963), посвященный Власте Буриану.

4. В январе 1959 года в городе Банска Быстрица прошла конференция по вопросам кино, на которой представители старшего поколения подверглись резкой критике и где был выдвинут ряд болезненных директив. Подробнее об этом см.: Л у к е ш Я. «Новая волна» (1960–1968) // Золотые шестидесятые. Ретроспектива чехословацкого кино 1961–1970 гг. М.: Музей кино, 2008.

5. *Кадар Ян* (1918–1979)—словацкий режиссер. Работал в тандеме с чешским режиссером Эльмаром Клосом (1910–1993), вместе с которым он снял свои самые известные картины, в том числе и отмеченный «Оскаром» «Магазин на площади» (1965). В 1969 году был вынужден эмигрировать в США.

6. Имеется в виду заключительная новелла из фильма З.Брыниха «Пять на миллион» (1959).

## Франтишек ВЛАЧИЛ

*У него особенная слава. Вы только вспомните, вы, кто не первый день ходит в кино в Чехии, фильм «Преследование». Это было ужасно давно, армейский фильм<sup>1</sup>, где под видом преследования уж не знаю кого—в конце концов, это не важно, эти люди все время меняются ролями: преследуемые становятся преследователями, преследователи— преследуемыми, и так по кругу—разыгрывалась человеческая драма, переданная через образ, а не через слова. В свое время это было открытие, откровение автора, режиссера, оператора. Затем «Белая голубка». Боже мой, какой поднялся крик, когда мы сказали, что это лучший фильм года после конференции в городе Банска Быстрица, когда нужно было вразумить чехословацкую кинематографию, повинную в появлении фильмов «Три желания», «Здесь львы» и тому подобных ужасов<sup>2</sup>. Да и не только в Чехословакии. Зарубежные друзья тоже были возмущены: откуда же при социализме, с присущими ему, как известно, ангажированностью, свободой и резкими столкновениями мнений, взялось искусство, которое с помощью чисто формальных приемов передает ощущение одиночества и тоски беспомощного, пленного создания? Позже и те, и другие поняли, что во времена, когда царит одна-единственная директивная эстетика, один-единственный директивный взгляд на вещи, непохожая эстетика, иное видение уже сами по себе—даже если они и черпают образцы в прошлом—являются бесспорным шагом из замкнутого круга. А шаг из круга является шагом вперед. Всегда. Потому что выходит на неограниченную, неизвестную внутри круга территорию. Затем появилась «Дьявольская западня», оцененная в Локарно. Потом долго ничего, годы труда и подготовки и, наконец, «Маркета Лазарова» по Ванчуре, фильм, заполнивший ощутимый пробел в чехословацкой кинематографии произведением, которое каждый народ должен иметь о своей истории или, вернее сказать, о своем прошлом. «Долина пчел» была своего рода передышкой, «Аделхайд» мы пока не видели. Сегодня, в конце весны*

1969 года, у Влачила уже есть другая большая идея для фильма: «Откровение святого Иоанна о жене-родительнице». Когда он ее осуществит и осуществит ли вообще, будет зависеть от многих обстоятельств...

Мне удалось заставить Франтишека Влачила—это нелегко,—когда он буквально против своей воли приехал на Каннский фестиваль на показ «Маркеты», которую французская Гильдия кинорежиссеров выбрала для одного из гала-показов. Кафе находилось, с одной стороны, у вокзала, с другой—на улочке вдалеке от моря, кофе был крепкий, алкоголь противопоказан нам обоим. Тому, кто спрашивал, и тому, кто отвечал. Возможно, это была ошибка.

—Вас называют режиссером-художником. Но какой же режиссер не художник?

—С моим изобразительным творчеством обстоит примерно так. Я начал учиться в художественно-прикладном училище, но вовремя понял, что я не Пикассо и никогда им не стану. Я уехал в Брно, поступил на историю искусства и эстетику и подрабатывал мультипликатором-фазовщиком, от случая к случаю—я никогда не думал об этом как о профессии. Потом студию мультипликационных рисованных фильмов перевели в Прагу, и меня вместе с ней. Когда позже я был вынужден пойти на армейские сборы, меня сунули на студию армейских фильмов, и только там все по-настоящему началось.

Так что я, собственно говоря, любитель. Единственный «баррандовский» режиссер, который не прошел ни стажировку в качестве ассистента режиссера (Брыних работал у Вайса, Хельге—у Крейчика, Полак—у Кадара<sup>3</sup>), ни обучение в киношколе. В этой профессии я пустился с места в карьер. В армии я делал специальные, учебные фильмы. Первым фильмом немного иного характера стали «Стеклянные облака», о летчиках. Я знал эту среду по учебным фильмам, так что мне было полегче.

Но Вы же спрашивали о моем изобразительном творчестве. Кино, прежде всего,—это визуальное искусство. Хоть оно и отличается от живописи и графики, однако и здесь речь идет, главным образом, о композиции, расстановке объектов—в кино просто должна применяться масса принципов изобразительного искусства. Способ, каким персонаж вписан в кадр, определяет, например, его место в драматической ситуации. Кроме того, по сравнению, скажем, с картиной на стене, нужно учитывать и кинетическую сторону. Идеально всегда... как бы это сказать... вот, у видимого изображения есть то большое преимущество перед литературой, что оно доступно для всеобщего понимания. Его не нужно переводить. Так что в идеальном случае фильм должен сниматься так, чтобы не нужно было ни дублировать его, ни делать к нему субтитры.

Это все еще к вопросу о моем художественном образовании и о том, как я снимаю. С другой стороны, мои фильмы, конечно, никогда не основывались на этом моем художественном образовании непосредственно, всегда играло роль слово, которое, однако, интересует меня, скорее, как одна из составляющих общей звуковой художественной концепции, а не просто как носитель действия...

—*А цвет?*

—Когда-то давно я снял в цвете свой первый фильм, «Преследование», а потом уже, только теперь—последний фильм, «Аделхайд». В «Преследовании» мы с Чуржиком<sup>4</sup> пытались снимать так, чтобы цвета было как можно меньше: белые маскировочные халаты на снегу. Но мы остались не очень довольны. Только теперь у меня появился сценарий, который я действительно хочу снять в цвете—«Откровение». На «Аделхайд» я, скорее, тренировался. Что касается цветного фильма, у меня и по сегодняшний день есть ощущение, что цвет вытесняет сюжет, который становится менее отчетливым.

Или иначе: я помню несколько цветных картин, но о чем был этот фильм, как-то выпадает у меня из памяти. Однако один раз цвет и сюжет находились в абсолютном равновесии—в «Красном шаре» Ламориса<sup>5</sup>.

—*В пятьдесят девятом году Вы сняли «Белую голубку».*

—Это был позор. В период, когда появились два интересных фильма: «Высший принцип» и «Ромео, Джульетта и тьма»<sup>6</sup>, киностудия предложила послать в Венецию все три, а директор фестиваля выбрал «Белую голубку». Позже, когда итальянские левые атаковали фестиваль и его руководство, этот выбор они тоже использовали как аргумент, что руководство отдало предпочтение «неполитическому» фантастическому пустячку перед обоими упомянутыми фильмами. Тогда это выставило нашу делегацию в комическом свете: фильм поддерживала правая печать, в то время как левая, хоть и не осудила его совсем, но все же... В конце концов, все это сделало фильму такую рекламу, что он и по сей день неплохо продается. Но лично меня эта сторона вопроса не слишком интересует, все же фильм не был пустячком, а выражал, по-моему, ясную, гуманистическую мысль доступным языком. В Венеции он просто стал жертвой сгечения поверхностных обстоятельств. Это до сих пор происходит снова и снова. *(Я тоже так думаю, но только мне не кажется, что история с «Белой голубкой» была случайностью, наоборот, уже тогда начало возникать непонимание между западными и восточными левыми, вытекавшее из несходства опыта и того факта, что многие западные марксисты совершенно не по-марксистски интерпретировали произведения и поступки, не исходя из их местного контекста, а включая в собственный контекст, в рамках которого, конечно, нельзя ни объяснить, ни понять их. И Маркс снова переворачивается в гробу. Многие думают, что это не важно. Возможно.)* У меня, понятное дело, были и другие неприятности, дома меня то и дело распекают, но это есть и будет. Еще в то время меня упрекнули, что правые меня хвалят, а левые ругают.

При этом фильм был как раз в своем роде идеален. Никаких диалогов, все понятно, ясно из самого изображения, мальчик в изоляции, никто с ним не общается...

—*Я до сих пор думаю, что этот фильм стал буквально новаторским вкладом в освобождение чехословацкой кинематографии.*

—Все тогда покоилось на устоявшихся законах, на драматургии диалога, а не образа. Мы пошли иным путем. Но я не могу пожаловаться. Не

нашлось ни одного более или менее заметного режиссера, кто выступил бы против этого фильма, даже если он сам работал совершенно по-другому. Кроме того, я думаю, что «Белая голубка» действительно оказала довольно сильное влияние на тех, кто через пару лет встал у руля чехословацкой кинематографии. В те времена они только что стали студентами. Не то что они начали обезьянничать, вовсе нет. Просто они начали творить свободно, не по заданным правилам. Лично я никогда никаким правилам не подчинялся. Оказалось, что всегда можно найти путь, которым... Смотрите, режиссеры по-разному группировались, или, скорее, их группировали по общим признакам. Например, наша «новая волна». Хотя можно найти и общие приемы, и массу отличий, все же их многое связывает. Или возьмите Вайса, Крейчика, их поколение. Я никогда, собственно говоря, ни к кому не принадлежал, сколько себя помню, всегда был вне течений, что иногда было здорово, но в острых ситуациях я чувствовал потребность на что-то опереться, не быть одному. Возможно, если бы было больше «Белых голубок», то и «новой волне» жилось бы лучше.

*—С тех пор Вы снимали практически только исторические, костюмные фильмы.*

—«Аделхайд»—не совсем исторический фильм. Каких-то двадцать пять лет тому назад. Но как бы мне Вам ответить? Это не было осознанное намерение, скорее, стечение обстоятельств. «Дьявольская западня», «Маркета», «Долина пчел»... В «Маркете» прежде всего было важно одно: рассказать о людях, живших шесть, семь столетий тому назад так, как если бы речь шла о наших современниках. Когда я смотрел исторические фильмы, у меня всегда создавалось впечатление, что я вижу современных людей в костюмах. А я хотел понять, видеть их оптикой их жизни, через их ощущения, желания, просто провалиться на семь столетий назад. А, кроме того, в «Дьявольской западне» меня увлекла идея борьбы с догматизмом и мракобесием. К сожалению, не удалось довести ее полностью до конца, но такой замечательный материал редко попадается. В «Маркете» же это переживание определенных мифов, характерных для другого этапа истории человечества. В ту прошлую эпоху была масса прекрасного, однако христианство, имевшее малое влияние, являлось более прогрессивной фазой. Однако по мере того, как оно выступало на передний план, параллельно утверждался и целый ряд его отрицательных свойств. Это ведь не просто история, правда? Впрочем, это обращение к истории, возможно, объясняется тем, что в ней проще ориентироваться, чем в настоящем. К тому же, как только вам удастся снять один приличный исторический или костюмный фильм, к вам начинают ходить и предлагать новые, не говоря уже о том, что и вы сами уже как-то к этому расположены.

«Маркету» я вынашивал еще с юности, а потом мне кто-то однажды сказал, что снять ее, пожалуй, вообще невозможно, вот это и стало главным импульсом.

*—Связь истории с сегодняшним днем, компас, который дает история...*

—Вам не кажется, что новые общественные принципы, которые вот уж пятьдесят лет как пытаются утвердиться в мире, во многом основываются на догмах и мистике, сходных с христианскими? Сходство прямо бросается в глаза. В последнее время мне кажется, что социалистическое мышление вообще перестало развиваться и превратилось в религию, к установившимся догмам и принципам которой никто не смеет прикоснуться, а не то будет объявлен еретиком. На историческом материале моих фильмов я иногда осознаю, что так можно намного ярче обнажить крупные проблемы сегодняшнего дня. Наконец, здесь есть и доля влияния моего искусствоведческого образования. Ведь о живописи тоже можно судить только спустя определенное время, а не исходя из того, что в данный момент происходит вокруг вас.

—*В сценарии «Откровения» как будто появилось новое измерение.*

—Я не способен делать что-то à la thèse. В «Откровении» меня заинтересовал один образ, и от него мы отталкивались. А потом либо получится, либо нет. Но сказать себе: «Я должен что-то сообщить людям»,—а потом искать форму... И я также сразу пишу режиссерский сценарий, не иначе. Я не умею составлять пошаговую концепцию. Я, например, начинаю с середины, и где кончится, там и кончится. Мне прекрасно работается с Кёрнером. Наверное, потому, что он работает так же по-любительски, как и я.

—*Исторический реализм граничит в Ваших фильмах с натурализмом...*

—Это все одно и то же. Меня интересуют персонажи определенной эпохи, которые жили, думали, действовали, чувствовали в определенное время. В отличие от костюмных фильмов, в которых, как мне кажется, большая часть денег уходит на наряды, к тому же не всегда соответствующие эпохе. Так что речь идет, скорее, о фильмах костюмных, а не исторических. Я, напротив, попытался потратить деньги на отражение эпохи таким образом, чтобы зритель мог действительно переместиться на несколько столетий назад в прошлое. Главная проблема была проанализировать, проникнуть в образ мысли тогдашних людей, который, несомненно, был иным, чем у людей нынешних. Выразить дух эпохи с той же интенсивностью, с которой снимаются современные документальные фильмы. Это достаточно трудно, и всегда приходится за это чем-то расплачиваться. Работая над «Маркетой», я не столько изучал историю, которую знал, сколько искал материал, иллюстративный или литературный, об определенных группах людей, живущих до настоящего времени на средневековом уровне или даже на уровне каменного века; об отсталых австралийских племенах в буше, о некоторых бразильских народностях. И в нем я находил аналогии с миром людей, о которых я рассказывал и которые жили когда-то давно у нас. В основном мне были важны определенные социологические моменты, способ, каким использовались инструменты, и т.п., но нашлись и такие аналогии, которые помогли мне выразить эпоху: то, как, например, сегодняшние примитивные племена трансформируют христианство по своему образу и подобию. С этой точки зрения меня заинтересовал очень известный в свое время

фильм Камю «Черный Орфей»<sup>7</sup>. А именно, некоторыми картинами жизни сект, воздвигающих алтари, где можно найти деву Марию, а рядом с ней множество разных подношений и символов, так что христианский алтарь начинает напоминать языческий жертвенник. Известная вещь—интеграция христианских мифов и литургии в примитивные религии и наоборот. Я также пришел к заключению, что хотя мир этих людей и кажется во многих отношениях неимоверно жестоким, ментальность человека древности, напротив, намного менее утонченная, чем ментальность современного человека. На основе всех этих знаний и опыта я создавал эту древность.

С другой стороны, эпоха, в которую разворачивается действие «Маркеты Лазаровой», для нас, как говорят историки, является «немой». Дело в том, что проверенных свидетельств о ментальности и жизни людей в двенадцатом веке ничтожно мало. Возможно, вам будет интересно, что при работе над «Маркетой» и «Долиной пчел» у меня были консультанты-историки, которые после просмотра обоих фильмов утверждали даже, что мне удалось выразить эпоху очень точно. Притом, что это никак нельзя подтвердить документально. На все это уходит не только масса сил, но и денег. Каждую мелочь для фильма, начиная с гвоздя, нужно изготовить. Большую часть реквизита, инструментов, оружия и т.д. я требовал изготовлять не современными средствами, а так, как их, вероятно, изготавливали в то время. При этом мы обнаружили несколько интересных вещей. Например, как тогда люди заготавливали впрок еду. Соли не было или она была слишком дорогая, так что мясо нельзя было засолить. Тогда они нарезали или размалывали его, заворачивали в слой сала, и получившиеся в результате шарики помещали в сухое, хорошо проветриваемое место. Доцент Менцл мне говорил, что еще совсем недавно он столкнулся с подобным способом хранения мяса в восточной Словакии. Я спросил его, как оно на вкус. Говорит, вкусно. А не воняет? Ужасно, но, по крайней мере, много не съешь.

—*Это обычаи, образ жизни. А как за эти века изменился образ мысли?*

—Как бы то ни было, тогда люди были намного более инстинктивными, а значит, более последовательными. Что человек задумал, то и сделал. Над ним властвовал практически один только страх, который особенно тяжело угнетал его ночью. И поэтому же так долго продержались некоторые языческие обычаи. Язычество могло лучше объяснить примитивному человеку то, что он не мог понять разумом. Где-то там находятся и истоки музыки. В языческих представлениях, связанных с ночью.

Жаль, что наш сегодняшний разговор мы не завели сразу после «Маркеты». Теперь может показаться, что речь идет о современности, и никто нам не поверит, что мы говорим об истории.

—*Я вовсе не хочу сказать, что «Долина пчел» создавалась только из остатков<sup>8</sup>, но все же основные труды, основной штурм были уже позади. Прежде всего, интеллектуальный труд.*

—Но Вы спрашивали еще кое о чем, а я Вам не досказал. В «Маркете» три мира: Козлик—это язычество, по образу жизни и организации се-

мы, несмотря на то, что он носит крест; Лазарь примкнул к христианскому богу, но уже начал им торговать; а потом есть еще третий мир, который я не реализовал уже по финансовым соображениям, мир молодого и старого короля. В первоначальном варианте сценария по «Картинам из истории чешского народа» Ванчуры нашли отражение комплексы молодого Пржемысла Отакара, которые уходят корнями в его юношеские годы. Вацлав, отец Пржемысла, больше любил его брата Владислава. Тот на похоронах бабушки лишился чувств, отец закатил сцену, юный Пржемысл бросился к отцу, а тот его оттолкнул, отшвырнул ногой, и ребенок Пржемысл никогда ему этого не простил. Позже кое-кто из дворян воспользовался этой эмоциональной раной и восстановил сына против отца. Таким образом, даже возникло двоевластие, о чем мало кто знает. А это уже—возвращаясь к тому, о чем я начал говорить—мир совершенно современный. Трудно представить что-то подобное в роду у Козлика. Измерение, которого не хватает в «Маркете». А, может, и ответ на вопрос об отличиях в образе мысли. И хотя речь идет об эпизоде совершенно исключительном для своей эпохи, он все же принадлежит ей.

*—Вы говорили, что такой труд всегда как-то сказывается на человеке.*

—Когда я сидел над этим материалом—и, в меньшей степени, когда я его реализовывал—меня безумно утомляла необходимость сосредоточиться на создании правдивой картины эпохи. Это предполагает отстраненность от всего, что окружает человека. Вот только очень нелегко выйти за рамки времени, в котором мы живем. Вы сами должны погрузиться в ту давнюю эпоху, выбросить из головы проблемы, которые тянут вас в другое время, в сегодняшний день...

*—Я знаю множество людей, которые рады бы это сделать, да не могут. Я сам к ним отношусь...*

—Я знаю. Но все равно полностью это никогда не удастся. Со временем, конечно, человек приобретает определенное количество представлений, и чем более он им отдается, тем более отдаляется от окружающего мира. Я, например, напряженно старался представить, что происходит, когда такие вот разбойники в двенадцатом веке оказываются в окружении снежных заносов. Как они проводят день, ночь. Попробуйте... Я не мог допустить, чтобы у меня где-то торчали голые схемы. Например, мотив нечистой любви Одноручки и Александры, самых языческих среди детей Козлика... Там есть кое-что из моего детства: у крестьянина в Бескидах не было денег, у него умерла жена, его жилище было отрезано от всего мира, тогда он закопал жену и начал жить, скажем, со своей старшей дочерью. Я помню об одном таком скандале. От меня, мальчишки, это тогда скрывали, но все равно это снова всплыло на поверхность, когда я писал характеры сыновей и дочерей Козлика. Такие вещи мне сильно помогали.

«Маркета»—это первый объект некоего по-настоящему долгосрочного плана. Второй—хотя в промежутке, конечно, я сниму и другие фильмы, но к которому я хотел бы подойти с той же сосредоточенностью—это Вальд-

штейн<sup>9</sup>. В отличие от «Маркеты» это материал исторический (то есть не костюмный), обогащенный документальной информацией. И тем сложнее будет работать, потому что тот период для историков не «немой». Наоборот, в центре—фигура исторически более чем известная, пусть и спорная, такая, о которой сколько историков—столько мнений. Но вот в чем вопрос: говорит ли что-нибудь имя Вальдштейна сегодняшним молодым людям? С их размытым историческим сознанием? Бог знает. Скорее, нет. Но здесь есть сюжет, который, в конце концов, поймет каждый и без исторических отсылок.

За «Вальдштейном» в моей задуманной трилогии должен последовать современный фильм. Я не хочу сказать, что это должен быть фильм об августе, у меня еще нет полного представления о 1968-м. Меня, скорее, интересуют течения, приведшие ко всему этому. Но на это пока еще, наверное, есть время. Через пару лет, прежде чем до этого дойдет, в голове многое уляжется, время отсортирует материал, многое из того, что казалось важным, отойдет на второй план...

—А что будет дальше?

—У людей, внесших наибольший вклад в улучшение состояния чехословацкой кинематографии, я наблюдаю тенденцию к коммерческому кино. Стремление добиться как можно большей посещаемости. Само по себе это хорошо. Но это всегда скрывает в себе опасность уступок, не только в художественном смысле, но и в выборе материала, в мере ангажированности и т.п. Конечно же, иногда выходит произведение, которое с художественной точки зрения удовлетворяет и автора, и самый широкий круг зрителей. Но это, скорее, исключение.

Мне трудно говорить за других. Думать за других. Я уже сказал, что стоял в стороне, один, кроме того, я редко хожу в кино, плохо знаю не только мировую, но и чешскую кинематографию. Только три своих предмета любви я знаю как следует: Бунюэля, Бергмана, Брессона. В сегодняшней ситуации я немного могу сказать о том, что будет дальше. Но кто скажет больше? В момент, когда снова существует право абсолютного вето и в любую секунду его могут начать использовать.

Весна 1969

*Влачил Франтишек* (1924–1999)—чешский режиссер. Свой путь в кино начинал на студии армейского фильма, где снимал короткометражки, самая известная из которых «Стеклянные облака» (1957). Из ранних работ можно также отметить новеллу «Преследование» (1959) (в фильме «Вход воспрещен»), картины «Белая голубка» (1960) и «Дьявольская западня» (1961). В 1967 году Влачил заканчивает производство своего главного фильма—одноименной экранизации романа Владислава Ванчуры «Маркета Лазарова». Над двумя другими известными картинами, «Долиной пчел» (1967) и «Аделхайд» (1969), он работает с писателем Владимиром Кёрнером. Многие идеи так и остались прожектами: ни постановку картины по повести В.Кёрнера «Откровение святого Иоанна о жене-родительнице», ни фрески о Вальдштейне, ни ряд других замыслов Влачилу осуществить не удалось, что разрушительным образом сказало на душевном состоянии режиссера и его дальнейшей творческой судьбе.

1. То есть фильм, снятый на студии «Чехословацкий армейский фильм», на которой начали многие известные режиссеры.

2. Хотя «Три желания» Я.Капара и Э.Клоса и «Здесь львы» В.Кршки (оба—1958) и были сняты в рамках традиционной эстетики, того, что они робко ставили вопросы о жизни человека в социалистическом обществе, хватило для разноса.

3. Влчил перечисляет известных режиссеров, которые когда-то были ассистентами на одной или нескольких картинах старших мастеров. Збынек Брыних работал у Иржи Вайса (1913–2004) на фильме «Последний выстрел» (1950), Ладислав Хельге вместе с Иржи Крейчиком снимал «Фрону» (1954), Индржих Полак (1925–2003) был ассистентом Яна Капара и Эльмара Клоса на картинах «Похищение» (1952) и «Музыка с Марса» (1955).

4. *Чуржик Ян* (1924–1996)—оператор. С Ф.Влчилом снял также «Белую голубку». Работал со Збынеком Брынихом на фильмах «Каждая крона хороша» (1961), «Эшелон из рая» (1962), затем снимал картины с В.Хитиловой, Э.Шормом, А.Машей и др.

5. Имеется в виду фильм Альбера Ламориса «Красный шар» (1956).

6. «Высший принцип» И.Крейчика (1960) и «Ромео, Джульетта и тьма» (1959) Иржи Вайса—картины, в которых была сделана попытка недогоматически рассказать о героизме во время войны.

7. Имеется в виду фильм Марселя Камю «Черный Орфей» (1959).

8. Здесь намек на ситуацию, благодаря которой возник фильм Ф.Влчила «Долина пчел». Из-за больших финансовых затрат, связанных с «Маркетой Лазаровой», сразу же после съемок на студии было решено еще раз использовать костюмы и реквизит, сняв картину из той же эпохи. Студия обратилась к писателю Владимиру Кёрнеру, и тот из своих набросков в рекордные сроки развил полноценный сценарий трагедийной истории о стремлении к мирской свободе и религиозном фанатизме. Влчил снял фильм всего за пару месяцев, и тот вышел практически одновременно с «Маркетой Лазаровой», но на фоне успеха «Маркеты» был встречен прохладно.

9. Имеется в виду Альбрехт (Войтех Вацлав) фон Валленштейн (Вальдштейн) (1583–1634)—знаменитый полководец Тридцатилетней войны, герой ряда литературных произведений (в частности, пьес Шиллера).

## Штефан УГЕР

*Слава пришла к нему в шестьдесят втором году, когда он снял «Солнце в сети» по Альфонзу Беднару<sup>1</sup> и подал сигнал всем ждущим на стартовой черте дебютантам и бывалым воякам—по направлению к финишу первой части марафонской дистанции, которую можно назвать стремлением создать и укоренить кинематографическую культуру в Чехии и Словакии. Тогда «Солнце в сети» увидело солнце Лазурного берега в Каннах, следующие фильмы Угера «Орган» и «Дева-чудотворица» прижились на берегах Лаго Маджоре, где первый из них удостоился одной из самых высоких наград фестиваля в Локарно. В ближайшие дни словацкие зрители увидят самый последний фильм Угера и Беднара «Три дочери». Думаю, они не будут разочарованы. В самом начале нашего разговора Угер приводит любимое изречение Беднара: «Кино—это ярмарочная песня современности». И добавляет: «Я согласен. Точно отразить в нем реальность—не главное, главное то, что можно свободно домысливать мотивы, можно получить больший простор для фантазии, юмора, улыбки...»*

*Вспоминая последнее, поистине гениальное произведение словацкого кино—«Дезертиров» Якубиско, я бы добавил: для жестокости, грубости, страсти. Как это поется в ярмарочной песне: «А когда ему отрубили голову...»*

*Мы начали с начала, с «Солнца в сети»...*

Что касается заложения основ,—это честь, и так утверждают, но дело в том, что тогда это витало в воздухе. Шел шестьдесят второй год, и фильмы, с которых все это началось, снимались, собственно говоря, одновременно. Был общий негативный исток—академизм, стерильность чешского и словацкого игрового кино. Это давало нам и определенное преимущество, мы ничем не были обременены, не у кого было списывать. Конечно, и тогда были отличные фильмы, Ясный, Хельге... Моим великим шансом стал сценарий Беднара. При этом Беднар не слишком следит за тем, что происходит в кино, для него это второстепенное явление, и все же своей прозой он дал мне такую возможность. Тогда я был документалистом и из документального кино вынес уважение к социальной конкретике. Это одна из причин, по которой в кинематографию, как свежий ветер, ворвались непрофессиональные актеры.

*Зазвонил телефон. Угер снял трубку. Это Карваи<sup>2</sup>. Час назад мы расстались, он знал, что мы тут сидим. Что он сказал? Лагола<sup>3</sup> умер. Полдо Лагола. Только что, минутой назад, за чашкой черного кофе на киностудии на Колибе. Измученное сердце... Ярмарочная песня, плохой роман—что они по сравнению с жизнью! Мы не виделись двадцать лет, в конце ноября мы разминулись в Братиславе, потом он на авось позвонил мне в Прагу и по невероятной случайности нашел меня по этому номеру, в этот час. Конечно, встретимся в январе. Мне сказали, что его не будет в Братиславе. И, тем не менее, он был первым, кого я встретил в гостиничном холле. Мы узнали друг друга, то есть он узнал меня раньше, чем я его, двадцать лет назад у него были кудрявые волосы, потом он эмигрировал, его оскорбили, обидели, он был как Агасфер, скитался по-всякому то тут, то там, писал рассказы, пьесы, снимал кино, но не продался. В последние годы он жил в Мюнхене. Наконец, круг замкнулся дома. Мы вместе шли по морозной братиславской улице, он горько шутил, отрывочно рассказывал; он только что закончил в Братиславе адаптацию «Спящего под знаком Зодиака» Вайса. «Я покажу тебе фильм,—говорил он,—в субботу будет премьера!» Приедут из «Юнайтед Артистс». В пятницу вечером встретимся, пойдем выпить вина, поговорим обо всем, что произошло за эти двадцать лет. Не поговорим. В пятницу в полдень он умер. Ему не было и пятидесяти. И он лежит в словацкой земле, которую искал всю жизнь. Ярмарочная песня. Плохой роман. А у меня возникло жуткое чувство неоправданности, сознание, что что-то могло быть, но никогда не будет, мешающее дышать.*

Недавно мы долго дискутировали о щах,—продолжал Угер.—Он любил готовить. Он хотел точно знать, как я их варю. Он всегда говорил, что тоже хотел бы снимать художественные фильмы, как мы, но ему приходится зарабатывать на жизнь. Многие утверждают, что его рассказы о восстании, которые теперь выходят на словацком языке, отличаются неким очарованием в духе Малапарте<sup>4</sup>. И «Спящего под знаком Зодиака» ждали с нетерпением. Полдо Лагола. Вот еще одна тема для обсуждения словацкой действительности. Кто еще сегодня может точно определить, как все тогда, много лет назад, происходило, все как в тумане, что и как...

—Хуже всего, что мы, наконец, снова взяли карандаш и продолжили работать...

—В «Органе» мы с Беднаром хотели сделать попытку синтеза. Конечно, это все только рассуждения постфактум. Много мнений и точек зрения, и чисто эстетических, рождается только из сюжета, из истории, которая и здесь была основой художественного подхода. Ее знал Беднар: готика, величие музыки, а рядом—низость, корыстолюбие определенной группы людей. В ходе работы стало ясно, как нужно все это закольцевать. И так вышло, что я, собственно, сразу же во втором фильме отошел от того, что пражские коллеги делали еще долго.

«Дева-чудотворица» как-то выбилась из ряда. Но эта тема меня ужасно интересовала, потому что словацкий сюрреализм был первым настоящим проявлением словацкого модернизма. Мы хотели узнать, можно ли продолжить эту линию, удастся ли преодолеть двадцатилетний период топтания на месте. Мой последний фильм—он, в свою очередь, почти реалистический, в его основе лежит старая баллада; мы хотели показать, что в этом есть что-то, бьющее ключом из глубины, перевести на экран часть той трагики, которую этот народ пронесит через свою историю.

Я хотел бы попытаться сформулировать еще кое-что. Процесс творческой эволюции пражских друзей начался с первой резкой реакции на то, что было, развивался в очень разных направлениях, пока, наконец, не сформировалась почти совершенная, широкая картина, шкала, палитра. Наверное, только в тот момент стало можно говорить о кинематографии. Единственным общим знаменателем под всем этим, очевидно, была этика. В Словакии эта широкая картина априори почти исключается, здесь нет таких возможностей даже в отношении количества фильмов, и, таким образом, у нас всегда вверху списка будут один-два фильма в год, к которым придется приплюсовать фильмы следующего года или двух. Короче говоря, облик кинематографии будет вырисовываться всегда за длительные промежутки времени. При этом говорят, что хороша та кинематография, которая является национальной. Я не очень-то в это верю. Это справедливо в отношении, например, Формана, конечно, но не в отношении Немца, его тема намного более интернациональна, а какое это кино!

—Именно в Словакии много говорят об интернациональном импульсе...

—Не знаю, Роб-Грийе и снимаемый в копродукции фильм «Человек, который лжет»<sup>5</sup> к Словакии особого отношения не имеют, речь идет, скорее, о завязывании производственных контактов, о том, как бы выйти из изоляции. Эти усилия могут принимать различные формы, наверное, и такая необходима. Но я отношусь к этому немного скептически, потому что до сих пор всегда оказывалось, что копродукция—не выход. Выход—это отечественное производство, и в культурном государстве, каковым наше пока остается, созидание культуры на своей почве является важной составной частью смысла существования. Может, с помощью совместного производства мы приобретем валюту, но в остальном я не вкладываю в него больших надежд. Возможно, я слишком укорененный человек, вне этой страны я

чувствую себя нехорошо, я не могу представить себя где-то еще. Нужно обладать огромной силой, чтобы пить и из других источников. Большой мир быстро пресыщает. Однако нельзя недооценивать приманку валюты. Теперь вопрос в том, будет ли наша культурная политика достаточно щедрой, чтобы решить эту проблему. Будет ли она достаточно щедрой, чтобы своей первоочередной задачей в области кино поставить реализацию в полном объеме способности чешских и словацких авторов свободно выражать себя и свой мир. Стремиться продавать этих авторов за доллары или давать ход этой тенденции в результате близорукой культурной политики—это может стать большой трагедией. Однако ни в коем случае мы не должны занижать планку. Это вопрос не только крупных контекстов. Каждая маленькая кинематография страдает от своей малости и всегда ищет новые пути. Кто-то приспособливается, кто-то имитирует. Чехословацкая кинематография решала эту проблему до сего времени тем, что делала упор на современности, обратила к ней непосредственный, открытый взгляд. Лицом к лицу. Это, наконец, позволило ей преодолеть свою малость и завоевало внимание и за рубежом.

—*Не кажется ли Вам, что давешняя история «Солнца в сети» многое напоминает?*

—Наверное. Точно так же, как Вера Хитилова, наверное, думала о «Маргаритках», так и я думал, что снял серьезный, позитивный фильм, и поэтому меня безмерно удивила реакция тогдашнего секретаря КПС Бацилека<sup>6</sup>. Упреки доходили до абсурда, выискивались зашифрованные высказывания, которые другие заговорщики якобы могут прочитать. Например, солнечное затмение означает закат коммунизма, лодка на суше—современное состояние социализма. Помимо этого в моем фильме обнаружили скепсис, несовместимый с нашей жизнью, которому не место в нашем словаре. Конечно, фильм и сам по себе мог бы воспротивиться таким интерпретациям, вот только фильм не может сам себя защитить. Только не у нас. В его защиту выступила чешская культура, и ситуация тогда развивалась почти стремительно. Бацилек хотел свозить нас в какие-нибудь колхозы, чтобы показать нам, насколько мы ошибаемся, как мы клеветем. (При этом он и не подозревал, что на съемках мы даже убрали некоторые из этих ржавеющих машин, потому что нам показалось, что это уже слишком. Мы приукрасили действительность.) Но дело не дошло до этой поездки, скорее, изменилась политическая ситуация. «Солнце в сети» в следующем году появилось в официальном списке достижений нашей кинематографии и сейчас приводится как пример социалистической ангажированности.

При этом я думаю, что от некоего поля напряжения между культурой и политикой культура может выигрывать, по крайней мере, не происходит застоя. Но как быть с кинематографией? Как там разрешить такую напряженную ситуацию? Обсуждаться должен принципиально только готовый фильм. Художник должен пользоваться абсолютным доверием. Если доверия нет, не остается ничего иного, как его уволить. Он не может пользоваться доверием с одним сценарием и не пользоваться с другим. Так нельзя. Если бы мы хотели, наконец, чему-то научиться, мы бы обнаружили то, что

за два года наш взгляд на все совершенно меняется. С фильмами «Маргаритки» и «О празднике и о гостях» все окончится так же, как с «Солнцем в сети». А конференция в городе Банска Быстрица, если посмотреть на нее с позиции сегодняшнего дня, это серьезный политический проступок во вред чехословацкой культуре.

—*В последнее время мы постоянно слышим, что импульс якобы исчерпал себя, что чешская и словацкая кинематографии должны искать новый подход, новый материал, новый, как бы синтетический взгляд на вещи.*

—Я тоже это слышал, но всегда анонимно. Мне было бы очень интересно, если бы однажды это конкретно сформулировал какой-то реальный автор. Пока у меня есть подозрение, что это просто смягченная формулировка определенного политического заказа. Дело в том, что современность, по-моему, не может себя исчерпать. И обязанность всех тех, кто управляет кинематографией, охранять возможность неограниченного пользования этим источником. Мобилизовать всех, чтобы они не утратили активной позиции по отношению к современности. Чтобы не потерять ни одного вида свидетельства, мнения. Здесь я имею в виду конкретно Яна Немеца. А иначе получится, что мы неизбежно выгоняем людей в эмиграцию.

Если наше кино перестанет быть оригинальным явлением, голосом, который неустанно будет напоминать: я здесь, считайтесь со мной!—то наш ждет лишь судьба культурной провинции. Не только в европейском масштабе, но и в чехословацком. А то, что нам необходимо искать путь к зрительскому кино? Это делает, наверное, каждый, без лишних напоминаний, но не следовало бы этим злоупотреблять. Это обоюдоострое оружие. Наши зрители не ходят, например, на советские фильмы, которые уж точно нельзя упрекнуть в излишней интеллектуальности. Если интерес зрителей—это экономический аргумент, то должны, наверное, найти способы финансировать чехословацкую кинематографию отвечающим ее значению образом. Ведь именно так называемые некассовые фильмы являются, как известно, главным источником дохода от киноэкспорта, а авторов уже нужно было бы, наконец, проинформировать, что, собственно, продается, а что нет. Во времена конференции в Банске Быстрице преобладали идеологические критерии, а теперь, в свою очередь, коммерческие, мы впадаем из крайности в крайность. Добить чехословацкое кино кроной—это самоубийство. Мы маленькая страна, на собственном рынке мы не прокормимся, а на зарубежном лучше всего идут как раз произведения, подвергающиеся наибольшей критике. Но я все же думаю, что при нашей бухгалтерии рентабельность фильма трудно доказать. Что, в конце концов, как известно, касается далеко не одной кинематографии.

—*Вашему поколению в Словакии уже дышит в затылок молодежь...*

—Да, Якубиско, Ганак<sup>7</sup>, Гаветта, сценарист Догнал<sup>8</sup>... Это наше счастье, и по результатам видно, что это действительно талантливая группа. Может дойти до конфронтации, которую начал потрясающий Якубиско. У них иной опыт, чем у нас, наверное, будут столкновения, а, значит, и то, в чем мы до недавнего времени завидовали Праге—более широкая шкала.

Кажется, что сегодня молодежь найдет на Колибе достойные, равные возможности, главное, чтобы им не пришлось долго ждать, простаивать. Они на многое жалуются, и по праву, мы, старшее поколение, возможно, уже отчасти плывем по течению. Они видят все незамутненным взглядом, и это здоровая ситуация. Конечно, есть не только молодежь, в последнее время появляются дебютанты старшего возраста, дело в том, что словацкая кинематография пытается широко раскрыться, не ограничиваться определенным кругом людей, которые, в конце концов, могут просто исчерпать себя. В 1968 году в пяти из семи снятых полнометражных художественных фильмов появляются новые имена. При этом у нас уже шестнадцать режиссеров полнометражных фильмов, так что постепенно возникает и социальная проблема, или, скорее, общественная проблема, потому что телевидение и неигровые виды кино определенно дают возможность заработать. Эта проблема существует и в других странах, но вот только эта кинематография меньше, и поэтому здесь все более очевидно.

*—Как Вы относитесь к актерам и непрофессиональным исполнителям?*

—Сколько себя помню, я всегда утверждал, что это искусственная проблема. Когда-то в прошлом мы решительно заступались за непрофессиональных исполнителей, мы провозглашали этот принцип как единственное решение, мы считали, что так в кинематографию попадет определенная социальная категория. Но, наверное, все дело действительно в индивидуальности режиссера, в том, умеет ли он лучше работать с профессиональными актерами или с непрофессиональными. Я верю в типологию, я высоко ценю лицо, отмеченное жизненным опытом. Непрофессиональный исполнитель—это, собственно говоря, неудачный термин, полено перед камерой все равно не поставишь. Можно и сейчас снимать только профессиональных актеров, определенно, но для меня ключевым является лицо, тип. Я выбираю людей в зависимости от того, как они выглядят. Я рад, когда это получается с профессиональным актером. Но в большинстве случаев это не актеры. Непрофессиональный исполнитель почти всегда придает фильму некое другое измерение.

У нас в Словакии очень трепетно относятся к речи. Мы маленький народ, язык—это единственное сокровище, поэтому процветает пуризм. То, что терпят у Формана, в словацком фильме бы не прошло. Все требуют словацкого литературного языка, да только на словацком литературном языке невозможен народный диалог. Поэтому все твердят, что в наших фильмах говорят ужасно. А то, о чем говорят, уже не важно. Просто романтизм какой-то.

*—Чем бы Вы занимались, если бы не снимали кино?*

—На этот вопрос трудно ответить, мой путь в кино был хрестоматийным: после экзаменов на аттестат зрелости сразу в ФАМУ—оттуда меня через год исключили за недостаток таланта, но поскольку я из семьи, где пятеро детей, а учился в институте я один, они сжалились надо мной, смиловались и позволили повторить курс. Потом я уже без приключений

окончил институт. То есть никакого опыта в чем-то другом у меня и нет. Многие известные кинематографисты узнали жизнь со всех сторон, в то время как мы переживаем непосредственные впечатления. Может, в этом наша сила. Посмотрим, долго ли можно на этом протянуть. Возможно также, что мы умрем от недостатка знаний, что мы преждевременно выдохнемся, и тогда встанет проблема, где еще мы можем приносить пользу. Таких людей, как Ренуар, кто продержался до семидесяти, страшно мало.

Что же еще я мог бы делать? Наверное, что-то такое, чтобы можно было много путешествовать, не по миру, а по горам и долам. Знаете, здесь в городе я чужой, меня все время притягивает деревня, жизнь там какая-то более уравновешенная, немного языческая, там царит большее единство. Интеллектуальность—это страшный балласт, который мы таскаем за собой. А, может, и преграда, возможно, мы были бы свободнее, если бы... Да только приходится жить с тем, что есть, ну а если бы ничего другого не оставалось, если бы однажды я уже ни на что не годился, то пришлось бы подумать, не мог ли бы я чем-то управлять, руководить.

Январь 1968

*Угер Штефан* (1930–1993)—словацкий режиссер, стоявший у истоков «новой волны». Постановщик таких фильмов как «Солнце в сети» (1962), «Орган» (1964), «Дева-чудотворица» (1966), «Три дочери» (1967), «Гений» (1969) и др.

1. *Беднар Альфонз* (1914–1989)—словацкий писатель, автор сценариев к целому ряду фильмов Штефана Угера.

2. Имеется в виду словацкий писатель и драматург Петер Карваш (1920–1999).

3. *Лагола Леопольд* (наст. имя Леопольд Арье Фридман) (1918–1968)—словацкий прозаик, драматург, сценарист и кинорежиссер. В 1949 году вследствие идеологической кампании, развернутой против его пьесы «Покушение», был вынужден эмигрировать в Израиль, позднее обосновался в ГДР. В 1960-е годы его реабилитировали на родине, и незадолго до смерти Лагола сумел поставить в Словакии картину «Сладкое время Калимагдоры» (1968) по роману известного чешского писателя-фантаста Яна Вайса «Спящий под знаком Зодиака».

4. *Малапарте Курцио* (1898–1957)—итальянский писатель и кинорежиссер.

5. «Человек, который лжет» А.Роб-Грийе (1968)—французско-чехословацкая копродукция.

6. *Бацилек Кароль* (1896–1974)—первый секретарь компартии Словакии в 1953–1963 годах.

7. *Ганак Душан* (р. 1938)—словацкий режиссер. В то время он являлся автором лишь нескольких короткометражек. Снял затем такие фильмы, как «322» (1969), «Картины старого мира» (1972), «Розовые сны» (1976) и др.

8. *Догнал Любор* (р. 1938)—словацкий сценарист. Работал с Юраем Якубиско над сценарием фильма «Возраст Христа» (1967) и несколькими фильмами Эло Гаветты.

Перевод с чешского **Марии Едемской**,  
предисловие и комментарии **Виктории Левитовой**